

Italia Nostra

Antiquitas • Byzantium • Renascentia XXIII.

Redatto da
Zoltán Farkas
László Horváth
Tamás Mészáros

ITALIA NOSTRA

Studi filologici italo-ungheresi

a cura di Ágnes Ludmann

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2016



La pubblicazione del presente volume, la redazione degli atti e l'organizzazione del convegno che ha dato luogo ai contributi qui leggibili sono state realizzate nel quadro del fondo di ricerca OTKA NN 104456 dal titolo "Klasszikus ókor, Bizánc és humanizmus. Kritikai forráskiadás magyarázatokkal", in italiano "Antichità classica, Bisanzio e Umanesimo. Edizione critica di fonti con spiegazioni."



A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-16-0018) valósult meg.

Tutti i diritti sono riservati. Senza regolare autorizzazione è vietato riprodurre questo volume anche parzialmente e con qualsiasi mezzo, compresa anche la fotocopia.

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2016

Direttore responsabile del volume: Dr. László Horváth, Direttore del Collegio Eötvös József ELTE

Redattore: Ágnes Ludmann
Revisione linguistica: Michele Sità
Copertina: ideazione grafica di Ágnes Ludmann
Illustrazione di Mihály Ludmann

Copyright © Eötvös Collegium, 2016
© Gli autori

I lavori di stampa sono stati eseguiti da Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.
2900 Komárom, Igmándi út 1.
Direttore responsabile: Kovács János

ISSN 2064-2369

ISBN: 978-615-5371-65-3

Indice analitico

Prefazione del redattore	9
--------------------------	---

BYZANZ

RENZO TOSI	
Osservazioni sulle interpretazioni dei paremiografi bizantini	13
GYÖRGY DOMOKOS	
Dal Zammartino al Monteverdi. Alcune fonti modenesi sui rapporti musicali e teatrali nel Rinascimento ungherese	22
GIUSEPPINA BRUNETTI	
«Quella terra che 'l Danubio riga» (Pd, VIII 65): l'Ungheria nella poesia medievale, fra geografie e tradizioni	40
ESZTER DRASKÓCZY	
Fonti e interpretazioni dell'Orfeo dantesco	61
JENNIFER RADULOVIC	
L'invasione dei mongoli in Ungheria attraverso la cronaca di un canonico italiano	85
DÁVID FALVAY	
Codici italiani tra Costantinopoli e Budapest	95

DANTE

GIAMPAOLO SALVI	
Divergenze e convergenze tra le lingue romanze nel XIV secolo	113
LÁSZLÓ SZÖRÉNYI	
Prefazione per la nuova edizione del <i>De remediis utriusque fortunae</i>	140

GYÖRGY DOMOKOS	
Il veneziano trecentesco del codice dantesco di Budapest	148
FERENC BARANYI	
Il Dante musicante	161
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	
Tra femminicidio e sacrificio volontario: la quarta giornata del <i>Decameron</i>	166

CLASSE

DITTA SZEMERE	
La riscoperta del <i>Libro di vita</i> di Gabriele da Perugia	185
KATA HÁRI	
La discesa al limbo – motivi comuni ed il rapporto tra l'arte e la letteratura religiosa medievale in Italia	197
TEODÓRA BÉKEFI	
L'Italia nell'arte di Kosztolányi	202
FLÓRA HANNA CSÉBY	
Il Teatro dell'Opera di Budapest	209
DÓRA BURKUS	
Rappresentazione delle tradizioni napoletane attraverso una narrazione aneddotica	228
ANNA FARKAS-NÉMETH	
Vita e carriera di János Németh	237
FANNI ALEXANDRA HEIM	
L'arte dei fumetti in Italia tramite il Dylan Dog	243
GERGELY SIMON	
Breve comparazione dei sistemi verbali latino e italiano	252
VIKTÓRIA CZAKÓ	
L'Italia e la migrazione	262

Prefazione del redattore

Il lettore può tenere in mano un volume che presenti delle particolarità, sia dal punto di vista tematico che da quello temporale. Partendo dall'antichità, tramite gli studi bizantinologici, si procede verso il Trecento italiano per poi attraversarlo ed arrivare, infine, all'epoca moderna e contemporanea. *Italia Nostra*, oltre a raccogliere gli atti presentati all'interno della sezione *Italica* del convegno internazionale *Byzanz und das Abendland – Byzance et l'Occident IV*, svoltosi a Budapest tra il 23 e il 27 novembre 2015 ed organizzato dal Collegio Eötvös József sotto la direzione di László Horváth, riunisce al suo interno i contributi di altri due eventi importanti che hanno preso vita grazie alla Classe di Studi Italiani del nostro Collegio. Nel semestre autunnale dell'Anno Accademico 2015-2016 si è svolta con successo la serie di incontri dal titolo *Effetti letterari italiani in Europa – Dante, Boccaccio, Petrarca*, in occasione della quale abbiamo avuto l'onore di invitare i maggiori studiosi attivi in Ungheria che si occupano della letteratura trecentesca italiana e delle tre corone fiorentine. Nel presente volume potete leggere alcuni dei contributi di questo ciclo di seminari. Nell'ultima parte del volume, che porta il titolo *Atti del I convegno della Classe di Studi italiani*, troverete invece contributi che mostrano le ricerche in corso di alcuni studenti che rappresentano il gruppo di giovani italianisti che studiano presso il Collegio. Nella storia moderna della Classe, rifondata nel 2009 grazie al lavoro del Professor Armando Nuzzo, si è tenuta per la prima volta una conferenza per studenti il 1° aprile 2016. In quell'occasione tutti i membri attivi hanno potuto esporre e presentare in pubblico gli esiti del loro lavoro di ricerca. Come istituto superiore dell'università ELTE, il Collegio Eötvös József ritiene particolarmente importante poter dare possibilità e spazio agli studenti, ciò affinché possano far vedere anche i passi compiuti ed i risultati delle loro indagini nei singoli campi di ricerca. In questo volume quindi, oltre a percorrere l'asse temporale a partire dall'antichità fino a giungere alla storia moderna e contemporanea, possiamo in tal modo osservare, assieme al lavoro dei professori, anche quello dei loro allievi che, a loro volta, potranno diventare i professori del futuro.

Vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine a tutti gli studiosi e a tutti gli studenti che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume.

Auguro a tutti una piacevole lettura, con la speranza che i contributi contenuti in questo volume possano spingere il lettore a occuparsi, con piacere e dedizione, dell'*Italia Nostra*, quella del passato, ma anche quella del presente e del futuro.

Ágnes Ludmann
Direttore di Studi
Classe di Studi Italiani
Collegio Eötvös József

Atti del convegno
Byzanz und das Abendland IV.

Italica
Fonti ed interpretazioni
24 novembre 2015

Renzo TOSI
(Alma Mater Studiorum, Università di Bologna)

Osservazioni sulle interpretazioni dei paremiografi bizantini

1. Preliminarmente, occorre precisare alcune caratteristiche fondamentali della paremiografia bizantina. Essa è costituita da raccolte di proverbi, per lo più ordinati alfabeticamente, forniti di *interpretamenta* e talora di richiami ai testi classici in cui essi compaiono: tale genere erudito, infatti, deriva dalla cultura alessandrina, che, diversamente dal Peripato, era interessata al proverbio non tanto come portatore di un'antica sapienza, ma, piuttosto, come elemento letterario. Nelle opere paremiografiche, quindi, compaiono per lo più espressioni tradizionali che hanno attestazioni negli autori, ed è fondamentale individuare la connessione delle singole voci con l'esegesi dei *loci classici*, i cui residui sono reperibili nella scoliografia e nella lessicografia. Abbiamo a che fare, dunque, con strumenti che si ponevano un duplice fine, di fornire un sussidio per la lettura dei classici, attraverso la spiegazione di frasi di difficile comprensione, e di costituire altresì un archivio di espressioni tradizionali utilizzabili da parte di oratori e scrittori; proprio per questa ambivalenza si distinguevano dagli gnomologî, che, al contrario, non avevano nessuno scopo esegetico. Alla base di questa tradizione, come di tutte quelle di strumenti d'uso, sta un cospicuo *corpus* di materiali risalenti all'erudizione di età ellenistica e imperiale, ma si deve altresì tener presente che essa è, per così dire, 'aperta', cioè sempre passibile di modifiche che non vanno rubricate nella generale categoria dell'errore: chi infatti copiava un'opera di questo tipo non lo faceva con l'intento di riprodurre fedelmente l'antigrafo, ma intendeva creare uno strumento funzionale ai fini propri e della sua comunità, e procedeva quindi tramite epitomazioni ed interpolazioni, non meccanicamente o arbitrariamente, ma secondo la sua particolare

*Konzeptionalität*¹. Per tale motivo, ogni manoscritto tende ad assumere una sua individualità e la differenza fra codici e redazioni di un testo, che è netta e importante per le tradizioni degli autori classici, si fa più sfumata quando si ha a che fare con strumenti d'uso.

Per quanto specificatamente riguarda la paremiografia, esistono raccolte che portano il nome di reali autori bizantini, quali Macario Crisocefalo, che visse nel XIV sec.² e il patriarca di Costantinopoli Gregorio di Cipro (XIII sec.)³, mentre altre sono attribuite pseudoepigraficamente o al primo dei paremiografi, Zenobio⁴, o al famoso grammatico del II sec.d.C. Diogeniano, a proposito del quale, in realtà, non sono attestati interessi paremiografici, ma che doveva costituire, in età bizantina, un'indiscussa antica autorità. Va infine osservato che materiali di tipo paremiografico non si trovano solo nella paremiografia propriamente detta, ma anche in altri generi eruditi, come la scoliografia e la lessicografia, i quali recepiscono spesso esegesi di tipo paremiografico o che, come la *Suda*, hanno anche fonti paremiografiche. L'analisi dei singoli casi dovrà quindi essere condotta sui materiali nel loro complesso, senza rigide preclusioni e separazioni: uno degli errori più frequenti è infatti quello di considerare testimonianze differenti e autonome quelle di opere erudite diverse tra loro, ma in cui rifluiscono gli stessi materiali, attraverso i mille rivoli che scaturiscono da un *corpus* comune.

2. A proposito dell'esegesi fornita dai paremiografi, il problema principale consiste nel capire fino a che punto tali *interpretamenta* rispecchino l'uso generale dell'espressione e fino a che punto, invece, essi derivino dalla spiegazione di un singolo passo. Le cose sono rese ancora più complesse dal fatto che gli scrittori spesso utilizzano i proverbi adattandoli al contesto,

¹ Questo concetto è stato enucleato per gli gnomologi da Jens Gerlach nel suo *Gnomica Democritea. Studien zur gnomologischen Überlieferung der Ethik Demokrits und zum Corpus Parisinum* comparso a Wiesbaden nel 2008. Per una sua estensione a tutte le tradizioni di strumenti d'uso rinvio al mio *Osservazioni sulla letteratura 'strumentale' (alla luce degli «Gnomica Democritea» di J. Gerlach)*, "Eikasmòs" 24 (2013) 307-318.

² Cf. W. Bühler, *Zenobii Athoi Proverbia*, I (*Prolegomena*), Gottingae 1987, 275-277.

³ Cf. Bühler cit. 259-269.

⁴ Cf. Bühler cit. 33-35.

quindi o modificando elementi formali o conferendo loro nuove valenze. Un esempio mi pare significativo.

L'espressione λύκος ἔχανεν, è attestata da un'ampia tradizione paremiografica, ripresa anche dalla lessicografia: in particolare in Phot. λ 452 Th. (che Erbse attribuisce a Paus. Att. λ 26) λύκος ἔχανεν· è attestata παροιμία· λέγουσι δὲ (δὲ del. Erbse) τὸν λύκον, ἐπειδ' ἂν ἀρπάσαι τί βούληται, κεχηνότα παραγίνεσθαι ἐπ' αὐτό· ὅταν οὖν μὴ λάβῃ ὁ προαιρεῖται, κατὰ κενοῦ αὐτὸν χανεῖν φασίν· ἐπὶ τῶν συνελπιζόντων χρηματιεῖσθαι, διαμαρτανόντων δὲ λέγουσιν· Ἀριστοφάνης Θεσμοφοριαζούσαις β (fr. 350 K.-A.) e *Suda* λ 816 λύκος ἔχανεν· ἐπὶ τῶν ἐλπιζόντων μὲν τι ἔξειν, διαμαρτόντων δὲ τῆς ἐλπίδος· λέγουσι δὲ τὸν λύκον, ἐπειδὰν ἀρπάσαι τι βούληται, κεχηνότα παραγίνεσθαι ἐπ' αὐτό· ὅταν οὖν μὴ λάβῃ ὁ προαιρεῖται, κατὰ κενοῦ αὐτὸν χανεῖν φασίν· ἐπὶ τῶν συνελπιζόντων χρηματιεῖσθαι, διαμαρτανόντων δὲ λέγουσιν· Ἀριστοφάνης Θεσμοφοριαζούσαις β⁵. In questi due lessici (strettamente collegati tra loro, secondo l'ultimo editore di Fozio, Christos Theodoridis, in modo diretto, per la maggioranza degli studiosi indirettamente) abbiamo in primo luogo la spiegazione propria del proverbio: il lupo quando vuole catturare la preda spalanca le fauci e, se non riesce nel suo intento, rimane con la bocca spalancata. In effetti, il modo di dire indica una persona che confida in vacue aspettative e vuote speranze, e sembra quindi un lupo affamato che aspetta la preda con la bocca spalancata e che alla fine rimane deluso: tale immagine doveva essere topica a livello popolare, come ad es. dimostra la favola d'Esopo (223 Hausrath), in cui un lupo in preda alla fame sente una vecchia minacciare un bambino che fa i capricci di darlo in pasto al lupo; l'animale aspetta invano fiducioso, finché non deve andarsene deluso e sconsolato, lamentando la scarsa affidabilità degli esseri umani⁶. Dopo

⁵ La glossa di Fozio e *Suda* è ripresa anche nel tardo paremiografo Apostolio, cf. 10,85 λύκος ἔχανεν· λέγουσι τὸν λύκον, ἐπειδὰν ἀρπάσαι τι βούληται, κεχηνότα παραγίνεσθαι ἐπ' αὐτό· ὅταν οὖν μὴ λάβῃ, ὁ προαιρεῖται, κατὰ κενοῦ αὐτὸν χανεῖν φασίν· ἐπὶ τῶν συνελπιζόντων χρηματιεῖσθαι, διαμαρτανόντων δέ.

⁶ Non sono d'accordo con chi, come S. Schirru ("PhilolAnt" 2, 2009, 216-218, 220), nega che questa favola sia la fonte del modo di dire, e la individua in quella in cui il cane con un pezzo di carne in bocca vede la propria immagine riflessa, spalanca le fauci per prendere il pezzo di carne virtuale e perde così quello reale (138 Hausrath). Non credo che si possa parlare con sicurezza di derivazioni dirette: entrambe le favole appartengono alla stessa cultura popolare in cui il lupo / cane è simbolo di ingordigia: una pone l'accento sulla

questa esegesi, in Fozio e nella *Suda* si ha una spiegazione che va nella stessa direzione ma è più specifica: il proverbio riguarda chi spera di arricchirsi, ma non ci riesce; a questo proposito viene citato un passo aristofaneo del cui contesto nulla sappiamo: possiamo però presumere che la valenza del mancato arricchimento fosse quella specifica di tale luogo⁷. Questa seconda esegesi ritorna poi, pur senza la citazione aristofanea, in *Prov. Bodl.* 614 Gaisford λύκος ἔχανεν· ἐπὶ τῶν ἐλπίζοντων μὲν χρηματιεῖσθαι, διαμαρτόντων δὲ τῆς ἐλπίδος, mentre altri parlano più genericamente di speranze deluse (cf. Hesych. λ 1396 λύκος ἔχανε· παροιμία ἐπὶ τῶν ἐλπίζοντων καὶ τῆς ἐλπίδος <διαμαρτόντων>⁸, Macar. 5,76 λύκος ἔχανεν· ἐπὶ τῶν μάτην ἐπισάντων, *Prov. Coisl.* 318 Gaisford λύκος ἔχανεν· ἐπὶ τῶν ἐλπίζοντων μὲν τι ἔξιν, διαμαρτόντων δέ). In Diogen. 6,20 λύκος ἔχανεν· ἐπὶ τῶν τῆς ἐλπίδος ἀποτυγχανόντων. οἱ γὰρ λύκοι ἀθηρία περιπεσόντες, χαίνουσι διερχόμενοι, infine, alle speranze frustrate si unisce l'immagine dei lupi che se ne vanno a bocca aperta dopo una caccia infruttuosa.

Un'esegesi parallela, ma non coincidente, ci informa che la nostra espressione è usata per ciò che rimane incompiuto, cf. *Prov. Coisl.* 319 Gaisford λύκος χανών· ἐπὶ τῶν ἀπράκτων, o per chi si dà da fare invano. A questo proposito, essa è legata a un'altra che vede la lupa aggirarsi intorno a un pozzo: cf. Greg. Cyr. 2,95 λύκος χανών καὶ ἡ λύκος περὶ φρέαρ χορεύει· ἐπὶ τῶν μάτην πονούντων, Greg. Cyr. M. 4,15 λύκος μάτην χανών καὶ ἡ λύκος περὶ φρέαρ χορεύει· ἐπὶ τῶν μάτην πονούντων. Anche questo secondo proverbio indica frustrazione, come emerge dalla sua spiegazione in Zen. vulg. 4,100 λύκος περὶ φρέαρ χορεύει· παροιμία ἐπὶ τῶν ἀσχολουμένων περὶ τι μάτην. καὶ γὰρ ὁ λύκος ἄπρακτος περίεισιν, ὅταν διψήσῃ, μὴ δυνάμενος δὲ πιεῖν, τὸ φρέαρ περιέρχεται. ἀλλὰ καὶ διώκοντος αὐτοῦ τί, ἐὰν τὸ διωκόμενον ἐμπέσῃ εἰς φρέαρ, περίεισι καὶ τηνικαῦτα τὸ φρέαρ μηδὲν ἀνύων⁹: il lupo ha

frustrazione che fa seguito alle troppo ambiziose attese, l'altra piega il *topos* nella direzione del motivo di «chi troppo vuole nulla stringe».

⁷ Gli editori pongono ad esponente λύκος ἔχανεν, ma questo è il lemma della voce paremiografica, ed è la forma 'standard' del proverbio: non si sa in quale forma comparisse nel frammento aristofaneo.

⁸ L'integrazione è di Latte: dato che manca un participio plurale, è logico che si integri quello che si trova nel parallelo paremiografico.

⁹ Tracce della stessa esegesi si trovano in Hesych. λ 1397, Phot. λ 453 Th., *Suda* λ 817, *Prov. Bodl.* 615 Gaisford, Diogen. 6,21, Apost. 10,86.

sete ma non riesce a bere l'acqua del pozzo, oppure insegue una preda che gli sfugge perché cade nel pozzo.

In Aristoph. *Lys.* 628-629 καὶ διαλλάττειν πρὸς ἡμᾶς ἀνδράσιν Λακωνικοῖς, / οἷσι πιστὸν οὐδὲν εἰ μὴ περ λύκῳ κεχηνότι, invece, si ha la ripresa del nostro *topos* con un diverso valore. Si afferma che ci si può fidare degli Spartani come di un lupo con la bocca spalancata; manca l'idea della delusione del lupo o della sua fame, c'è solo, con una variazione di significato già notata dallo scolio, quella della minaccia, come osserva anche N. Wilson, *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford 2007, 140. Lo scolio ([**RG**] λύκῳ κεχηνότι· ὥσπερ οὐδεὶς δύναται πιστεῦσαι λύκῳ χαίνοντι. ὃν γὰρ τρόπον λύκοις οὐκ ἔστι πίστις οὐδὲ τούτοις. ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν μάτην χαινόντων. ἢ ἐπὶ τῶν ἀλλότρια ἀρπαζόντων¹⁰) inserisce la solita generica spiegazione paremiografica (ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν μάτην χαινόντων), che per il passo non ha nessuna pregnanza, tra una puntuale spiegazione del verso (ὥσπερ οὐδεὶς δύναται πιστεῦσαι λύκῳ χαίνοντι) e un'inedita esegesi di tipo paremiografico (ἢ ἐπὶ τῶν ἀλλότρια ἀρπαζόντων), che probabilmente è dedotta autoschediasticamente dal passo commentato, e che precede un'ulteriore spiegazione che mette in relazione lupi e Spartani (ὃν γὰρ τρόπον λύκοις οὐκ ἔστι πίστις, οὐδὲ τούτοις). I compilatori della *Suda* avevano a disposizione un codice aristofaneo fornito di scolii: è questo il motivo per cui l'ultima parte dello scolio ritorna in δ 619 διαλλάττειν· πρὸς ἡμᾶς ἀνδράσι Λακωνικοῖς, οἷσι πιστὸν οὐδέν, εἰ μὴ περ λύκῳ κεχηνότι. ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν τὰ ἀλλότρια διαρπαζόντων. ὃν γὰρ τρόπον λύκοις οὐκ ἔστι πίστις, οὐδὲ τούτοις. τὸ δὲ κεχηνότι, ἐπὶ τῶν μάτην χαινόντων¹¹. Il caso è inte-

¹⁰ Per l'esatta disposizione delle parti dello scolio nei codici rinvio a D. Holwerda, *Scholia in Aristophanem*, II/4. *Scholia in Aristophanis Lysistratam*, ed. J. Hongard, Groningen 1996, 32.

¹¹ L'espressione compare in altri comici, da Eubulo (fr. 14,11 K.-A.), a Menandro (*Aspis*, 372 s.), a Eufrone (fr. 1,30 s. K.-A.), dove si ha un gioco verbale fra la nostra locuzione e la fame insaziabile di una persona il cui nome Λύκων assomiglia al sostantivo indicante il lupo. Il proverbio ritorna anche altrove (ad es. in Luciano, *Gallo*, 11, in Eliano, *Natura animalium*, 7,11 e in Dionigi di Antiochia, *Ep.* 11 Hercher), mentre un gioco simile a quello di Eufrone (a proposito di un amante scornato) si ritrova in Aristeneto (2,20). In latino l'immagine del lupo affamato a designare chi desidera ardemente qualcosa è frequente soprattutto in Plauto (*Stichus*, 577; 605, *Trinummus*, 169, *Captivi*, 912), mentre in Orazio (*Ep.* 2,2,27 s.) un soldato di nome Lucullo, cui sono stati rubati tutti i risparmi, è come un *vehemens lupus*... / ... *ieiunis dentibus acer*, e in Apuleio (*Apologia*, 97) un tal Rufino,

ressante, perché dimostra come anche certe valenze paremiografiche siano sorte dall'esegesi autoschediastica dei *loci classici*: è in effetti risaputo che questo è il meccanismo che ha originato vari *interpretamenta* dell'esegesi antica¹², ma la sua rilevanza è probabilmente più notevole di quanto si è finora osservato.

3. Le espressioni proverbiali si caratterizzano per la loro sinteticità e sono spesso ellittiche, in particolare del verbo. L'esegesi paremiografica in questi casi si propone spesso di completarle, introducendo talora l'integrazione con ἔλλειπει 'manca'. Il proverbio ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος, ad es., è un equivalente di *Latet anguis in herba*: occorre essere molto cauti perché insidie mortali possono nascondersi sempre e ovunque¹³. L'esegesi paremiografica innanzi tutto si propone di completare l'espressione integrando il verbo mancante, cf. Zenob. vulg. 6,20 ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος· παροιμία, ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος καθεύδει, e a questa aggiunge poi una spiegazione generica, secondo cui esso si dice a proposito delle persone malvage e rissose, cf. Phot. v 231 Th. ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος· ἔλλειπει, ὕπεστι· λέγεται ἐπὶ τῶν κακοήθων καὶ ἐπὶ ἐριστικῶν, Diogen. 8,59 ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκόρπιος εὐδαι· ἐπὶ τῶν κακοήθων λέγεται, Greg.Cypr. 3,88, Macar. 8,69, Apost. 17,61 ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος· λείπει τὸ εὐδαι· λέγεται ἐπὶ τῶν κακοήθων καὶ ἐριστικῶν. Una forma ancor più sintetica costituisce il lemma di Esichio, v 717 ὑπὸ παντὶ λίθῳ· παροιμία τὸ "ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος εὐδαι"¹⁴.

aspettando spasmodicamente la morte del genere per ereditare ed arricchirsi, *quasi caeca bestia in cassum hiavit*. La nostra immagine ritorna poi negli *Adagia* di Erasmo (s.vv. *Lupus circa puteum chorum agit* [2,2,76] e *Lupus hiat* [2,3,58]), mentre *Lupus hians* compare nei *Colloquia familiaria* dello stesso Erasmo (*De captandis sacerdotiis*).

¹² Cf. B. Marzullo, *La "coppia contigua" in Esichio*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Greca di Cagliari» 3 (1968) 70-87 (= *La "coppia contigua" nella glossografia di Esichio*, in *Studia Classica et Orientalia* Antonino Pagliaro oblata, I, Roma 1969, 85-105), E. Degani, *Problemi di lessicografia greca*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca» 4 (1977-1978) 135-146, F. Bossi-R. Tosi, *Strutture lessicografiche greche*, «Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca» 5 (1979/80) 14-16, R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna 1988, 127-135.

¹³ Esso è attestato in una poetessa lirica del quinto secolo, Prassilla (fr. 750 Page), in un *Carmen Convivale* (fr. 20 Fabbro), in Sofocle (fr. 37 R.), e nella *Natura animalium* di Eliano (15,26).

¹⁴ Non è strano il richiamare un proverbio con solo le sue prime parole: quando infatti esso è costituito da una frase famosa queste bastano a richiamarlo. Così, ad es., il celebre verso

Nella *Suda* la spiegazione di questo proverbio è unita a quella di un suo particolare riuso in un luogo aristofaneo: le glosse sono la v 554 ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος· ἐλλείπει ὕπεσθιν. λέγεται ἐπὶ τῶν κακοήθων, καὶ ἐπὶ ἐριστικῶν λέγεται. παραινεῖ μὴ προπετῶς λαλεῖν, τοῦ μὴ δηχθῆναι e la α 1073 ἀλλ' ἅπαν γένοιτ' ἂν ἥδη· τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ τὴν παλαιάν. ὑπὸ λίθῳ γὰρ παντὶ που χρή μὴ δάκη ῥήτωρ ἀθρεῖν. ἡ δὲ παροιμία· ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος εὐδαι· φυλάσσειο. Il passo di Aristofane è *Thesm.* 529-530 τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ / τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ / παντὶ που χρή / μὴ δάκη ῥήτωρ ἀθρεῖν, dove sotto ogni pietra può esserci un uomo politico pronto a mordere¹⁵: il *Witz* si basa – come mostrano tra gli altri G. Mastromarco e P. Totaro (*Commedie di Aristofane*, II, Torino 2006, 483) – sul fatto che ad Atene la tribuna da cui parlavano gli oratori era denominata λίθος, «pietra». Il proverbio è d'altro canto spiegato ed esemplificato anche nell'esegesi antica al passo delle *Tesmoforiazuse*: ἐκ τῶν εἰς Ἰπράξιλλαν (fr. 170 Page) ἀναφερομένων “ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίον ὦ 'ταῖρε φυλάσσειο”, καὶ ἐτέρα “πάντα λίθον κίνει”. Questo scolio deriva sicuramente da una fonte paremiografica, e precisamente da una voce che riunisce proverbi su pietre e sassi: dopo il nostro, esemplificato dal passo di Prassilla, doveva figurare πάντα λίθον κίνει, che in genere è usato con un differente significato (è un invito alla tenacia, a non lasciare mai, in nessuna impresa, nulla di intentato¹⁶),

esiodico ἔργα νέων, βουλαὶ δὲ μέσων, εὐχαὶ δὲ γερόντων (fr. 321 M.-W.) è richiamato da Iperide solamente con ἔργα νέων (fr. 57 K.: Kenyon è incerto se nel testo dell'oratore figurasse il verso intero o solo le due parole iniziali, ma questo sembra doversi dedurre dal testimone, Harp. ε 130 K. = 85,14 D., cf. Ar. Byz. fr. 358 Sl.).

¹⁵ S. Beta, *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: parola positiva e parola negativa nella commedia antica*, Roma 2004, 257, n. 218 ricorda che il retore costituisce un ἀπροσδόκητον al posto dello scorpione e cita un simile paragone di un sicofante con lo scorpione in Demosth. 25,52.

¹⁶ Esso si trova in Nicarco (*Antologia Palatina*, 5,40,5), Filone (*De fuga*, 144, *Legatio ad Gaium*, 178), Plutarco (*Vita di Antonio*, 45,10), Gregorio di Nissa (*Contra usurarios*, 9,205), Basilio (*Ad adulescentes*, 10,5), Eusebio (*Praeparatio evangelica*, 15,21), nonché in vari testi tardi e bizantini (come ad es. nella *Vita di Barlaam e Ioasaf*, 4,9 [232 Boissonade] e nella *Historia Romana* di Niceforo Gregora [2,986; 1055]), e – sempre in greco – in Plinio il Giovane (*Ep.* 1,20,16); l'equivalente πάντα κινῆσαι πέτρων è invece attestato già in Euripide (*Eraclidi*, 1002). Il latino *Lapidem... omnem movere*, recepito come lemma negli *Adagia* erasmiani (1,4,30), è invece medievale, attestato in Gilbertus Foliot (*Ep.* 137 [PL 190,845a]); in italiano esiste, specie a livello letterario, *Muovere / rivoltare ogni pietra e Non lasciare di muovere pietra* (per i passi rinvio a S. Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, XIII, Torino 1986, 433).

ma del quale una tradizione antica vedeva l'origine nella prassi dei pescatori di granchi di spostare ogni sasso per cercare la preda¹⁷.

4. Nei casi precedenti è stato necessario distinguere con precisione le diverse sezioni degli *interpretamenta* e la loro origine: questa operazione permette spesso di evitare fraintendimenti. In Aristoph. *Eq.* 1121 s., ad es., si legge a proposito dei Cavalieri, che portavano lunghe chiome, *voûς οὐκ ἐνι ταῖς κόμαις / ὕμῶν*. Che l'espressione fosse proverbiale è possibile, malgrado non esistano paralleli nelle letterature classiche, tanto più che dall'epoca medievale è attestato un *topos* che collega i lunghi capelli delle donne al loro scarso intelletto, con la topica contrapposizione fra bellezza esteriore e vacuità interiore (la cui più famosa espressione è forse *O quanta species! Cerebrum non habet* che deriva da Fedro, 1,7¹⁸). Il più famoso adagio di questo tipo è *Mulieribus longam esse caesariem, brevem autem sensum* (Walther 15364a¹⁹), che fu ripreso dall'umanista tedesco Heinrich Bebel nei suoi *Adagia Germanica*, e fu poi caro a un misogino dichiarato come Arthur Schopenhauer. Non si può tuttavia, come fa A. Neil, *The Knights of*

¹⁷ Oltre a questa spiegazione eziologica, i lessicografi (Hesych. π 390, Phot. π 167 Th. *Suda* π 223) e i paremiografi (Zenob. vulg. 5,63, Diogen. 7,42, Macar. 7,4, Apost. 13,91) che – stando ad Esichio – prendono le mosse dal filologo alessandrino Aristarco di Samotracia, riportano un curioso aneddoto, secondo cui il modo di dire trarrebbe origine dalla risposta dell'oracolo di Delfi al tebano Policrate che cercava e non trovava il tesoro che Mardonio aveva nascosto mentre era in precipitosa fuga dopo la battaglia di Salamina.

¹⁸ In tale favola una volpe si imbatte in una maschera tragica e, dopo averla ben esaminata, ne scopre la vacuità, sotto l'apparente bellezza: la morale conclusiva pone alla berlina coloro cui la sorte ha concesso titoli e onori, ma ha tolto l'intelligenza. Gode di una certa celebrità anche la ripresa di La Fontaine (4,14), in cui la volpe si trova di fronte al busto di un grande eroe e l'autore prende lo spunto per polemizzare contro i grandi che sono a suo avviso simili ai commedianti e fanno presa solo sulle persone sciocche; Vauvenargues (*Riflessioni e massime*, 258) bolla chi corre dietro a uomini che hanno saputo imporsi con le loro apparenze, come giovani che inseguono una maschera, prendendola per una bella donna e scoprendo poi che si tratta di «un omiciattolo con la barba e il viso nero».

¹⁹ Cf. anche 2256; 8252; 13946. Esso ha numerosi eredi attualmente usati nelle varie lingue e dialetti europei: in francese, ad es., esiste *La femme est un animal à cheveux longs et à idées courtes* e in italiano *Le donne hanno lunghi i capelli e corti i cervelli*. Secondo un aneddoto, l'origine sarebbe in un'asserzione di un professore di diritto del XVI secolo, secondo cui Dio diede alla donna tutte le parti del corpo belle e piacevoli, tranne la testa.

Aristophanes, Cambridge 1909, 151, inferire tale proverbialità da *Suda* v 525 νοῦς οὐκ ἐνὶ Κενταύροισι· παροιμία ἐπὶ τῶν ἀδυνάτων καὶ ἀνοήτων ταπτομένη· καὶ ἄλλως· νοῦς οὐκ ἐνὶ ταῖς κόμαις ὑμῶν, ὅτε μ' οὐ φρονεῖν νομίζεται', ἐγὼ δ' ἐκὼν ταῦτ' ἡλιθιάζω. In questa glossa, infatti, il καὶ ἄλλως separa due parti distinte, la prima paremiografica, la quale informa che νοῦς οὐκ ἐνὶ Κενταύροισι è un proverbio usato a proposito di ciò che impossibile ed inimmaginabile, e la seconda che riprende dal solito codice aristofaneo il passo dei *Cavalieri*. Dalla prima sezione, insomma, non si può dedurre la proverbialità della seconda. Questo principio è particolarmente importante quando si ha a che fare con un'opera come la *Suda* le cui glosse derivano dalla giustapposizione di materiali della più diversa provenienza, e tenerlo presente evita banali errori.

György DOMOKOS
(Università Cattolica Péter Pázmány)

**Dal Zammartino al Monteverdi.
Alcune fonti modenesi sui rapporti musicali e teatrali
nel Rinascimento ungherese***

È noto che con Beatrice d'Aragona, figlia del re Ferrante I di Napoli, è giunto in Ungheria nel 1476 e negli anni successivi un nutrito gruppo di cortigiani italiani. Dalle ricerche sistematiche avviate alla metà dell'Ottocento si sa che vi è un bel numero di documenti superstiti di questo periodo: i libri di conto di Esztergom e molte lettere diplomatiche e private che sono i testimoni delle relazioni tra Ferrara e Ungheria. Dalla fine del Cinquecento, quando gli Estensi si videro costretti a lasciare la sede di Ferrara e trasferirsi a Modena, la seconda città del Ducato, i documenti si trovano in questa ultima città, ormai all'Archivio di Stato. Le vicende storiche dei secoli passati, i ripetuti interventi e riordinamenti non rendono facile al ricercatore orientarsi tra i ricchissimi fondi. Nel quadro del progetto di ricerca Vestigia un gruppo di studiosi dell'Università Cattolica Péter Pázmány nel quinquennio 2010-2015 ha creato, con la attiva collaborazione dell'Archivio stesso e di ricercatori ungheresi ed italiani, una banca dati delle fonti con riferimento ungherese fornita di copie digitalizzate dei documenti, per favorire la ricerca ulteriore. A conclusione del progetto è stato organizzato un convegno internazionale ed è stato pubblicato un volume di studi.¹

* Una prima versione, più succinta e senza figure, in lingua ungherese è Domokos 2015b. L'articolo trae origine, ispirazione e materiale dal Progetto Vestigia (OTKA 81430) 2010-2015. I dati, la bibliografia aggiornata ed il riassunto delle ricerche si trovano sul sito del Fondo Nazionale delle Ricerche Scientifiche dell'Ungheria (OTKA), nonché in Domokos 2015a. Devo un particolare ringraziamento a Hajnalka Kuffart e János Bali per aver aiutato la stesura di questo studio.

¹ Domokos-Mátyus-Nuzzo 2015.

Il primo gruppo di queste fonti è formato da lettere e relazioni diplomatiche, l'altro dai libri di conto relativi all'amministrazione dell'arcivescovado di Esztergom (e più tardi del vescovado di Eger), durante il periodo del dominio del minorenne Ippolito I d'Este. La ricerca nella moltitudine di questi documenti viene sostenuta da altre banche di dati che fungono come indici di nomi di persona e di luoghi. Un vantaggio aggiuntivo di questa struttura digitale delle schede è che permette anche ricerche „trasversali”, per parole chiave.

In seguito intendo presentare una ricerca che tendeva a utilizzare il progetto Vestigia allo scopo di ricostruire in base ai documenti modenesi quanto è possibile circa i contatti musicali e teatrali delle corti di Mattia Corvino e Vladislao II. Ho semplicemente adoperato la ricerca con nomi di mestiere, legati al campo del nostro interesse, incrociando poi questa ricerca con la consultazione dei documenti originali ed il confronto con i dati conosciuti dalla letteratura specifica.

Il lavoro fondamentale di Lockwood² traccia la storia della vita musicale alla corte di Ferrara con speciale riguardo al periodo del Duca Ercole e della Duchessa Eleonora. Come punto di partenza per la situazione coeva in Ungheria serve il volume curato da Benjámín Rajeczky, *La storia musicale dell'Ungheria*, in cui troviamo una rassegna dei dati sporadici superstiti.³ Nell'ambito dei contatti musicali è ben noto dalla corrispondenza della regina Beatrice a dai libri di conto che era passato da Buda il compositore Pietrobono Burzelli, molto celebre a quel tempo. In base alla lettera di Cesare Valentini, del 3 agosto 1486 (Vestigia 1422) si ha la prima notizia del suo possibile arrivo: „volendo la Celsitudine Vostra fare cosa gratissima al Re et ala Regina, non potria fare la più al presente al giuditio suo, come a mandare Messer Pietro Bon cytharista cum quelle dale violete a visitarli che scia che hanno gran desiderio de odirli, perché se delectan molto in simil cose, e che sera per loro bona venuta”. Per convincere Ercole a mandare Pietrobono, Valentini sottolinea che Mattia era stato molto generoso con i musicisti: ad un certo Sandrachino e sei cantori aveva donato delle „turche” (copricapi) di broccato d'oro.⁴ Nei libri di conto di Esztergom,

² Lockwood 2009.

³ Rajeczky 1988, pp. 106-131.

⁴ Gombosi 1929: 112; Haraszti 1940: 766-767.

nell'anno 1487 una partita di spesa risulta il cavallo di „Maestro Pietro Buono” (fig.1).⁵

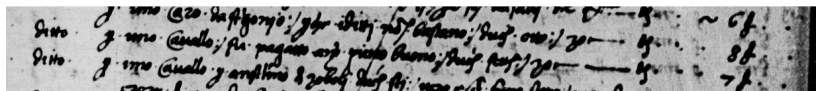


fig.1: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Amministrazione dei principi 682 (Libro generale Anno 1487), f17v, spese del 25 settembre 1487 (Vestigia 2036), tra i conti di Borso da Correggio. Il rigo centrale: „ditto per uno cavallo fu pagatto a messer Pietro Buono ducati sette. Zoe D. 7. d.”

Pietrobono Burzelli rimase in Ungheria diversi anni: abbiamo notizia di una sua richiesta del 1488 per il sostentamento della moglie rimasta a Ferrara che tramite la regina Beatrice presenta alla Duchessa Eleonora d'Aragona, e dove il suo epiteto è „il magnifico Pierbono suonatore de liuto”.⁶ Pietrobono Burzelli, il cui nome viene accompagnato ora dal riferimento alla chitarra e ora al liuto, nel documento riportato nella figura 7 viene scritto col nome diventato poi generalmente conosciuto: „del Chitarino”. Con questo termine si deve intendere un liuto soprano (o uno strumento del tipo della quinterna), entrambi attestati dalle fonti figurative ferraresi di quegli anni.⁷

In base ai documenti modenesi menzionati (studiati già da Albert Nyáry nell'Ottocento, ma ora resi accessibili a tutti anche on-line attraverso il sito vestigia.hu) siamo a conoscenza del fatto che il giovanissimo figlio della Duchessa Eleonora, Ippolito I d'Este era stato accompagnato in Ungheria nel 1487 da uno dei personaggi più rinomati della vita musicale ferrarese:

⁵ Király 2011, pp. 95-96. I dati si ritrovano nel *Libro generale* del 1487 che si trova in originale all'ASMo (Amministrazione dei principi 682) e in due copie manoscritte ottocentesche anche alla Raccolta di copie dell'Accademia delle Scienze Ungherese (MTAK Ms. 4996.3, 4997.2). Tutte le coincidenze, pratiche di ragioneria, personalità coinvolte sono state attentamente studiate e rilevate in tabelle pratiche da Kuffart 2012, Kuffart 2014 e infine Kuffart 2015a e Kuffart 2015b. Da adesso in poi segnalerò solo la segnatura dei documenti originali: la concordanza delle copie del MTAK si può rintracciare attraverso il sistema vestigia.hu.

⁶ Lettera di Beatrice d'Aragona alla sorella Eleonora, da Vienna, 11 maggio 1488 (Vestigia 2073), cit. in Gombosi 1929: 112-113.

⁷ Cavicchi 2015.

Johannes o Giovanni Martini, fiammingo di nascita.⁸ La sua permanenza può aver durato solo qualche mese, ma i suoi contatti con l'Ungheria sono rimasti vivi in qualche modo, siccome la variante del nome, *Zammartino* e l'indicazione della sua professione come *cantore* non lasciano nessun dubbio che è proprio lui ad arrivare ad Esztergom assieme al prelado minorene – questo dato si trova in una lettera poco leggibile del 24 ottobre 1489 tra le minute di lettere ducali (fig.2).

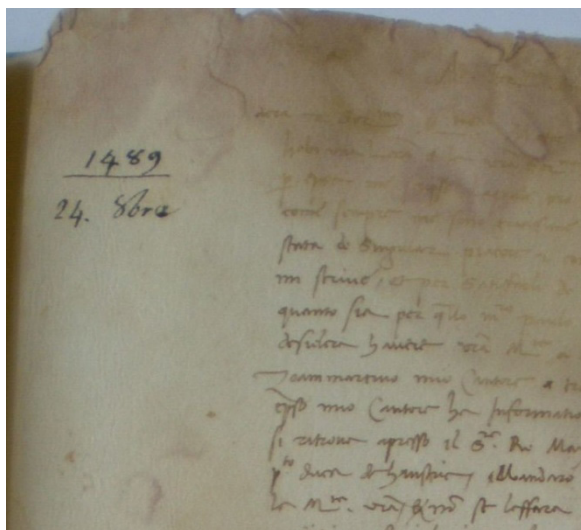


fig.2: Archivio di Stato di Modena, Carteggio di Principi Esteri, Minute di lettere ducali, 1644 (busta unica), fasc. 1/2, minuta di lettera del 24 ottobre 1489 a Beatrice d'Aragona (Vestigia 2550), f 1r. Al rigo 9 si legge: „Zammartino mio cantore”

Il nome di Giovanni Martini ritorna in un documento (fig.3) già noto⁹ perché testimonia la ricerca di un nuovo organista alla morte di un certo Daniele:

⁸ *Johannes Martini*, in Grove Music Online. Gombosi 1929: 115.

⁹ Gombosi 1929: 115.

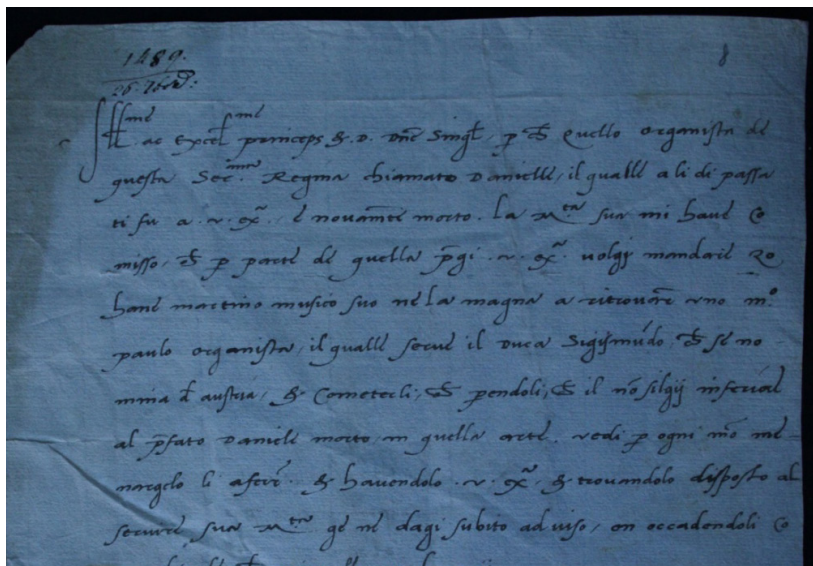


fig.3: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Ambasciatori Ungheria, busta 2, fascicolo 19/4, lettera di Beltrame Costabili al Duca Ercole I d'Este del 26 settembre 1489 (Vestigia 2839).

Nella lettera datata da Buda Beltrame Costabili a nome della regina Beatrice chiede al Duca di mandare *Zovane Martino musico Suo in Germania (ne la Magna)* per chiamare in Ungheria *Maestro Paulo organista, il quale serve il Duca Sigismundo*. Il motivo di tale missione che si chiede al Martini è la recente morte dell'organista *Danielle*. Mentre Maestro Paulo è sicuramente da identificarsi con il grande Paul Hofhaimer, del defunto Daniele (che Gombosi 1929 suppone essere stato italiano) non sappiamo nulla.¹⁰

¹⁰ Di Daniele si sa soltanto che nel maggio dello stesso anno è passato da Ferrara (Nagy-Nyáry 1877, IV., p. 43); infatti Costabili vi si riferisce come a persona che era stata al servizio del Duca Ercole I. Questa lettera era nota sin dai tempi di Albert Nyáry (Nagy-Nyáry 1877, p. 400); e viene spesso citata anche nella letteratura specifica più recente, p.es. Martini 1975, p. xxvi.

Si ritrova anche un'altra traccia della stessa informazione che giunge da Vienna alla corte di Ferrara un mese prima (fig.4):

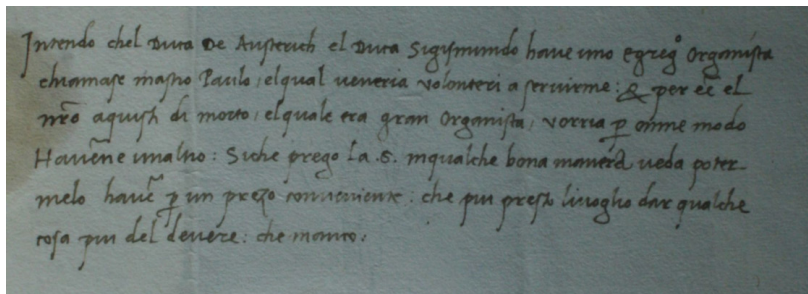


fig.4: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Carteggio Principi Esteri, 1623, busta 2, fascicolo 3/2, lettera di Beatrice d'Aragona alla sorella Duchessa Eleonora del 28 settembre 1489 (Vestigia 2083).

Nella lettera si viene a sapere che già un mese prima della richiesta di cui sopra la fama di Hofhaimer aveva raggiunto la regina Beatrice,¹¹ che parla dell'organista Daniele come ormai morto e dice di volerne avere *per omne modo* un altro. Sappiamo pure che ancora il 20 novembre Hofhaimer non aveva accettato il posto: probabilmente non è mai venuto in Ungheria.

In base ai libri di conto di Esztergom possiamo conoscere almeno il nome di molte altre persone che da Ippolito avevano ricevuto uno stipendio come cantori: *Antonichino*, *Bartolomio*, *Janizio* (anno 1495, Amm. Princ. 705), *Martino*, *Mochin* (*Monichino*), *Nicolò de Brugies*. La loro persona devono essere ancora più precisamente identificate da ricerche ulteriori. Ci sono alcuni che sono definiti come *musici* nei libri di conti durante il periodo di Ippolito I d'Este: il frate francescano e cappellano *Johannes de Ragusio* che viene qualificato come 'veneziano', ed un certo *Mechino* che sembra essere stato il musicista di corte della regina Beatrice. Il suo nome compare pure nelle minute di lettere ducali come il „servitore” che nel 1487 porta la missiva della Duchessa Eleonora alla sorella Beatrice (fig.5)

¹¹ Nagy - Nyáry 1877, p. 89.

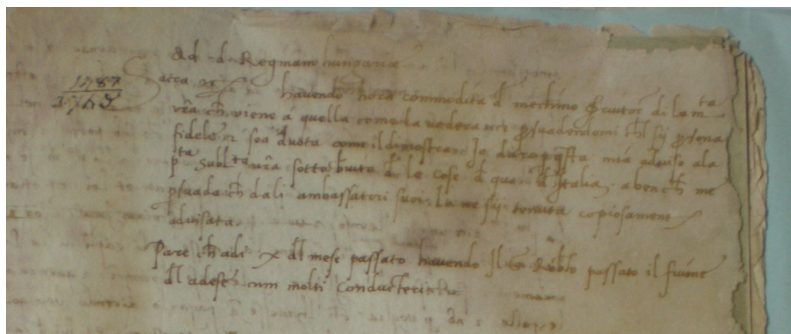


fig.5: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Minute di lettere ducali, 1644 (busta unica), fasc. 1/1, minuta di lettera a Beatrice d'Aragona del 3 settembre 1487 (Vestigia 2345). Al primo rigo si legge: „Sacra Maestà! Havendo hora commodità di Mechino servitore di la Maestà vostra...”

Questo Mechino o Mecchino potrebbe essere la stessa persona citata come „Mecchino francese nostro musico” nella lettera autografa di Beatrice d'Aragona indirizzata alla sorella Eleonora il 6 marzo 1486¹² (fig.6):

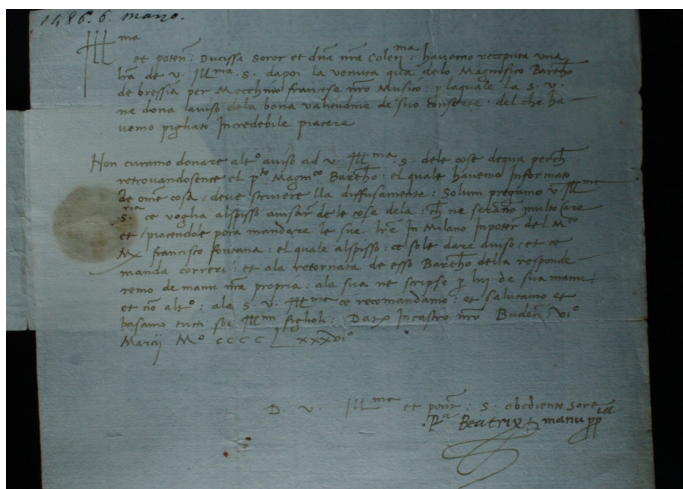


fig.6: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Carteggio di Principi Esteri, 1623, busta 2, fasc. 2/2, lettera di Beatrice d'Aragona alla sorella Duchessa Eleonora d'Aragona del 6 marzo 1486 (Vestigia 1965); al rigo 3 si legge: „... per Mecchino nostro musico...”

¹² Ne fa menzione Gombosi 1929: 118.

Da diversi documenti si conosce da tempo il nome dell'organista tedesco (austriaco) della Cattedrale di Esztergom che dai libri di conti ci è noto per lo più come *frate Zoanne*.¹³ Dalle lettere sopra citate sappiamo dell'organista Daniele alla cui morte, nel 1489, si voleva invitare alla corte di Buda Paul Hofhaimer. Oltre a questi, compare negli anni 1494-95 tra i salariati un organista di nome *Farkas (Farcas)* che doveva essere pure germanofono, essendo notato accanto al nome anche *todesco*.¹⁴

I trombettieri molto probabilmente facevano parte del corpo armato e non degli artisti. La loro denominazione (*tubicen, trombettiere, trombetta*) varia nei libri di conto che ci forniscono un lungo elenco di nomi: *Albertus Ruppel (Reppel, Roppel)*,¹⁵ *Cristofallo (Cristoforo/ Cristofano / Cristoforus / Christoforus)*, *Dionisio (de Wyfflw / Újfalú)*,¹⁶ *Fretter Ropertus*,¹⁷ *Georgius, Giure (Giurco / Giurcho / Georgius) Tott*,¹⁸ *Gregorio / Gregorius, Laczó / Laczko / Ladislaus, Simon / Simone / Symone, Thomas Selpokar e Valentinus*.¹⁹ Un altro tipo di musicista-soldato dovevano essere il *tamburino Guglielmo*²⁰ e il *timpanista Thomas*.²¹

¹³ ASMo, Amministrazione dei principi 689 (Vestigia 2156), Libro di entrata e dei debitori 1489 (*Zohane todescho organista*); ASMo, Amministrazione dei principi 695 (Vestigia 2168), Libro di entrata e dei debitori 1491 (*Zohane organista*); ASMo, Amministrazione dei principi 699 (Vestigia 2172), Libro di entrata e dei debitori 1493 (*Zohanne organista di la giesa*); ASMo, Amministrazione dei principi 702 (Vestigia 2175), Registro dei salariati 1494 (*Zohanne todesco organista di la giesa*).

¹⁴ ASMo, Amministrazione dei Principi 702 (Vestigia 2175), Registro dei salariati dell'anno 1494; ASMo, Amministrazione dei Principi 703 (Vestigia 2176), Registro dei salariati dell'anno 1494-95.

¹⁵ ASMo, Amministrazione dei principi 701 (Vestigia 1724), Libro di entrata e uscita 1492.

¹⁶ ASMo, Amministrazione dei principi 698 (Vestigia 2171), Registro dei salariati 1493.

¹⁷ ASMo, Amministrazione dei principi 696 (Vestigia 2169), Registro di entrate 1492-94.

¹⁸ ASMo, Amministrazione di principi 688 (Vestigia 2154), Libro di entrata 1489; ASMo, Amministrazione di principi 695 (Vestigia 2168), Libro de entrata et ussita et per debitori, 1492; ASMo, Amministrazione di principi 701 (Vestigia 2174), Libro di entrata e uscita, 1492; ASMo, Amministrazione dei Principi 702, Registro dei salariati dell'anno 1494.

¹⁹ ASMo, Amministrazione dei principi 701 (Vestigia 1724), Libro di entrata e uscita 1492.

²⁰ ASMo, Amministrazione dei principi 705 (Vestigia 2178), Giornale 1495.

²¹ ASMo, Amministrazione dei principi 694 (Vestigia 2167), Libro di entrata e uscita 1491; ASMo, Amministrazione dei Principi 703 (Vestigia 2176), Registro dei salariati dell'anno 1494-95.

Tra i documenti ufficiali personali di Ippolito I d'Este abbiamo incontrato nella primavera del 2015 l'elenco del seguito con cui il giovane prelado era arrivato a Buda. Tale documento manca ancora al sistema Vestigia e attende una ricerca approfondita. Per ora si segnalano i musicisti che sono elencati sul documento (fig.7):

Petrus	+ Pietro Lorenzo da Lampognan	B.	3.
hunc botici	+ Nicolo perondolo	B.	3.
	Ludovico Zangarino & sefraco	B.	2
	Bartholomaeus brazeiano	B.	2
	Zoannemartino cantore	B.	1.
	El solo da sala p aduitante d'el Zangarino	B.	1.
	El solo d'bolentino cum li canni	B.	7
	El suo tenorista	B.	9
	Zanpaulo da la violeta	B.	7
	Andrea suo fratello		
	Rainaldo tenorista		

fig.7: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Casa e Stato 386, b. 4, fogli sparsi: documento con l'elenco del seguito di Ippolito I d'Este. Anno 1487.

Il documento attesta che sono arrivati ad Esztergom numerosi musicisti che probabilmente rappresentavano ormai le tendenze più moderne della musica ferrarese. Infatti, oltre a Giovanni Martini come *Zoannemartino cantore*, troviamo anche *Messer Pietrobuono dal chitarino con el suo tenorista* e *Zanpaulo da la violeta, Andrea suo fratello e Rainaldo*. È importante notare che la parola *tenorista* in questo contesto ha un'accezione non presente nei dizionari non specializzati. Nella musica strumentale rinascimentale, in un duetto il *tenorista* suonava praticamente l'accompagnamento della melodia che veniva eseguita dal primo strumento (viola, liuto, chitarra, arpa).²²

²² Wegman 1996: 444-449; Polk 1992: 26, dove il termine viene riferito proprio alla persona di Pietrobono Burzelli. L'altra accezione specifica di tenorista, corrispondente circa a maestro di coro od orchestra (Polk 1994: 207) qui non può avere rilevanza.

I libri di conto di Esztergom nascondono un altro dato interessante relativo alla vita musicale in Ungheria, e risalente al marzo del 1489.²³ Si tratta di una spesa straordinaria che troviamo in due punti, prima alle spese del giorno: *per extraordinarie, ducato uno: datto a zingani qualli sonono de lauto | al isula di la Maestà di Madama, como in questo apare a carta 71, ducato 1, dinaro 0*²⁴, poi, verso la fine dello stesso volume, nella parte che riassume le spese: *ditto per gradi a zingani ducati uno, qualli sono ala isolla di la Maestà di Madama, e fu a di 3 mazo, per mano di Francesco Bagnacavallo, como per le suo squarze apare, et in questo apare a carta 190, ducato 1*²⁵

Troviamo qui dunque una prova (annotata secondo le precise regole della doppia contabilità) del fatto che regina Beatrice aveva ascoltato della musica zingara all'isola di Esztergom (o all'isola di Csepel)²⁶, ed Ippolito aveva pagato tramite il suo familiare Francesco da Bagnacavallo un ducato. Molto probabilmente è questo finora il primo dato sull'impiego di musicisti zingari da parte di un sovrano: alla fine del Quattrocento, probabilmente ad Esztergom.

²³ Tale dato comunque non è una novità. Lo stesso Albert Nyáry che aveva esaminato i libri di conto ancora nell'Ottocento a Modena (e ne aveva proposto la copiatura) ne aveva reso conto: Nyáry 1874, p. 81. Dopo questa prima documentazione del fatto, la presenza della spesa per musicisti zingari fa parte dei riferimenti sicuri degli storici della musica: Gombosi 1954, p. 717 (anche se l'autore data il fatto avvenuto nel 1483, impossibile per vari motivi). Compare anche nel più recente studio sui suonatori di liuto nei secoli XV-XVII: Király 2011, p. 94.

²⁴ Archivio di Stato di Modena, Amministrazione dei Principi 689 (anno 1489; Vestigia 2156), 94v. *L' isolla di la Maestà di Madama* (come sostiene Király) potrebbe rimandare anche all'isola di Csepel che era proprietà della regina – ma allora perché la spesa graverebbe su Ippolito?

²⁵ Archivio di Stato di Modena, Amministrazione dei Principi 689 (anno 1489; Vestigia 2156), 215r

²⁶ Secondo Richárd Horváth nella prima metà del 1489 conosciamo i seguenti dati sulle residenze di Mattia (e probabilmente di Beatrice): 16 gennaio - 12 marzo: Vienna; 18 - 20 marzo: Posonio; 31 marzo: Komárom; inizio di aprile - 26 agosto: Buda. Se i dati sono precisi, Beatrice fino al 10 marzo a Vienna, mentre il seguente dato preciso si ha solo dal 10 aprile, quando la troviamo ormai a Buda. È logico quindi supporre che nel suo ritorno alla città sede si è fermata ad Esztergom, come era solita fare, presso il suo „figlio prediletto” Ippolito, ed è stato in questa occasione che ha ascoltato la musica zingara. Di contro, non abbiamo una datazione puntuale dell'evento nel Libro dei conti, di sicuro è soltanto il periodo, tra gennaio e il 15 giugno. Cfr. Horváth 2011, p. 129.

Un piccolo episodio svoltosi a Eger nel 1509 getta luce sulla situazione dei musicisti in Ungheria. Il governatore di Eger del cardinale Ippolito I d'Este che si è ormai stabilito da tempo in Italia, il carpigiano Ercole Pio²⁷ descrive il passaggio del vescovo di Pécs, György Szatmári attraverso la sua città (fig.8):

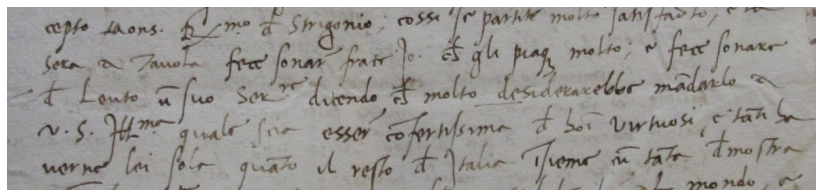


fig.8: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Ambasciatori Ungheria, b.4, fascicolo 6 (Ercole Pio), lettera di Ercole Pio ad Ippolito I d'Este del 26 ottobre 1509 (Vestigia 1766), f2r.

Il governatore si vanta di aver trattato bene il prelato importantissimo, secondo solo a *Monsignore Reverendissimo di Strigonio*, cioè Tamás Bakócz, cancelliere del re e grande patrono degli italiani. Oltre ai regali (come al suo solito, drappi, formaggi e marmellate italiani) la sera a tavola fa *sonare frate Joanne che gli piacque molto*, mentre Szatmári da parte sua a suonare „di lauto un suo servitore dicendo che molto desiderarebbe mandarlo a Vostra Signoria Illustrissima, quale scia essere confertissima di homini virtuosi e tanti haverne Lei sola quanto il resto d'Italia”. Szatmári quindi conosce la fama dei musicisti del cardinale Ippolito e manderebbe volentieri il suo suonatore di liuto in Italia.

Vorrei presentare un ultimo documento modenese, recentemente ritrovato, il quale documenta il passaggio dall'Ungheria di un grande musicista italiano. A indirizzare l'attenzione sui pezzi di riferimento ungherese nel Mappario Estense è stata Patrizia Cremonini nel convegno tenutasi a conclusione del progetto di ricerca Vestigia.²⁸ Anche se i disegni e l'acquarello presentati non rientrano nei limiti temporali di Vestigia (1300-1550),

²⁷ Sulla figura di Ercole Pio v. Domokos 2014; Domokos – Erős 2015.

²⁸ Cremonini, Patrizia, *Jegyzetek a Modenai Állami Levéltárban őrzött magyar vonatkozású forrásokról* [Appunti sulle fonti di riferimento ungherese conservate all'Archivio di Stato di Modena], in Domokos-Mátyus-Nuzzo 2015, pp. 13-30. In questo volume si trova anche la prima pubblicata l'acquarello di Visegrád.

la rassegna dei fondi non ancora esplorati ha suscitato scalpore. In questa sede vorrei citare un solo esempio (fig.9):



fig.9: Archivio di Stato di Modena, Mappario Estense, 159.

Il bellissimo acquarello dell'assedio di Visegrád da parte delle truppe cristiane riunite nel 1595. Si riconosce sul disegno preparato apparentemente fedelmente dal vivo (circa dalla località di Dömös) il castello di Visegrád (*Vicegrado*), l'ansa tipica del Danubio con il paese di Nagymaros (*Maros*), la città di Vác (*Vacia*), la strada che sale verso Nord lasciando la riva del Danubio e anche l'estremità dell'isola di Szentendre dove oggi si trova il paese di Kisoroszi. Il disegnatore ha marcato le direzioni cardinali negli angoli ed ha rappresentato il campo dei cristiani, indicando dietro il monte di Visegrád alcune posizioni di batterie e davanti il campo con la *guardia dei tedeschi* sotto il castello e, più lontano alcune tende dei dirigenti

militari: *Signor Aldobrandino, Generale di Sua Santità, Signor D. Giovanni, Signor Duca di Mantova*. Ecco la tenda di quest'ultimo:



In questa tenda doveva prestare servizio al Duca Vincenzo Gonzaga il giovane Claudio Monteverdi che nel 1595 aveva accompagnato il suo signore nella campagna militare in Ungheria.

Il teatro ferrarese, nutrito dalla tradizione ininterrotta delle sacre rappresentazioni medievali e dalla rinascita dello studio degli antichi, nella seconda metà del Quattrocento diventa, con Firenze, Mantova e pochi altri centri, un punto di riferimento per la rinascita del genere classico.

Il Duca Ercole I il 21 febbraio 1491 informava in questa forma il figlio Ippolito, arcivescovo di Esztergom:

„poi la sala nostra grande era tuta adornata da le coltrine d'oro e de seta ricamate e altre tapezarie, cum alcuni tribunali alti in modo de theatri, che era tropo bello adornamento e comodità de li signori che li furono per vederet re rapresenatione, che li furono facte, la domenica a li XIII del mese quella de Minichino, il luni seguente quella d'Andria, et il marti subsegvente quella de Amphitrione, che furono recitate cum bona gratia et tuti li astanti ne receveteno summa consolatione, et grandissimo piacere per essere procedute cum grande ordine.”²⁹

²⁹ cit. Coppo 1968, p. 52, ASMo CME, b. 1026.

Il ritorno di Beatrice d'Aragona in patria, a cavallo tra il 1500 ed il 1501 era una fuga vista dall'Ungheria, dove la regina vedova era stata ingannata con il matrimonio finto di re Vladislao II, e man mano privata dai suoi possedimenti fino a ridurla quasi alla miseria. Visto dall'Italia però, questo viaggio era il ritorno di una regina d'Oltralpe, motivo di festeggiamenti e celebrazioni. Il 28 gennaio 1501 il cognato, Ercole I d'Este chiede aiuto subitaneo a Francesco Gonzaga che mandasse da Mantova a Ferrara entro un giorno Manucio Luchese, perché

„Adesso che giunge qua la Maestà de la Regina de Ungaria, siamo desiderosi de darli qualche piacer; et cussì havemo deliberato domenica proxima farli una representatione di una comedia.”³⁰

Lo spettacolo ebbe luogo soli 4 giorni dopo, la fretta era giustificata: dai vari elenchi di rappresentazioni si sa che il 31 gennaio 1501 in onore di Beatrice a Ferrara venne rappresentato il *Captivi* di Plauto.³¹

Del periodo di Alfonso I (fratello del cardinale Ippolito I) scrive Andrea Santorio: „Alla morte di Ercole I, avvenuta nel 1505, si chiude la stagione degli spettacoli classici: il suo successore Alfonso, infatti, pur continuando nella tradizione degli spettacoli ferraresi in Sala Grande, prediligerà drammi di stesura contemporanea, dove la natura novellistica prevale sull'intento drammatico antico. La tensione verso la materializzazione dell'edificio teatrale continua comunque a crescere con l'introduzione, nel 1508, della prima scena prospettica a opera di Pellegrino da Udine che viene così a creare una forma elementare di teatro cinquecentesco, con cavea a emiciclo e scena prospettica.”³² La lettera (fig.10) non datata ma sicuramente del 1508 o del 1509 che Ercole Pio manda al suo *Patrone* (che non può essere con questo appellativo che Ippolito I d'Este) getta luce su un fatto che non viene documentato: o si basa su un fraintendimento o ci troviamo di fronte ad Ippolito I d'Este come commediografo.

³⁰ cit. Coppo 1968, p 57.

³¹ Coppo 1968, p.38.; Santorio 2016.

³² Santorio 2016.

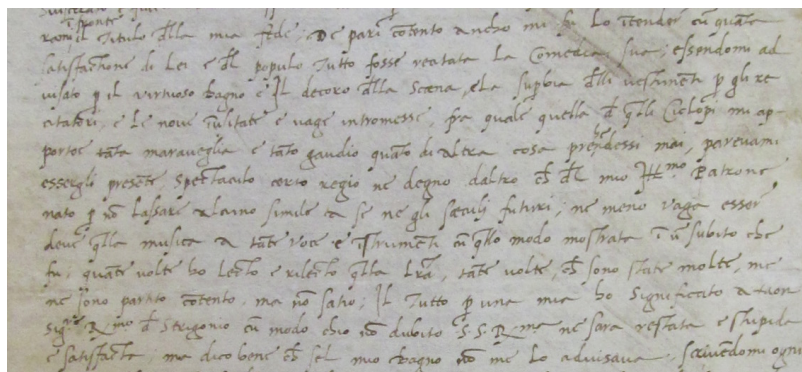


fig.10: Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Marchionale Ducale, Ambasciatori Ungheria, busta 4, fascicolo 6 (Vestigio 1784), lettera senza data di Ercole Pio ad Ippolito I d'Este (?), f.1r.

Il brano riportato viene da me trascritto così: „De pari contento mi fu lo intendere cum quanta | satisfatione di Lei e del populo tutto fosse recitata la comedia Sua, essendomi ad|visato per il virtuoso Bagno, e il decoro della scena, e la superbia delli vestimenti, per gli re|cicatori e le nove, inusitate e vage intro-messe, fra quale quella di quelli Cicopi mi ap|portòe tanta maraveglia e tanto gaudio, quanto di altra cosa prendessi mai; pareami essergli presente! Spectacu-lo certo regio, né degno d'altro che del mio Illustrissimo Patrone, | nato per non lassare alcuno simile a sé negli secoli futuri. Né meno vaga essere | deve quella musica a tante voce e instrumenti cum quello modo mostrata in un subito che | fu, quante volte ho lecto e rilecto quella lettera, tante volte che sono state molte, me | ne sono partito contento ma non satio. Il tutto per una mia ho significato a Mon|signore Reverendissimo di Strigonio cum modo ch'io non dubito Sua Signoria Reverendissima ne sarà restata e stupita | e satisfacta...”

Le persone menzionate nel brano devono essere Ippolito I d'Este come autore di una commedia rappresentata a Ferrara nella stagione del 1508 o più probabilmente nel 1509. Della commedia si può supporre che fosse di argomento classico (per la presenza dei cicopi), mentre in questo periodo a Ferrara regnava già un altro stile, di argomenti quotidiani moderni: la *Cassaria* ed i *Suppositi* dell'Ariosto vengono rappresentati nella città proprio in questi anni. Si fa riferimento anche ad un pezzo di musica (un intermezzo?) con tanti voci e strumenti. A trasmettere la notizia ad Ercole

Pio, governatore del vescovado a Eger è *il Bagno* da identificare col segretario del cardinale, Lodovico dal Bagno che lo accompagnerà in Ungheria nel 1517 e sarà uno dei destinatari della *Satira I* di Lodovico Ariosto, il quale invece rifiutò di partire. Infine è curioso vedere come la notizia di una rappresentazione teatrale a Ferrara fosse importante: la notizia viene subito trasmessa dal Pio a *Monsignore Reverendissimo di Strigonio*, cioè Tamás Bakócz, perché è sicuro che sarà contentissimo di riceverla.

Le schede brevemente elencate mostrano quanti e quali connessioni si possono ricavare dai documenti raccolti nell'ambito del progetto Vestigia, anche solo concentrandosi su campi specifici come la musica ed il teatro.

Bibliografia

- Cavicchi, Camilla 2015, *Pietrobono Burzelli, detto del Chitarino*, in: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 83.
- Coppo, Annamaria 1968, *Spettacoli alla corte di Ercole I*, „Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie storia del teatro”, v. I. pp. 30-59
- Domokos, György 2014, *La peste e il pardo*, „Quaderni estensi” 6 (2014), pp. 187-199.
- Domokos, György, 2015a, *Il progetto Vestigia: un esempio di collaborazione internazionale, interdisciplinare ed interuniversitaria*, „Nuova Corvina. Rivista di italianistica” 27, pp. 122-126.
- Domokos, György 2015b, *Trombitások, orgonisták, énekesek, dobosok, cigányzenészek a reneszánsz Esztergomban: Néhány újabb adat a Modenában őrzött számadáskönyvek alapján* [Trombettieri, organisti, cantori, tamburieri e musicisti zingari nell'Esztergom rinascimentale: alcuni dati nuovi in base ai libri di conto conservati a Modena], in Ekler, Péter – Varga, Bernadett, *Serpentarius viginti quatuor stellis decoratus: Baráti ajándék Farkas Gábor Farkasnak* [Dono d'amicizia a Gábor Farkas Farkas], Budapest, pp. 14-17.

- Domokos, György – Erős, Renáta 2015, *Ercole Pio e le indulgenze di Eger*, „*VERBUM. Analecta Neolatina*” 16 (2015), pp. 43-58.
- Domokos, György - Mátyus Norbert - Armando Nuzzo 2015, *Vestigia. Mohács előtti magyar források olasz könyvtárakban* [Vestigia. Fonti ungheresi del periodo prima della battaglia di Mohács in biblioteche italiane], Piliscsaba.
- Gombosi, Ottone 1929, *Vita musicale alla corte di Mattia Corvino*. „Nuova Corvina” 9/17-18, pp. 110-130.
- Gombosi, Ottó 1954, *Music in Hungary*, in: Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York.
- Haraszti, Emil 1940, *Pietro Bono, liutista di Mattia Corvino*. „Nuova Corvina”, n.s. 3/11, pp. 760-773.
- Horváth, Richárd 2011, *Itineraria regis Matthiae Corvini et reginae Beatricis de Aragonia (1458–[1476]–1490)*, Budapest.
- Király, Péter 2011, *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig* [I suonatori di liuto in Ungheria dal Quattrocento fino alla metà del Seicento]. Budapest.
- Kuffart, Hajnalka 2012, *Piero Pincharo de Parma, un ragioniere italiano in suolo ungherese*. „*VERBUM. Analecta Neolatina*” 13, pp. 504-512.
- Kuffart, Hajnalka 2014: *Introduzione ai libri contabili di Ippolito I d’Este esaminati dal punto di vista ungherese*. In: “Quaderni Estensi” 6, pp. 201-226.
- Kuffart, Hajnalka 2015a, *Az esztergomi Hippolit-kódexek könyvelési rendszere: az itáliai kettős könyvelés egy sajátos formája magyar földön* [Il sistema di contabilità dei codici di Ippolito di Esztergom: una forma speciale della doppia contabilità italiana in suolo ungherese], in: Micae Mediævales IV, Budapest, pp. 175-185.
- Kuffart, Hajnalka 2015b, *Bevezetés Estei Hippolit számadáskönyveihez* [Introduzione ai libri di conto di Ippolito d’Este], in Domokos-Mátyus-Nuzzo 2015, pp. 47-82.
- Lockwood, Lewis 2009, *Music in Renaissance Ferrara*, Oxford.
- Martini, Johannes 1975, *Secular pieces*, ed. by Edward G. Evans, A-R Editions, Madison.
- Nagy, Iván – Nyáry, Albert 1877, *Magyar diplomáciai emlékek Mátyás korából* [Ricordi diplomatici ungheresi dell’epoca di Mattia], Budapest.

- Nyáry, Albert 1870-74, *A modenai Hyppolit kódexek* [I codici di Ippolito a Modena]. „Századok”. 1870. 275-290., 355-370., 661-687.; „Századok”. 1872. 287-305., 355-376.; „Századok”. 1874. 1-16., 73-83.
- Polk, Keith 1992, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*. Cambridge
- Polk, Keith 1994, *Innovation in Instrumental Music 1450-1520: The Role of German Performers within European Renaissance*, in: *Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts*, a cura di John Kmetz. Cambridge, 202-214.
- Rajeczky, Benjámín 1988, *Magyarország zenetörténete* [Storia musicale dell'Ungheria], Budapest.
- Santorio, Andrea 2016, *Pellegrino Prisciani e la pratica teatrale alla corte d'Este di Ferrara*, „Engramma” 136 (giugno-luglio 2016), on-line: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=578
- Wegman, Rob. C 1996, *From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500*. „Journal of the American Musicological Society” 49/3, 409-479.

Giuseppina BRUNETTI
(“Alma Mater Studiorum”, Università di Bologna)

**«Quella terra che ‘l Danubio riga» (Pd, VIII 65):
l’Ungheria nella poesia medievale,
fra geografie e tradizioni***

«Quella terra che ‘l Danubio riga» è la perifrasi attraverso cui Dante indica nella sua *Commedia* le terre ungheresi:

Fulgeami già in fronte la corona
di quella terra che ‘l Danubio riga
poi che le ripe tedesche abbandona (Pd, VIII 65)

Ho volutamente iscritto questa mia relazione in una figura geografica perché è anzitutto entro un disegno del mondo cognito (ma anche in una precisa visione storica e culturale) che va intesa la prospettiva di Dante, in generale, e anche quella che nello specifico emerge dal celebre incontro con Carlo Martello posto nel canto ottavo del *Paradiso*. Si comincerà con l’osservare tale movimento, ma anche il modo di indicare la terra ungherese nella poesia delle origini romanze, in particolare italiane e francesi, tenendo per fermo che, soprattutto nel mondo medievale, nominare un luogo equivale di fatto a convocarne la storia, evenemenziale, politica ma anche simbolica e mitica.

Con la figura di un fiume Dante indica una terra. Non è stratagemma retorico isolato né privo di significato. Un fiume segna infatti anzi “riga”, ossia circoscrive un’appartenenza e nello stesso tempo apre e immagina un confine fluido, come nella più antica e nobile tradizione letteraria. È sin troppo facile richiamare la linea che va dall’antichità classica, da Eracleito

* Relazione presentata al Convegno *Byzanz und das Abenland / Byzance et l’Occident. Internationale Konferenz / Colloque International Eötvös-József-Collegium*, Budapest / Collège Eötvös József, Budapest 24–27. November 2014. giuseppina.brunetti@unibo.it

cioè e la sua celeberrima frase sulla sostanza del divenire (il fiume in cui si scende e non si scende insieme: Platone, *Cratilo*, 402 a: «Eraclito afferma - non è vero? - che tutto scorre e nulla permane, e, paragonando le cose a una corrente di un fiume, afferma che non ci si può immergere due volte nello stesso fiume») giù fino a Seneca («in idem flumen bis descendimus et non descendimus», Seneca *Ad Lucilium ep.*) e sino ai giorni nostri («tremila chilometri di pellicola» Claudio Magris, *Danubio*)

Nel 1986, quando *Danubio* venne pubblicato, l'innocenza della cultura europea era, nonostante il sangue di due guerre mondiali, ancora in qualche modo pensabile. Pochi anni dopo, la Bosnia e il Kosovo, le stragi legate alla globalizzazione finirono per aggredire fortemente questo tipo di equilibrio, la forma cioè in cui quel volume era nato; un libro su quei «tremila chilometri di pellicola» che è appunto il Danubio, la Mitteleuropa composta delle diversità tedesca-magiara-slava-ebraica-romanza-, contrapposta alla terribile purezza del *Reich* ariano.

Non occorre specificare che tale mitologia sovranazionale del Danubio è moderna e del tutto estranea al pensiero di Dante ed alla mente medievale per la quale l'attuale est dell'Europa è compreso in una visione naturalistica ed in una filosofia della storia del tutto differente. Occorre dunque anzitutto osservare la geografia e la storia letteraria medievali secondo ciò che è solo possibile, filologicamente, intendere.

Occorre anzitutto precisare che «per Dante, come per il mondo classico, la terra abitata si stende nella stessa direzione del corso del sole, dunque da Est a Ovest: in questa prospettiva – diversissima dalla nostra che nella spaccatura Nord-Sud ontologizza anzi un giudizio di valore circa il Sud del mondo – la visione classico-medievale è mediterraneocentrica (il «ventre liquido di Asia, Africa e Europa» ha chiamato di recente il Mediterraneo lo scrittore Erri De Luca nel suo libro *La musica provata*). Mediterraneo, mare in mezzo alle terre, come dice ancora il nome. I tre continenti sono per Dante circondati a loro volta dalle acque dell'Oceano e sebbene non si sappia se egli abbia visto delle vere carte geografiche, certamente questa qualifica del mondo cosiddetto 'a T' («un T dentro ad un O mostra il disegno / come in tre parti fu diviso il mondo»¹):

¹ Goro Dati, *La Stera* a cura di G. C. Galletti, Roma, Tip. Delle Scienze matematiche e fisiche, 1863, p. 14.



con terre che vanno dalle foci dell'Indo a Cadiz e le colonne d'Ercole (ricordo che la direzione di Ulisse in *Inferno* XXVI, 117 è per tale ragione di *retro al sol*), è quella che trovava in tutti i suoi classici, da Orosio anzitutto, a Lucano, al *De natura loci* di Alberto Magno, un'opera citata espressamente da Dante nel III trattato del *Convivio*: «è necessario attendere la scoperta dell'America perché l'immagine antica e medievale della terra cambi: per Dante, come per il mondo classico, la terra abitata si stende nella stessa direzione del corso del sole, da Est a Ovest»².

L'ecumene dei greci ossia la terra abitata che si rappresenta è ormai definitivamente filtrata attraverso la lettura della Bibbia e assume un carattere del tutto diverso: l'asta orizzontale della T coincide con il diametro della circonferenza, l'asta verticale diventa il raggio che si diparte dal centro della circonferenza, ma l'orientamento della rappresentazione ha in alto l'Est (non il Nord come nella cartografia moderna), perché a Oriente era localizzato il Paradiso terrestre ossia l'origine della vita.

Da Cadice all'Indo correvano 180 gradi e a 90 gradi ossia alla metà esatta fra Est e Ovest c'era Gerusalemme, la città santa. È entro questo significato che si deriva ogni altra significazione geografica, per Dante e per i poeti medievali, in un'Europa che si estende appunto solo sino al Tanais, al Don.

² Cfr. il bel saggio di F. Bruni, *La geografia di Dante nel "De Vulgari eloquentia"* in Nuova Edizione commentata delle opere di Dante (NECOD), *De vulgari eloquentia* a cura di E. Fenzi-F. Bruni- L. Formisano, Roma, Salerno Ed. 2012, pp. 243-253, p. 243.



Ill. 1 Mappamondo del Salterio di Westminster (1265 ca.)

Ecco una delle raffigurazioni che Dante avrebbe potuto davvero vedere poich  questo   uno dei manoscritti che si trovava nella biblioteca francescana di Santa Croce a Firenze:



Ill. 2. Firenze, BML, Plut. XXIV sin. 3 : Lucano, *Farsalia*

Impiego la figura per rapidità e per giungere a ciò su cui vorrei soffermarmi. È in questa Europa, in questa idea di mondo che, dopo la confusione delle lingue ossia dopo Babele, Dante localizza la nascita delle lingue moderne, in una prospettiva geografica che mantiene nel *De Vulgari Eloquentia* il medesimo orientamento, da est a ovest e non da nord a sud:

Ex precedenter memorata confusione linguarum non leviter opinamur per universa mundi climata climatunque plagas incolendas et angulos tunc primum homines fuisse dispersos. Et cum radix humane propaginis principalis *in oris orientalibus* sit plantata, nec non ab inde ad utrunque latus per diffusos multipliciter palmites nostra sit extensa propago, demumque ad *fines occidentales* protracta, forte primitus tunc vel totius Europe *flumina*, vel saltim quedam, rationalia guttura potaverunt.

Sed, sive advene tunc primitus advenissent, sive ad Europam indigene repedissent, ydioma secum tripharium homines attulerunt; et afferentium hoc alii meridionalem, alii septentrionalem regionem in Europa sibi sortiti sunt; et tertii, quos nunc Grecos vocamus, partim Europe, partim Asie occuparunt

Ab uno postea eodemque ydiomate in vindice confusione recepto, diversa vulgaria traxerunt originem, sicut inferius ostendemus

Nam totum quod ab hostiis Danubii sive Meotidis Paludibus usque ad fines occidentales Anglie, Ytalorum Francorumque finibus et Oceano limitatur, solum unum optinuit ydioma, licet postea per Sclavones, Ungaros, Teotonicos, Saxones, Anglicos, et alias nationes quamplures fuerit per diversa vulgaria dirivatum, hoc solo fere omnibus in signum eiusdem principii remanente, quod quasi predicti omnes *id* affirmando respondent.

Ab isto incipiens ydiomate, videlicet a finibus *Ungarorum* versus orientem, aliud occupavit totum quod ab inde vocatur Europa; nec non ulterius est protractum.

Totum vero quod in Europa restat ab istis, tertium tenuit ydioma,

licet nunc tripharium videatur; nam alii *oc*, alii *oïl* alii *si* afirmando locuntur; ut puta Yspani, Franci et Latini (*DVE* I.viii,1)³.

Dante insomma si serve qui del Danubio per limitare un'area geografica che coincide di fatto con una dimensione linguistica: ed è questa la grande invenzione del *De vulgari eloquentia*:

Muovendosi ancora da oriente ad occidente il poeta fiorentino definisce quella che, in modo approssimato, potremmo dire la fascia esterna dell'Europa, dal Mar Nero all'Inghilterra. Naturalmente ora sappiamo bene che circa l'originaria appartenenza di tutti questi popoli a un unico ceppo linguistico di tipo germanico, che essa appare motivata per quanto riguarda l'inglese e il tedesco, mentre è errata per quanto riguarda gli *Sclavones* e appunto gli Ungari⁴.

³ 'Riteniamo, e in base a ragioni non lievi, che fu allora, in seguito alla confusione delle lingue ricordata in precedenza, che per la prima volta gli uomini furono dispersi per tutte le zone climatiche del mondo e relative regioni abitabili e recessi lontani. E **poiché la radice primigenia dell'umana propaggine fu piantata nelle terre d'Oriente, e di qui** la nostra propaggine si diffuse da una parte e dall'altra moltiplicando a distesa i suoi tralci, per spingersi da ultimo sino ai confini occidentali, fu forse allora per la prima volta che gole di creature razionali **bevvero ai fiumi di tutta Europa**, o almeno ad alcuni. Ma sia che quegli uomini fossero stranieri arrivati non prima di allora in Europa, sia che ne fossero originari e vi facessero ritorno, portarono con sé una lingua triforme; e una parte di essi ebbe in sorte la zona meridionale dell'Europa, un'altra la settentrionale, mentre i terzi, che ora chiamiamo Greci, occuparono una parte dell'Europa e una parte dell'Asia. In seguito, come mostreremo più sotto, da un solo e identico idioma ricevuto nella confusione vendicatrice trassero origine svariati volgari. Poiché su tutto il territorio che si estende dalle **foci del Danubio**, o dalle paludi della Meotide che dir si voglia, fino ai confini occidentali dell'Inghilterra, e i cui ulteriori limiti sono segnati dai confini degli Italiani e dei Francesi e dall'Oceano, dominò un solo idioma, anche se più tardi si ramificò in diversi volgari, quelli degli Schiavoni, degli **Ungheresi**, dei Teutoni, dei Sassoni, degli Inglesi e di molti altri popoli: e a quasi tutti costoro è rimasto questo solo elemento come segno dell'origine comune, che per formulare l'affermazione quasi tutti i popoli sunnominati rispondono *io*. A partire dal territorio di questo idioma, vale a dire **dai confini degli Ungheresi in direzione d'oriente**, un altro idioma prese possesso di tutto ciò che da quel punto in là continua a chiamarsi Europa, spingendosi anche oltre. Infine tutto quanto resta in Europa al di fuori di questi due dominii, fu occupato da un terzo idioma, che tuttavia ora appare triforme, dato che alcuni per affermare dicono *oc*, altri *oïl*, altri ancora *si*, come gli Ispani, i Francesi e gli Italiani', *De vulgari eloquentia* a cura di E. Fenzi, (con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori), Roma, Salerno Ed. 2012, pp. 48-55.

⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.

Anche se è da segnalare, come si fa appunto in nota nell'edizione citata, che ad esempio all'Università di Bologna gli studenti 'schiaconi' e gli ungheresi facevano parte assieme della *natio* teutonica.

Ricordo infine la implicita confusione fra Danubio e Don: l'inesattezza della foce del Danubio (nelle paludi della Meotide ossia come il Don nel mare d'Azov e non nel Mar Nero (per l'approfondimento e i testi relativi rimando ancora all'edizione citata) dipenderà ciò anche dalla difficoltà di cui si è detto circa la cartografia antica che implicando una rotazione di un quarto di giro per posizionare il nostro nord col loro nord comporta qualche distorsione. Uno significativo problema riguarda ad esempio il moto stesso del fiume Danubio che per alcuni commentatori, Jacopo della Lana sopra tutti ma poi anche l'Ottimo, le Chiose ambrosiane, Benvenuto, scorre curiosamente al contrario: dal 'mare della Tana' ossia dal mar d'Azov sino alla Germania:

1. Jacopo della Lana: è denominata la detta provincia da quello fiume che esce del mare della Tana, e corre verso ponente per Ungaria fino in Alamagna, dove si perde e annichilasi.

Il Danubio, o vero Danaia si parte del mare della Tana, e discende per la Magna verso ponente, sì che tocca d'Ostetricchie, e gelasi di verno, che vi passano su le bestie e li carri dall'una parte all'altra. Tanai corre per la Tartaria, ed è sì sotto li raggi della Tramontana, che vi dà tanto d'influenza di freddo, che l'acqua vi diventa cristallina pietra; e non solamente li rivi e li fiumi quivi gelano, ma il mare ancora bene CCC miglia di sì dura ghiaccia si serra, che li uomini delle parti d'intorno passano sicuri con loro buoi, carri e mercatanzie sopra il saldo ghiaccio

2. Ottimo commento: al Danubio, appellato Istrio, che dal meriggio in oriente il riceve il mare.

3. Maramauro Qui dice D. che vide un lago de gelo a modo de vetro, e fa una comparatione de la Danoia, la qual passa per Sterliche, poi in Ongaria se chiama Danubio. E ancora fa una comparatione de Tanai, lo qual è fiume ne le parte septentrionale – quisti sono fiumi li quali giaciano a modo di vetro: e io ho veduto tal giacio l'inverno nel dicto Danubio, che carri e cavalli carcati passano di sopra e non se dispiaci

4. Benvenuto da Imola Martellus autem describit regnum Hungariae solum ab uno flumine: nec mirum, quia nullus fluvius est maior in toto orbe occidentali, nullus habet longiorem cursum, nullus transit per tot nationes diversas, qui oritur in alpibus Germaniae, et labitur per Austriam in Alamannia, deinde per Hungariam, Maesiam, et innumerabiles gentes infidelium. Recipit in se sexaginta flumina magna, et per sex vel septem ostia intrat in Pontum, idest, in mare maius; quorum quatuor dicuntur navigabilia, reliqua non

5. Anonimo fiorentino Ciò è io fu' già re d'Ungheria: e denomina la detta provincia da quel fiume ch'esce dello mare della Tana, e va verso Ponente per Ungheria fino alla Magna, dove si perde et annichilasi.

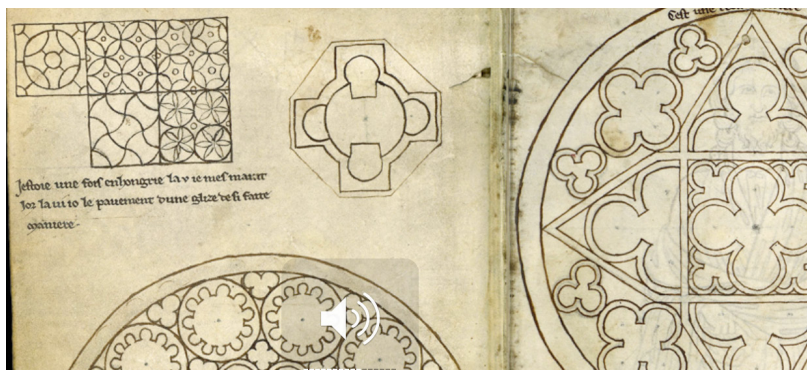
6. Francesco da Buti: tra queste due gente corre lo Danubio, che è uno grande fiume ove entrano 60 fiumi navigabili: questo Danubio esce dell'Alpi del monte Apennino, et entra nel mare della Tana con sette bocche lo Danubio è uno grande fiume che si chiama per altro nome Istro, et esce dei monti di Germania, d'uno monte che soprasta ai Franceschi, Taurici: sessanta fiumi navigabili riceve in sè. Per sette bocche entra in mare, dei quali lo primo si chiama Peuce; lo secondo, Naracustoma; lo terzo, Calostoma; lo quarto, Pseudostoma; lo quinto che si chiama Boreostoma; e lo sesto, Spireostoma, sono più cheti che tutti gli altri; lo settimo sta pigro a modo d'uno stagno. Li quattro di prima sono sì grandi, che per 56 migliaia di passi non si mescolano col mare: questo fiume, poi che esce della Magna, va per l'Ungheria⁵.

Questa dimensione orizzontale (da est a ovest) sarà poi quella che Dante adopererà nella descrizione dei quattordici volgari principali d'Italia. Insomma: Dante 'dall'Arno al Danubio', per prendere in prestito il titolo dell'introduzione che Giuseppe Frasso ha dedicato al volume *Leggere Dante Oggi* del 2011 che raccoglie appunto gli atti del convegno dell'Accademia d'Ungheria in Roma⁶.

⁵ Dati ricavati dal database *The Dartmouth Dante Project (DDP)*: <https://dante.dartmouth.edu>.

⁶ *Leggere Dante oggi: interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Atti del Convegno internazionale, 24-26 giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma / a cura di Éva Vigh, Roma, Aracne, 2011.

Lasciando per un momento Dante, è bene ricordare che lo spazio geografico dell'Ungheria è ben rappresentato nei testi poetici medioevali antecedenti, come anche in testimonianze singolari quanto preziose: il pavimento di una chiesa visto in Ungheria e disegnato sul suo taccuino autografo da Villard de Honnecourt (in alto a sinistra si legge: «j'estoie une fois en Hongrie (...) jo vi le pavement d'une eglise de si fatte maniere» 'fui in Ungheria, ho visto il pavimento di una chiesa costruito in questo modo')⁷:



Ill. 3. Villard de Honnecourt, *Cahier*, ca. 1235 (Paris, BnF, fr. 19093, c. 14v):

Per i testi antico francesi, a mo' di esemplificazione, basta invece osservare le numerosissime occorrenze nella vecchia *Table* del Flutre⁸. E non occorre qui neanche ricordare i passi della *Chronique rimé* di Philippe Mousket, Adenet le Roi, Andrea Cappellano sino a Jean Wauquelin che fanno dell'Ungheria la terra della ricchezza, di tesori immensi e di argenti, ma anche il teatro elegante di storie d'amore regali o incestuose⁹. Anche le occorrenze rinvenibili mondo occitanico, nella lirica cioè dei trovatori

⁷ C.F. Barnes-L.R. Shelby, *The codicology of the portfolio of Villard de Honnecourt*, in «Scriptorium», XLII (1988), pp. 20-48.

⁸ *Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen âge écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés par Louis-Fernand Flutre*, Poitiers, Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale, 1962, s. v.

⁹ Su tale tema vi è una cospicua bibliografia ed i lavori compresi anche negli atti di *Byzance et l'Occident: rencontre de l'Est et de l'Ouest* sous la direction de Emese Egedi-Kovács, Budapest, Collège Eötvös József, 2013.

ossia dei primi poeti dell'Europa moderna, coloro che, come scrisse Roncaglia, hanno formato l'educazione sentimentale degli europei, sono cospicue¹⁰. È sufficiente scorrere i repertori, ad esempio quello della Wiacek¹¹, o altri simili strumenti per rendersi conto di una non numerosissima, ma non inconsistente incidenza della voce 'Ungheria' nei testi poetici trobadorigi. I componimenti su cui si è dedicata attenzione maggiore sono quelli di Gaucelm Faidit e di Peire Vidal, ma anche gli altri meriterebbero un rinnovato sguardo d'insieme.

Bertran d'Alamanon (P.-C. 76.9), *Ja de chantar nul temps no serai mutz* (IV, v. 44)

Elias Cairel (P.-C. 133.11), *Pos vei que nul pro no.m te* v. 35

Gauceram Gaucelm, (P.-C. 161.1), *Cozin, ab vos voill far tenso*, v. 25

Gaucelm Faidit (P.-C. 167.1), *Anc no.m parti de solatz ni de chan* v. 25

Guillem Raimon (P.-C. 229. 3), *N'Obs de Biguli se plaing*

Johan d'Albuzo (P.-C. 265,3), *Vostra domna segon lo meu semblan:* v. 11

Peire Vidal (P.-C. 364,13), *Be viu a grant dolor* (la terza strofe è parodiata da Garin d'Apchier: *Veill Comunal, ma tor*)

Anon. (P.-C. 461, 133b): *Glorios Deus, don totz bens ha creysensa*, v. 47: (*Planh* per la morte di Roberto d'Angiò)

¹⁰ Au. Roncaglia, *L'Europe et la Philologie romane*, in « Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques et de la Classe des Beaux-Arts. Académie Royale de Belgique », 6e série, Tome IX (1998), pp. 83-94.

¹¹ Wilhelmina M. Wiacek, *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des 12. et 13. Siècles*, Paris : Nizet, 1968, s.v.

Levente Seláf in un contributo dedicato al poeta Gaucelm Faidit¹² ha giustamente riconosciuto come questi testi non costituiscano di fatto un manipolo eterogeneo, ma che vicende storiche ancora riconoscibili ne segnano lo sfondo preciso: il matrimonio di Costanza d'Aragona con Emerico di Ungheria (quella Costanza che, si ricordi, fuggì poi nel 1204 dall'Ungheria e successivamente divenne l'amatissima sposa dello *stupor mundi*, Federico II di Svevia) e appunto la spedizione crociata. La via che col Danubio passava dall'Ungheria costituiva infatti una strada nota (restano istruttive a tale proposito le lunghe e articolate descrizioni della terra ungherese nello scritto di Oddone di Deuil, monaco di Saint Denis circa la spedizione di Luigi VII di Francia del 1147-1149, che meriterebbe a tal proposito un più sicuro approfondimento). Ma in altri numerosi passaggi si nomina l'Ungheria secondo il *topos* a cui s'è già fatto cenno, quello della magnificenza e della ricchezza (segnatamente Guillem Raimon, Gauceram Gaucelm e Bertan d'Alamano).

Non potrei tuttavia aver accennato ai trovatori senza almeno nominare, qui a Budapest, uno studioso illustre che tanto ha insegnato a tutti noi sulle origini liriche europee: István Frank. Ne sia permesso qui almeno un affettuoso richiamo: perché non solo i suoi scritti furono cari ai miei maestri a Roma e importanti per gli studi di romanistica, ma anche perché ritengo che la sua opera e il suo ricordo debba essere trasmessa ai giovani ungheresi¹³.

Frank era nato a Budapest l'11 marzo del 1918, dal 1935 al 1937 si era recato in Italia per studiare la pittura italiana e arrivò infine a Parigi, a vent'anni. Scoppiata la guerra si fermò in Francia. Lì scoprì il gusto della filologia: al *Collège de France*, all'*Ecole des Chartes*, all'*Ecole pratique des Hautes Etudes* fu allievo di Edmond Faral, di Clovis Brunel e di Mario Roques. Così già nel 1949 insegnava Filologia romanza (Università della Saar). Ci avrebbe lasciato altre opere, ancora fondamentali per i nostri studi – ricordo solo *Il ruolo dei trovatori nella formazione della poesia lirica moderna* del 1950 e *Dell'arte di pubblicare i testi lirici*, sino al monumentale *Répertoire metrique de la poesie des troubadours* uno strumento di cui, fatti

¹² L. Seláf, *Gaucelm Faidit en Hongrie ou l'aventure orientale des troubadours*, Moustier Ventadour, Cahiers de Carrefour Ventadour, 2010.

¹³ Nelle more della stampa di questo contributo, posso ora aggiungere che ho ricordato la figura dello studioso ungherese nella relazione *Istantanee e ricordi* nella giornata in onore di Marti de Riquer, Università di Roma III (28 novembre 2014).

salvi i puntuali aggiornamenti, ci serviamo ancora e che è chiamato, in tutto il mondo, semplicemente 'il Frank'. Ci avrebbe donato lavori grandi se una malattia non lo avesse condotto alla fine della vita a Menton, giovanissimo, il 22 luglio 1955. Mi piace però in particolare ricordare un saggio significativo scritto proprio nell'anno in cui morì: *Poésie romane et Minnesang autour de Frédéric II*. Ho fatto cenno a Federico II e attraverso il suo nome passo alla poesia italiana, per tornare a Dante.

I riflessi della stessa geografia simbolica si trovano nei trovatori, ma anche nei poeti delle nostre origini italiane ove appunto si rinviene proprio l'unica menzione dell'Ungheria. Nel celebrare l'elogio della sua amata, rimpiangendone l'assenza e usando appunto il topos della ricchezza, il poeta dice che tale perdita, la perdita della sua donna non potrebbe essere risarcita neppure se egli avesse per sé tutto il reame d'Ungheria:

Se fosse mio 'l reame d'Ungaria
Con Greza e Lamagna infino in Franza
Lo gran tesoro di Santa Sofia
Non poria ristorar sì gran perdanza (vv. 41-44)¹⁴.

L'iperbole geografica disegna un territorio di fatto tutto orientale, e - come nelle mappe precedentemente mostrate - un disegno che si dispiega da est a ovest.

Geografie sentimentali dunque che sono però anche disegno del mondo, disegno politico e persino il profilo di un sogno. Come in Dante ove aneddotica, memoria personale e ricordo politico diventano del tutto emblematici nel canto VIII del *Paradiso*, nella parole di Carlo Martello di Ungheria che offerto il titolo: «quella terra che il Danubio riga».

Si rilegga dunque il luogo del *Paradiso*, premettendovi l'essenziale ossia: «dopo che nel cielo di Mercurio Dante ha incontrato Giustiniano l'ottimo imperatore, nel cielo di Venere incontra Carlo Martello, l'ottimo principe angioino a cui la morte prematura ha impedito di attuare il suo grande

¹⁴ Giacomino Pugliese. *Poesie. Edizione critica e commento* a cura G. Brunetti, in *I poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori - Meridiani, vol. II, 2008, pp. 557-642, a p. 562.

progetto politico (...) Carlo Martello si presenta a Dante, identificandosi a livello sia personale che ufficiale: tramite cioè il ricordo dell'incontro che il giovane principe e il giovane poeta avevano avuto a Firenze nel marzo 1294 e attraverso la riflessione sulla 'mala signoria'»¹⁵.

Se si riprende appunto il testo:

Indi si fece l'un più presso a noi
e solo incominciò: «Tutti sem presti
al tuo piacer, perché di noi ti gioi.
Noi ci volgiam coi principi celesti
d'un giro e d'un girare e d'una sete,
ai quali tu del mondo già dicesti:
'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete';
e sem sì pien d'amor, che, per piacerti,
non fia men dolce un poco di quïete».
Poscia che li occhi miei si fuoro offerti
a la mia donna reverenti, ed essa
fatti li avea di sé contenti e certi,
rivoltersi a la luce che promessa
tanto s'avea, e «**Deh, chi siete?**» fue
la voce mia di grande affetto impressa.
E quanta e quale vid' io lei far piùe
per allegrezza nova che s'accrebbe,
quando parlai, a l'allegrezze sue!
Così fatta, mi disse: «Il mondo m'ebbe
giù poco tempo; e se più fosse stato,
molto sarà di mal, che non sarebbe.
La mia letizia mi ti tien celato
che mi raggia dintorno e mi nasconde
quasi animal di sua seta fasciato.
Assai m'amasti, e avesti ben onde;
che s'io fossi giù stato, io ti mostrava
di mio amor più oltre che le fronde.

¹⁵ M. Picone, *Canto VIII, Lectura Dantis Turicensis: Paradiso* a cura di Georges Güntert-Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2002.

Quella sinistra **riva** che si lava
 di Rodano poi ch'è misto con Sorga,
 per suo signore a tempo m'aspettava,
 e quel corno d'Ausonia che s'imborga
 di Bari e di Gaeta e di Catona,
 da ove **Tronto e Verde in mare sgorga.**

Fulgeami già in fronte la corona
di quella terra che 'l Danubio riga
poi che le ripe tedesche abbandona.

E **la bella Trinacria**, che caliga
 tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo
 che riceve da Euro maggior briga,
 non per Tifeo ma per nascente solfo,
 attesi avrebbe li suoi regi ancora,
 nati per me di Carlo e di Ridolfo,
 se mala signoria, che sempre accora
 li popoli soggetti, non avesse
 mosso Palermo a gridar: "Mora, mora!".
 E se mio frate questo antivedesse,
 l'avarà povertà di Catalogna
 già fuggeria, perché non li offendesse;
 ché veramente proveder bisogna
 per lui, o per altrui, sì ch'a sua barca
 carcata più d'incarco non si pogna (*Pd*, vv. 31 -81)

giunti al v. 44 al 'Deh chi siete' di Dante l'anima non risponde auto-presentandosi: 'Io sono Carlo Martello' (il nome giungerà di fatto solo col canto successivo: «Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza» (*Pd*, IX, v. 1), ma dice soltanto 'Io sono stato il re d'Ungheria, e sarei diventato il re di Puglia e Provenza se non fossi morto prematuramente'. Chi parla è naturalmente il figlio maggiore di Carlo II d'Angiò e della regina Maria d'Ungheria, quel Carlo che nel 1287 aveva sposato Clemenza, figlia dell'imperatore Rodolfo d'Asburgo e per questo aveva suscitato grandi speranze perché con quel legame si componevano finalmente dolorose fazioni (la parte Guelfa che faceva capo agli Angioini e la parte ghibellina

che faceva capo agli Asburgo). Nel 1294 si verificò l'occasione storica che portò il giovane principe angioino ad incontrare il quasi coetaneo Dante: Carlo Martello era infatti giunto a Firenze per incontrare i genitori che rientravano dalla Francia. Due settimane appena e Giovanni Villani ci dice nella sua cronica che Carlo mostrò grande amore ai fiorentini: Girolamo Arnaldi sostenne anzi in un bellissimo saggio¹⁶ come l'incontro con Dante avvenne forse nella cornice intellettuale dei domenicani di Santa Maria Novella, dove di solito risiedevano i sovrani in visita a Firenze. Conviene tenere a mente il particolare.

Assai m'amasti: le parole che Carlo rivolge a Dante-personaggio sembrano toccare Dante-autore, il suo esilio: la canzone del *Convivio* che Carlo gli ripete *Voi che 'ntendendo* era stata composta proprio pochi mesi prima di quella visita del principe e parlava esattamente del lavoro poetico e del potere politico regale che dovrebbe accordare al poeta la necessaria stabilità per comporre. Carlo rappresentava insomma il re ideale, non mosso dalla cupidigia (come il padre o suo fratello Roberto, come è poi anche detto nella *Monarchia*), ma dall'amore, amore personale e privato e amore per il canto ed il regno.

«L'Ungheria per Dante si trovava nell'ambito dell'*Imperium*» ha scritto József Pál¹⁷ e non potrei essere più d'accordo. In tal senso vorrei fornirvi un'ultima suggestione, in chiusura, che lega appunto anche sul nome dell'Ungheria Federico II, il sogno della Curia della poesia italiana e Carlo Martello.

Nei versi del *Paradiso* tutti i territori governati sono iscritti entro i segni di fiumi: ciò vale per l'Ungheria, si è detto, ma anche per la Provenza: «Quella sinistra **riva** che si lava / di Rodano poi ch'è misto con Sorga» e per il Regno meridionale d'Italia («ove **Tronto e Verde in mare sgorga**»). C'è di più. Le rime adoperate ricorrono in tutta la *Commedia* solo in pochissimi punti, significativi:

¹⁶ G. Arnaldi, *La maledizione del sangue e la virtù delle stelle. Angioini e Capetingi nella "Commedia" di Dante. Parte I*, in "La Cultura", a. 30 (1992), 1, pp. 47-74. (2 parte ivi, fasc. 2, pp. 185-216).

¹⁷ J. Pál, *Grazia e missione nella Commedia e nel Faust*, in *Leggere Dante oggi: interpretare, commentare, tradurre* cit, p. 48.

biga : briga : riga *Par.* XII, 104

briga: caliga : riga *Par.* VIII, 65

briga : gastiga : riga *Inf.* V 47

briga : intriga : riga *Purg.* VII 53

briga : riga : spiga *Purg.* XVI 113

Non c'è modo ora di attardarvisi, anche se la serie meriterebbe una glosa. Dante annoda sempre assieme il ricordo personale con il significato: come non ricordare dunque che quando aveva incontrato a Firenze Carlo Martello Dante doveva aver visto anche la grande regina, Maria d'Ungheria, ossia colei che riteneva così essenziale nella linea della sua stirpe una santa, santa Elisabetta, così importante da farne affrescare l'intera vita- in quegli stessi anni - sui muri del convento della chiesa di santa Maria Donna Regina a Napoli? È stato sottolineato come in quel gesto sia iscritto un significato grande: «Il ciclo di Santa Elisabetta è infatti usato dalla regina per celebrare una “santa di famiglia” e promuovere ideali di spiritualità francescana; Maria lo utilizza per conferire il senso di una “somiglianza” tra la sua persona ed Elisabetta, un'identificazione che servisse a rafforzare, nella memoria dei contemporanei e dei posteri, il suo ruolo e la sua stessa storia di vita»¹⁸. Cordelia Warr afferma inoltre che: «Maria possedeva ben due libri narranti la vita di Elisabetta, indicati nel suo testamento come 'libros duo continentes vitam beate Elisabete' Nicolao di Lupino Carpetas»¹⁹.

Come non ricordare però a questo punto che santa Elisabetta d'Ungheria era nella coscienza dei contemporanei e degli storici legata ella stessa a Federico II di Svevia? La si ricordi nel magnifico affresco di Simone Martini ad Assisi:

¹⁸ C. Denèle, *Une sainte reine et franciscaine: les images de sainte Élisabeth de Hongrie au Trecento, en Italie*, in “Mélanges de l'Ecole française de Rome”, 2013.

¹⁹ J. Elliot – C. Warr, a cura di, *The church of Santa Maria Donnaregina. Art, iconography and patronage in the fourteenth century Naples*, Aldershot-Burlington, 2004.



Ill. 4 Simone Martini, Santa Elisabetta di Ungheria (Assisi, Basilica inferiore, ca. 1207-1231)

Figlia di Andrea II di Ungheria e di sua moglie Gertrude di Andechs-Merania, Elisabetta era nata nel 1207. A soli quattro anni venne fidanzata al figlio del Langravio di Turingia, il futuro Luigi IV (Luigi –Ludovico era parente e amico di Federico II perché era figlio di Hermann, figlio a sua volta di Jutta di Svevia nipote del Barbarossa; Bertoldo di Andechs, patriarca di Aquileia, quello che destinava la pelliccia al Minnesänger Walther von del Vogelweide era suo zio). Ebbene: il matrimonio fu celebrato nel 1221, ma già nel 1227 Luigi IV morì di malattia in Italia, nella crociata di Federico. La giovane vedova, decisa a realizzare allora pienamente la propria vocazione religiosa, entrò in conflitto con i cognati a proposito della sua dote e venne cacciata dalla sua residenza di Wartburg. Intanto (nel 1228) aveva assunto pubblicamente l'abito della penitente, adottando lo stile di vita delle cosiddette *sorores in saeculo* e morì, appena ventiquattrenne, il 17 novembre del 1231. Questo il suo libro, la Bibbia che leggeva santa Elisabetta, il ms. è conservato a Cividale:





La canonizzazione fu rapidissima e il 1° maggio 1236 ci fu la solenne traslazione delle reliquie nella nuova chiesa di Marburgo a lei intitolata. Alla grandiosa cerimonia partecipò Federico II in persona che pose sul capo della santa una preziosissima corona e indirizzò una lunga lettera, di alto livello stilistico, all'allora ministro generale francescano, frate Elia di Assisi. In essa si sottolineava che la santità di Elisabetta andava letta come manifestazione della nobiltà dei suoi natali, premessa in qualche modo indispensabile della sua perfezione cristiana. I legami col trono d'Ungheria per Federico erano dunque molteplici: la sua amatissima moglie Costanza già sposa di Emerico di Ungheria e madre di quel Ladislao sul quale sopraregnò Carlo fratello di Emerico, padre di S. Elisabetta e bisnonno di Maria.

Quando Dante incontrava a Firenze Carlo Martello incontrava forse in qualche modo anche tutto ciò se è vero che l'episodio personale nel grande fiorentino è sempre incastonato a 'fare sistema' con la filosofia della storia. Emblematico in tal senso un ultimo particolare che riguarda questa volta la sorella di Carlo e che dovette anch'esso, forse, essere presente a Dante.

L'ultima figlia di Maria d'Ungheria Beatrice, ultima dei quattordici figli di Carlo II d'Angiò, nell'aprile 1305 era stata data in sposa, ancora giovanissima, ad Azzone VIII d'Este marchese di Ferrara, in una 'transazione matrimoniale' tra Azzone e Carlo II che ai contemporanei apparve come un atto di mercimonio politico. Se ne ricorda sprezzantemente il Villani e anche Dante vi allude nel XX del *Purgatorio*:

L'altro, che già uscì preso di nave,
veggo vender sua figlia e patteggiarne
come fanno i corsar dell'altre schiave.
O avarizia, che puoi tu più farne,
poscia c'ha' il mio sangue a te sì tratto,
che non si cura della propria carne? (*Purg.* XX, 79-84).

Dopo la morte d'Azzone d'Este (1308), Beatrice fu data in moglie nel 1309 al fedele servitore degli angioini Bertrand de Baux e infine morì. Ebbene: ciò capitò proprio a Firenze e Remigio de' Girolami scrisse per lei anche un sermone vergato direttamente di proprio pugno sul suo manoscritto privato (ms. Firenze, BNC, Conv. Soppr. G 4.936, c. 233v: *De mortuis, De uxore comitis novelli*).

In questa luce, se è insomma plausibile la mia ricostruzione, e con lo sfondo eloquente di Federico II e di quel sogno politico e poetico, acquista maggiore significato l'ampia perifrasi sulla Sicilia presente nella voce di Carlo nel canto del *Paradiso*, Sicilia perduta dagli Angioini a causa della 'mala signoria' del loro progenitore, Carlo I d'Angiò. E che tuttavia era stata la Sicilia di Federico, la Sicilia della curia, il giardino dell'Impero ov'era nata la poesia italiana. I discendenti di Carlo d'Angiò (eredi degli Angiò per parte di padre e degli Asburgo da parte di madre) non solo avrebbero trasformato il malgoverno dell'isola in buon governo, ma avrebbero soprattutto eliminato, a causa della loro doppia discendenza, le fazioni politiche

la cui rivalità stavano tragicamente distruggendo l'Italia e l'intero mondo cristiano.

Come acutamente osservato da Arnaldi – e da Picone – si annida insomma in questa descrizione della Sicilia un altro grande sogno deluso di Dante, non più storico ma culturale. Se Carlo Martello avesse potuto governare avrebbe sicuramente restaurato la Magna curia della poesia, avrebbe riportato la corte reale agli antichi splendori dell'epoca di Federico II e di Manfredi. La Sicilia avrebbe di nuovo costituito un potente polo di attrazione per intellettuali e poeti della penisola, esuli o indigenti, come appunto Dante. In questo mondo dantesco di territori linguistici e culturali segnati dai fiumi, in cui anche l'Ungheria ha gran parte, occorre però ora trattenere il passo: ci sarà bisogno di studiare ancora e meglio, guardare ad altra acqua, ad altre geografie e a confini permeabili. Meglio dunque lasciare in chiusa la voce ai bellissimi versi di *Qoèlet* che ricorda come: «Il vento soffia / ora dal nord ora dal sud, / gira e rigira, va e ritorna di nuovo. / Tutti i fiumi vanno nel mare, / ma il mare non è mai pieno. / E l'acqua continua a scorrere ancora / dalle sorgenti dove nascono i fiumi» (*Qohèlet* 1.6–7).

Eszter DRASKÓCZY

Fonti e interpretazioni dell'Orfeo dantesco

Dante nomina Orfeo solo due volte nelle sue opere: nel *Convivio* ne fa l'esempio dello stile allegorico; nel limbo invece lo menziona tra i grandi pensatori dell'antichità. Tuttavia, la critica, a partire da Guglielmo Gorni (1999) fino a Stefano Carrai (2012), indaga anche le possibili allusioni al mito del poeta tracio. Altri studiosi, invece, pongono attenzione al pericolo di creare interpretazioni forzate di questo personaggio in Dante e ritengono che, al di fuori delle nominazioni esplicite, si tratti più di accostamenti tra il mito di Orfeo e i passi danteschi che di riferimenti volontari da parte dell'autore.

Nella *Commedia* si trovano elementi e soluzioni che richiamano varie versioni del mito di Orfeo. In questo contributo cerco di individuare le fonti che hanno potuto influenzare le scelte dantesche e di interpretare il ruolo che Orfeo svolge nei brani in questione. L'altro obiettivo è di presentare i vari aspetti di questo mito che i lettori contemporanei di Dante potevano prendere in considerazione.

I. L'Orfeo civilizzatore e figura Christi

I.1. L'Orfeo civilizzatore del Convivio in base alle Metamorfosi e alla tradizione commentaria allegorico-moralizzante

Nel *Convivio* (trattato II, cap. I, 3), Orfeo diviene l'esempio della scrittura allegorizzante. Secondo Dante, il mito raccontato da Ovidio, in cui Orfeo addomestica gli animali, è solo una "bella menzogna", sotto il cui manto si deve cercare una verità allegorica nascosta. Questa verità sarebbe, con le parole di Dante:

che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere
e umiliare li crudeli cuori e fa[r]ia mouvere alla sua voluntade coloro
cha non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita
ragionevole alcuna sono quasi come pietre.

Il passo dimostra che Dante non conosceva soltanto il mito di Orfeo delle *Metamorfosi* ovidiane¹ (XI, 1-2), che ne è la fonte dichiarata, ma anche i commenti allegorico-moralizzanti di esse. In più, egli si collega anche alla tradizione commentaria dell'*Ars Poetica* di Orazio. L'interpretazione allegorica dei versi ovidiani fu piuttosto diffusa da Orazio² fino a S. Tommaso³, che pongono l'accento sul ruolo civilizzatore di Orfeo fra gli uomini selvaggi. Come per il passo dantesco, anche per il commento di Bernardo Silvestre a Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, la verità nascosta nel mito di Orfeo diventa esempio dell'esegesi allegorizzante⁴, ma mentre qui troviamo esclusivamente un riferimento serrato al mito, la spiegazione più estesa del *Convivio* rende verosimile che Dante abbia attinto anche da altre fonti. Zygmunt Barański pone attenzione al fatto⁵ che Dante e il commento di Bernardo Silvestre a Marziano Capella potessero avere in comune una fonte principale, in cui il mito di Orfeo era stato adoperato allo stesso modo. Egli la individua negli "Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam"⁶, che riporta una spiegazione allegorizzante in molti

¹ "Carminum dum tali silvas animosque ferarum / Threicius vates et saxa sequentia ducit".

² Orazio, *Ars poetica* „Siluestris homines sacer interpretque deorum / caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus, / dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones" (391-393).

³ *Comm. De anima* (I, lect. XII, 198-209). „iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus concionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret a civilitatem." Sull'interpretazione politica del "concionator" nel Medioevo vedi: Artifoni 2001: 137-148.

⁴ „Integumentum est oratio sub fabulosa narratione verum claudens intellectum, ut de Orpheo. Nam et ibi historia et hic fabula misterium habent occultum, quod alias discutie ndum erit. Allegoria quidem divine pagine, integumentum vero philosophice competit." 2,74 sgg. Ramelli, 2006, 1764-65.

⁵ Cf. Barański 1997: 139-144.

⁶ Commento ai versi 391-396: „hanc utilitatem quam docuit, quod deterruit homines a caedibus, est dictus ab hominibus lenire tigres rabidosque leones, quod nil aliud est nisi componere stultos homines et ferocitatem morum deprimere ... Et hanc laudem assecutus est ex hac utilitate quam docuit, ciliet dictus ob hoc movere saxa sono testitudinis. Auctores

elementi conforme a quella dantesca. Eppure, lo stesso filo di pensiero è presente anche nei commentatori di Ovidio di epoca medievale. Arnolphe D'Orléans illustra la musica di Orfeo capace di domare le bestie con queste parole: „cantu suo i. sua predicatione feras i. efferos homines mitigavit, bruta animalia sapientes instruxit”⁷. Similmente una glossa anonima agli *Integumenta Ovidii* di Johannes de Garlandia: „Per Orpheum adducentem arbores cantu lire habemus homines stultos. Per liram loquelam qua illos docuit.”⁸ Questi commentatori di Ovidio, proprio come lo stesso passo ovidiano, ritengono che la caratteristica più importante di Orfeo siano le sue capacità retoriche.

Il commento di Benvenuto da Imola del 1375-80⁹, riferendosi erroneamente ai *Saturnalia* di Macrobio, fornisce una spiegazione allegorica della capacità di Orfeo di ammansire animali, piante e pietre: gli uomini possono essere leoni per la loro superbia, lupi per la loro violenta cupidigia, tigri per la loro crudeltà disumana, maiali per i loro osceni desideri sessuali. Il significato allegorico assunto da questi animali richiama la situazione iniziale della *Commedia*: nel canto I dell'*Inferno*, quando il viaggiatore Dante incontra la lonza che simboleggia la lussuria, il leone che incarna la superbia e la lupa che rappresenta l'avidità insaziabile (I, 31-60), non è ancora in grado di affrontare da solo queste bestie-peccati. Ossia, considerando il passo, attribuito a Macrobio, che illustra le prodezze di Orfeo, all'inizio della *Commedia* Dante-personaggio non riesce ad eguagliare Orfeo, che con il suo canto (con la sua eloquenza) è in grado di ammansire coloro che sono stati ridotti a uno stato subumano dal loro peccato.

enim, qui viderunt quod illos saxosos et insensatos ita in unum cohabitare fecit, dixerunt eum movere saxa, quia tantum miraculum fuit movere illos stultos, quantum miraculum esset movere saxa”. Ed. J. Zechmeister, Vienna, Apud Geroldum Filium Bibliopolam, 1877, 46-47, citato da Barański 1997: 144.

⁷ (Ghisalberti (ed.), 1932, 228.

⁸ (Ghisalberti (ed.), 1933, 67.

⁹ Ai versi *Inf.* IV. 139-140. „Orpheus fuit poeta eloquentissimus, et fecit librum de Sacris Liberalibus, quem interdum allegat Macrobius in libro Saturnalium; unde per suavem cantum debet intelligi dulcis eloquentia, qua placabat omne genus ferarum, sicut homines qui sunt leones per altam superbiam, lupi per violentam rapacitatem, tigres per inhumanam crudelitatem, sues per obscenam libidinem; firmabat flumina, idest vagos, instabiles; movebat montes, idest duros et inflexibiles, et ita de multis.”

I.2. La concatenazione della figura di Cristo e di quella di Orfeo

Il ruolo di civilizzatore di Orfeo richiama senz'altro, alla memoria del lettore medievale, la sovrapposizione di Orfeo e Cristo a partire dalle rappresentazioni paleocristiane del buon pastore. Dell'avvicinamento e dell'intreccio di queste due figure testimoniano circa venticinque raffigurazioni.¹⁰

Le rappresentazioni – ad eccezione di una – documentano l'intreccio di Orfeo, che ammansisce gli animali con la sua musica, e dell'immagine di Cristo, il "Buon pastore". Nei secoli I-II è molto diffusa la rappresentazione di Orfeo musicante in mezzo ai più svariati animali.¹¹ La medesima raffigurazione di Orfeo appare sul *pyxis* d'avorio dell'Abbazia di San Colombano di Bobbio¹², che poteva avere una connotazione cristiana: secondo la leggenda fu regalato da San Gregorio a San Colombano. Nelle catacombe romane dei secoli III-IV: in quelle di Domitilla, Callisto, Priscilla e S. Pietro e Marcellino, si vedono gli ibridi delle rappresentazioni di Orfeo, il domatore degli animali, e di Cristo, il buon pastore. Un affresco del secolo III della catacomba di Domitilla regala in ogni dettaglio l'aspetto di Orfeo alla figura seduta che suona, ma intorno ad essa sono state dipinte soprattutto pecore in luogo dei vari animali appartenenti alla rappresentazione di Orfeo. Le pecore sono invece attribuiti di Cristo, il Buon pastore. Nelle catacombe di Priscilla e dei Santi Pietro e Marcellino gli attributi del Buon pastore diventano ormai più omogenei: le pecore attente poste ai lati e una al collo del pastore. La figura centrale, un giovine dai capelli corti, imberbe, nella catacomba di Priscilla possiede anche un liuto. Dietro la mescolanza degli attributi di Orfeo e Cristo vi fu da un lato l'ispirazione, il prestito di caratteristiche; dall'altro i rappresentanti di una religione allora ancora perseguitata potevano occultare meglio l'identità della figura adorata.

¹⁰ Vedi: Friedman: *Orpheus-Christus*, in: *Orpheus in the Middle Ages*, 1970, pp. 38-85, e Guthrie: *Orpheus and Greek Religion* (1935), cap. VIII. Per una rassegna e interpretazione delle rappresentazioni antiche del mito di Orfeo vedi: Darab 1988 ed. Ead. 2012.

¹¹ Vedi: affresco raffigurante Orfeo, Pompeii. (Casa di Orfeo); Orfeo tra gli animali, mosaico romano, c. 200, Museo Archeologico, Palermo; Orfeo con liuto, c. 194, mosaico romano. Dallas Museum of Art.

¹² Regalo paleocristiano: *pyxis* d'avorio, Museo dell'Abbazia di S. Colombano. Fine secolo IV. Secondo la leggenda fu il regalo di S. Gregorio a S. Colombano. Vedi: Natanson, *Early Christian Ivories*, London 1953, pl. 26.

L'Orfeo-Cristo dei "Due Allori" (pittura attribuita all'anno 350 circa, nella Catacomba dei Santi Pietro e Marcellino, dal nome originale "Ad duas lauros", Roma) è una figura seduta in costume frigio: tiene un liuto nella mano, ai due lati ci sono due allori: su quello destro vi è seduta un'aquila, mentre sul sinistro è seduta una colomba. La figura sembra evidentemente Orfeo, per l'aspetto e per gli attributi, ma gli accompagnatori del buon pastore, le pecore, non sono presenti. I due uccelli fungono da simboli cristiani: la colomba è simbolo diffuso dello Spirito Santo; l'aquila è invece *psychopompos* – come spiega Friedman nella sua analisi¹³ – nel pensiero giudaico e cristiano, soprattutto nella parte orientale dell'Impero romano. Gli ebrei collegavano l'aquila all'abitazione celeste di Dio, come suggerisce anche il passo dell'Antico Testamento:

ma quanti sperano nel Signore riacquistano forza,
mettono ali come aquile,
corrono senza affannarsi,
camminano senza stancarsi. (Is. 40.31)

A questa rappresentazione si collega in vari punti anche il mosaico antico (III secolo), d'origine africana, situato nel Museo delle Belle Arti a Budapest (Reparto Antichità), raffigurante Orfeo assieme a un alloro e a un'aquila, con il suo attributo, il liuto tetracordo.¹⁴

Tutte le c. venticinque rappresentazioni di Orfeo-Cristo, ad eccezione di una, raffigurano una figura centrale che ammansisce gli animali a mezzo della musica-poesia. L'unica eccezione è un amuleto del III secolo che rappresenta un Orfeo crocifisso.¹⁵ Molto probabilmente l'amuleto è un oggetto teurgico prodotto in gran quantità nei secoli II-V; sono caratteristici della cultura greco-egizia, e spesso erano scolpiti dagli ebrei alessandrini, noti nell'epoca romana per le loro capacità magiche.¹⁶ Antecedentemente

¹³ Friedman 1970: 48-53.

¹⁴ Su questo vedi: Nagy, Árpád Miklós, *Orpheus. Római császárkori mozaik Afrikából*. In: Ókor, 20006/2, 97-98. http://okorportal.hu/wp-content/uploads/2013/02/2006_2_evszak.pdf

¹⁵ Guthrie 1935: 265.

¹⁶ A.A. Barb, *The Survival of Magic Arts*, in: *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, ed. by A. Momigliano, London 1963, (100-125), 102.

era un oggetto del Museo Bode a Berlino, ma se ne sono perse le tracce durante la seconda guerra mondiale.¹⁷

La storia di Orfeo e quella di Cristo vengono paragonate fra loro anche per l'elemento della discesa nell'Inferno, e Dronke vede un esempio di ciò in un inno della letteratura patristica, nel *Liber Cathemerinon* V. *Hymnus ad incensum lucernae* di Prudenzio:¹⁸

Sunt et spiritibus saepe nocentibus
 paenarum celebres sub Styge feriae
 illa nocte, sacer qua rediit Deus
 stagnis ad superos ex Acheronticis. ...
 Marcent suppliciis tartara mitibus,
 exultatque sui carceris otio
 functorum populus liber ab ignibus,
 nec fervent solito flumina sulphure. (125-136)

Le sofferenze nell'Inferno cessano sia in occasione della visita di Cristo sia di quella di Orfeo, e anche il linguaggio dell'inno di Prudenzio richiama le descrizioni di Orfeo. Boezio inizia la poesia del capitolo XII nel libro III, la descrizione della catabasi di Orfeo con i seguenti quattro versi:

Felix qui potuit boni
 fontem visere lucidum,
 felix qui potuit gravis
 terrae solvere vincula.

Il lettore viene sostenuto nell'orientamento da questo passo che inserisce un collegamento tra il mito di Orfeo e Cristo. Anche se a mio parere – al contrario dell'interpretazione di Carrai¹⁹ – tale collegamento è antitetico e non ipotizza una prefigurazione. Un inno dell'inizio del secolo XII, „Morte Christi Celebrata”, pone una relazione tra i due discendenti nell'Inferno:

¹⁷ Vedi l'articolo di Francesco Carott: http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos_Bakkikos_en.pdf

¹⁸ Per l'intero testo vedi: <http://www.gutenberg.org/files/14959/14959-h/14959-h.htm>

¹⁹ 2012: 125.

Cristo viene chiamato „il nostro Orfeo” che tornò dalla visita nell’Inferno riportando la moglie sulla terra, dove perciò Cristo appare come un Orfeo corretto, salvando e redimendo Euridice, ovvero l’umanità:²⁰

sponsam suam ab inferno,
regno locans in superno
noster traxit Orpheus.

Il lettore medievale, tenendo presente questa tradizione che considera Orfeo come *figura Christi*, poté vedere “sotto il manto della favola” ovidiana non un “savio uomo” qualunque, ma il Buon pastore stesso.

II. L’Orfeo “sapiente di ogni cosa”, contraltare del re David

II.1. L’Orfeo “sapiente di ogni cosa” nel Limbo in base a Virgilio e ai commenti medievali ad Ovidio su Orfeo

Il secondo riferimento esplicito al mito del cantante tracio nell’opera dantesca colloca Orfeo nel nobile castello del limbo tra i grandi dell’età antica, nel gruppo dei filosofi, la “filosofica famiglia”:

... vidi Orfeo,
Tulio e Lino e Seneca morale; (*If.* IV, 140-141)

Orfeo compare nel Limbo dietro suggerimento virgiliano, siccome nei campi Elisi – la fonte principale per il “nobile castello” del Limbo dantesco – Enea incontra proprio il poeta tracio (*Aen.* VI, 645-647):

nec non Threicius longa cum veste sacerdos
obloquitur numeris septem discrimina vocum,
iamque eadem digitis, iam pectine pulsata eburno.

²⁰ Dronke, *Forms and Imagining*, 2007, 89. L’intero testo dell’inno si trova qua: <http://hymnarium.de/hymni-ex-thesauro/sequenzen/218-morte-christi-celebrata>

Orfeo e suo fratello Lino, entrambi poeti mitici dell'antica Grecia, insieme al figlio Museo, sono celebrati come i primi poeti-teologi dell'umanità, sia dal *De civitate Dei* di Agostino (XVIII, 14) sia dal commento tomistico alla *Metafisica* di Aristotele (I lect. IV 83).

Il ruolo positivo di filosofo e poeta-teologo, attribuito a Orfeo con questa collocazione tra i sapienti e pagani virtuosi (accanto a Cicerone e Seneca moralista), è motivato dalla sua saggezza e dalla virtù morale, accentuate nei commenti medievali a Ovidio. Da Arnolphe d'Orléans Orfeo è definito "il sapiente di ogni cosa"²¹ e diventa allegoria della resistenza alle tentazioni di questo mondo ("bona huius seculi transitoria et falsa"), e dell'aspirazione verso il mondo superiore. Nell'esplicazione di Arnolphe, questo mondo superiore è simboleggiato dal monte sul quale canta Orfeo („in montem ascendens i. ad virtutes ad quas est ascensus sicut ad vicia descensus.") L'omosessualità di Orfeo viene spiegata da Arnolphe con il fatto che "rifiutò la debolezza femminile e si rivolse verso le virtù virili". La tradizione interpretativa che si basa su Arnolphe D'Orléans vede in Orfeo un uomo eccellente, in senso metaforico l'uomo con la sua sorte, che attraverso la vita e la morte conduce nella vita dopo la morte.

Negli *Integumenta*, Johannes de Garlandia riassume la sua interpretazione in due versetti: „Pratum delicie, coniunx caro, vipera virus, / Vir ratio, Stix est terra, loquela lira." Secondo Giovanni del Virgilio, Orfeo „sapientissimus et eloquentissimus fuit"²², figlio di Apollo e Calliope, cioè allegoricamente della Saggezza e dell'Eloquenza, il quale sposa Euridice, la „profunda diiudicatio", il giudizio ragionevole. Il serpente, cioè il diavolo, la travia invece dalla retta via. Orfeo la segue nell'inferno, ossia anch'egli viene tentato dalla falsa via, ma per aver violato la legge non potrà mai riavere Euridice.

II.2. Parallellismi e distinzioni fra le figure di Orfeo e di David

Un commento a Ovidio, contemporaneo a Dante, l'*Ovide Moralisé*,²³ riempie ogni elemento di contenuto cristiano: Euridice corrisponde a Eva, il serpente

²¹ ed. Ghisalberti, 1932: 199, 222-224.

²² ed. Ghisalberti, 1933: 89.

²³ Sulla figura di Orfeo nell'*Ovide moralisé* vedi: Zink 1999: 15-27.

al corrispettivo della *Genesi*. Orfeo-Cristo è virtù divina, che discende negli inferi per salvare l'uomo perduto (X. 486-98)²⁴. L'arpa di Orfeo è identica a quella con cui David placava Saul (X. 2925-31):²⁵

C'est la harpe, par verité,
Par cui David, c'est Dieu mainfort,
Done medicine et confort
Saül, c'est à l'umain lignage
Contre la dyablesse rage
Qui l'angoisse, quant em pechié
L'a par sa fraude trebuschié.

Nell'interpretazione dell'*Ovide Moralisé*, quindi, si collegano le figure di Orfeo, Cristo e David, che anche il lettore medievale della *Commedia* aveva ben presente. Quest'associazione è basata sul cosiddetto *Testamento di Orfeo* (*Diatheke*), che Eusebio inserì nella *Preparatio Evangelica*,²⁶ secondo cui il giovane Orfeo apprese la filosofia da Mosé, quindi studiò il monoteismo alla sua fonte e per tutta la vita si ricordò delle teorie, nonostante non le professasse. Prima della morte tramandò questa sapienza a suo figlio, Museo, e lo pregò di rifiutare gli dei pagani e seguire al loro posto il Dio di Mosé e di Abramo.²⁷ Orfeo divenne modello per alcune rappresentazioni di David che suona, circondato da vari animali in base al modello dei paradisi di animali di Orfeo antico. Questa rappresentazione è particolare, perché la Bibbia non tratta l'effetto della musica di David sugli animali. Egli infatti la usa per guarire Saulo (1Sam 16.14-23).

Re David appare come Orfeo sul mosaico di una sinagoga intorno al 500; intorno a lui vi sono un leone, un serpente e un animale non ben identificabile a causa della frammentazione. In un Libro dei Salmi del secolo VIII (B.N. Gr. Coislin 139, 16) si vedono David che suona il liuto e una

²⁴ Tome IV (livres X-XIII) C. Boer (ed.), Amsterdam, Johannes Müller, 1936, dal v. 20. Allegorie: 71-91.Vs: Vicari 1982: 70-72.

²⁵ Boer (ed.) 1936: 81.

²⁶ Grifford (ed.), *Eusebii Pamphili Evangelicae Praeparationis Libri XV* (Oxford, 1903), vol II, bk. III, 12, 259-260. Cf.: Tabaglio: 1999: 68.

²⁷ Friedman 1970: 13-16. (Porta anche la traduzione del Testamento di Orfeo)

figura allegorica, Melodia. Qui gli animali in ascolto sono rappresentati da pecore e da un cane rabbioso: è un ambiente adatto all'iconografia di David, dato che egli era stato un pastore prima di giungere alla corte di Saulo. La figura di Melodia è invece in tutto simile alle muse: ricorda le rappresentazioni di Orfeo e Calliope.²⁸ Nell'iniziale di una Bibbia ebraica (Libro dei Salmi) del secolo XIII, al di sopra David che suona il liuto erano disegnati anche un leopardo, un cammello e una lepre (Ambrosiana B. 32 inf., 3r.), che non hanno alcun ruolo nella storia biblica. Piuttosto, possono essere elencati tra le belve di Orfeo.

Gli esempi letterari testimoniano invece distinzioni fra le figure di Orfeo e di David. Ciò si noterà nella *Commedia*, il cui autore predilige l'accostamento e la contrapposizione di esempi antichi e biblici.

Nel *Protrettico*, l'esortazione dei greci al cristianesimo, di Clemente di Alessandria nel secolo II, Orfeo non è ancora precursore di Cristo, del vero artista, ma, al contrario, il rappresentante della cultura antica, basata sul mito. All'inizio dell'opera (I,1-7), Clemente confronta quattro cantori antichi: Anfione Tebano trascinava dietro a sé le pietre con il suono della musica della lira; Arione di Metimna, minacciato e catturato da marinai che lo volevano uccidere, con il suono del suo liuto attirò dei delfini che lo hanno salvato.²⁹ Orfeo fu il primo e il più famoso tra loro: lui ammoniva le fiere con il solo canto e, per mezzo della musica, trapiantava le querce da un posto all'altro. Il quarto musicista menzionato all'inizio del *Protrettico* è Eunomo al quale, mentre suonava la cetra in una gara, si spezzò una corda: ma la natura non volle che la sua musica si interrompesse, perciò una cicala volò sulla cetra e, cantando, supplì alla corda mancante.

Per fama, Eunomo è inferiore rispetto agli altri tre, ma è lui a rappresentare la vera musica. Anfione, Arione e Orfeo hanno ingannato l'umanità con i loro canti sulla violenza e sul dolore: la magia della loro musica l'ha trascinata nell'idolatria (I,3). Il nuovo canto fa molto di più che domare gli animali o resuscitare i morti: porta ordine nel mondo. Questa è l'idea dei pitagorici, secondo la quale il movimento delle sfere, la rotazione dei pianeti crea musica. L'orecchio umano non la avverte perché vi è abituato

²⁸ Friedman 1970: 154.

²⁹ Clemente Alessandrino, *Il Protrettico*; a cura di Matteo Galloni, Roma, Borla, 1991, 34-6.

sin dalla nascita. Clemente sottolinea che la musica vera non è emessa dagli strumenti, ma il Verbo induce il macrocosmo e il microcosmo umano a offrire musica a Dio. Orfeo viene contrapposto a Cristo, che volge il medesimo potere sopra gli animali e gli uomini a loro favore. Cristo è il nuovo, il vero poeta-musicista, che ammansisce le fiere più nocive, gli uomini: „Egli quindi ammansiva i volatili, cioè gli uomini leggeri; i rettili, cioè gli ingannatori; i leoni, cioè gli iracondi; i porci, cioè i voluttuosi; i lupi, cioè i rapaci”. (4,1)

Anche David, “l'autore dei dolci salmi di Israele”, il precursore di Cristo nell'Antico Testamento, è una figura opposta al musicista tracio. David, al pari del musicista tracio, suonava uno strumento a corde, ma egli non rese le persone schiave degli idoli, bensì allontanò i demoni e guarì Saul. Quindi Clemente considera la musica di Orfeo contrapposta sia a quella di David che a quella di Cristo (5,1). Nella sua opera Clemente ritorna in seguito alla figura di Orfeo (Cap. 7), e così il poeta tracio ha la possibilità di correggere i propri errori e cantare la verità, di diventare il nuovo divulgatore del nuovo canto del Logos (Cristo). “L'interprete dei misteri e insieme poeta” introduce così la palinodia della verità:

tu ascolta, o Museo, ... giacché ti dirò la verità...: Ora che ti sei rivolto alla parola divina, sta attento ad essa e dirigi rettamente la capacità di intellettiva del cuore; e incamminati per la via diritta e guarda solo il Signore immortale del cosmo. (74,3) Poi continuando aggiunge apertamente: „Egli è uno solo, nato da se stesso, e da uno solo tutte le cose sono state generate; egli stesso si aggira in esse e nessun dei mortali lo vede, ma egli vede tutti. Così dunque Orfeo, almeno col tempo, comprese di essere stato nell'errore. (74,5)

Nell'opera di Clemente, dunque, Orfeo diventa l'esempio della metamorfosi positiva, della persona che abbandona la strada cattiva per la strada buona, ossia è il precursore del protagonista della *Commedia* a livello morale.

In relazione al potere della musica, Cassiodoro nel secolo VI menziona il liuto di Orfeo e il canto delle sirene che sono racconti fiabeschi con un fondo di verità, mentre la storia biblica di David che scacciò l'anima impura

da Saulo è una verità assoluta.³⁰ Anche Giorgio di Pisidia del secolo VII confronta i due musicisti.³¹

L'Ecloga Theoduli,³² la poesia di autore ignoto del secolo X tramandata a noi in 176 manoscritti, nella quale le “menzogne” mitologiche e le verità cristiane lottano in forma di *certamen*, pone uno accanto all'altro le capacità musicali di Orfeo e quelle di David (189-196). Un commento anonimo all'*Ecloga Theoduli* pone il seguente paragone: „concordancia est in hoc quod sicut Orpheus citharizavit in inferno, sicut David coram Saule; et sicut Orpheus mitigavit deos infernales cum sua cithara, sic David malignum spiritum Saulis.”³³

In base a questa tradizione letteraria e figurativa cristiana, mossa dai parallelismi e dalle associazioni fra le figure di David, Cristo e Orfeo, viene attribuito un complesso significato figurale al poeta tracio, ricordato dai commenti a Ovidio del Trecento³⁴. Secondo una serie di saggi l'intera *Commedia* è intrecciata di allusioni implicite al mito di Orfeo³⁵ e alla storia biblica di David:³⁶ la loro sorte si divide nel Limbo dove Orfeo rimane (IV, 140) e da dove David con gli altri padri viene condotto fuori da Cristo (IV, 55-63):

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abel suo figlio e quella di Noè,
di Moïse legista e ubidente;
Abraàm patriarca e David re,
Israël con lo padre e co' suoi nati

³⁰ Cassiodorus, *An introduction to divine and human reading*; translated with an introduction and notes by Leslie Webber Jones, New York, 1946, II, 195-6. *Expositio in Psalterium* 49 (50), PL, 70, 352.

³¹ *Hexameron*, PG 92, 1438-9. Cita: Friedman 1970 : 149.

³² Sull'opera vedi: Mosetti Casaretto 1992 e Tabaglio: 1999: 71-72.

³³ B.N. Lat. 8115, XV. sz. fol. 36v. Cita: Friedman 1970: 234.

³⁴ Vedi anche l'interpretazione di *L'Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire*, a cura di F. Ghisalberti, 1933.

³⁵ Alcuni esempi: Rigo 1999, Picone 1999, Bollini 2007/2008, Carrai 2012.

³⁶ Ledda 2015.

e con Rachele, per cui tanto fé,
 e altri molti, e feceli beati.
 E vo' che sappi che, dinanzi ad essi,
 spiriti umani non eran salvati.

III. Orfeo antimodello per il Dante personaggio: l'influsso virgiliano-boeziano. I riferimenti impliciti

Spiegando i versi dell'*Inferno* IV il sopramenzionato Benvenuto da Imola, già nel Trecento, traccia un parallelo tra Dante-personaggio e Orfeo. Sia il poeta trace che il poeta fiorentino sono discesi all'inferno per salvare la propria anima (secondo lui, il significato allegorico di Euridice è la capacità razionale di Orfeo, la sua "anima rationalis") e hanno placato tutti i mostri degli Inferi, vale a dire hanno imparato a vincere i peccati e a sfuggire ai loro tormenti. "Ma Dante non si voltò mai a guardare all'indietro, ossia non tornò ai suoi peccati alla stregua di un cane, mentre Orfeo, che non mantenne la regola prescritta, in tal modo perdette del tutto la sua anima, e così il nuovo errore fu più grave del precedente." Ovvero in questo paragone ormai Dante supera e corregge Orfeo che, secondo l'interpretazione allegorica, è recidivo nel peccato. Il commento di Benvenuto da Imola evidenzia da un lato il ruolo di antimodello di Orfeo per Dante personaggio, in quanto discendente all'aldilà senza successo e dall'altro lato richiama l'interpretazione allegorico-moralizzante del guardare indietro di Orfeo.

Sono le *Georgiche* di Virgilio che hanno messo l'accento sulla sconfitta di Orfeo, e Boezio, che interpretava moralmente l'insuccesso di Orfeo, perpetuava questa tradizione: di conseguenza Dante deve essere fermo nel rigettare i propri peccati per non perdere ciò che gli è più caro. Per Dante, dunque, il modello virgiliano – boeziano definisce Orfeo come un viaggiatore dell'Ade senza successo.

L'Orfeo virgiliano accentua la tragicità del mito, la miserabilità di Orfeo („miserabilis Orpheus" 454), che è causata senz'altro dalla sua colpa

(vv. 453-456).³⁷ La colpa sta nel guardare indietro, ma la motivazione del gesto non è univoca nelle descrizioni romane del mito. Per Virgilio, Orfeo è “incautus”, “immemor” (v. 491) e si volge indietro a causa dalla sua “dementia” (v. 484). In Virgilio, Orfeo perde Euridice per la seconda volta a causa della follia del suo amore, della crudeltà degli dei e della sorte („tyranni”, „tantus furor”, „crudelia fata”).³⁸ Le ultime parole dolorose di Euridice (vv. 494-498³⁹) costituiscono un rimprovero allo sposo. Per Boezio, nel libro III del *De Consolatione Philosophiae* (m. 12), il fallimento di Orfeo nel rispettare l'unica legge impostagli dagli dei dell'Ade⁴⁰ sta nel fatto che la legge dell'amore è maggiore di qualunque altra legge per gli amanti: “Quis legem det amantibus? Maior lex amor est sibi” (vv. 47-48). Così il fallimento di Orfeo risulta inevitabile, in quanto se fosse riuscito a rispettare la legge dell'Ade, avrebbe testimoniato con ciò l'insufficienza del suo amore verso Euridice.⁴¹ Boezio – rispetto alle versioni di Virgilio

³⁷ “Non te nullius exercent numinis irae;

magna luis commissa: tibi has *miserabilis Orpheus*
haudquaquam ob *meritum poenas*, ni fata resistant,
suscitat, et rapta grauitur pro coniuge saeuit.”

“Certo, l'ira di un nume ti perseguita; / colpe gravi tu sconti. Contro di te, se il fato non si oppone, / Orfeo, senza volerlo infelice, / provoca il tuo castigo e si accanisce per la perdita della sua sposa.” Trad. di: Mario Ramous.

³⁸ *Iamque pedem referens casus evaserat omnes;*
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras,
pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes.

Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! victusque animi respexit. Ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditis Avernus.

Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu,
quis tantus furor? En iterum crudelia retro

Fata vocant, conditque natantia lumina somnus. (485-496)

³⁹ “*Illa, Quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor? En iterum crudelia retro / Fata vocant, conditque natantia lumina somnus. / Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte / invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!*”

⁴⁰ “*donamus comitem uiro / emptam carmine coniugem; / sed lex dona coherceat, / ne dum Tartara liquerit / fas sit lumina flectere.*” vv. 42-46.

⁴¹ Santi 2010: 561-2.

e di Ovidio – riscrive la fine del mito (49-51): „Heu, noctis prope terminos / Orpheus Eurydicen suam / uidit, perdidit, occidit.” La traduzione del verbo *occidit* con ‘uccise’ non è possibile, come nota Dronke: il metro gliconeo richiede la sillaba breve (*occidit*) invece della lunga (*occidit*)⁴², dunque nella riscrittura di Boezio Orfeo stesso perisce a causa del suo fallimento, il che risulta evidente leggendo gli ultimi sette versi della canzone boeziana, ove la storia di Orfeo viene interpretata come una parabola nella quale l’anima devota a Dio è tenuta a rinunciare al mondo e non potrà più rivolgersi a esso, né con lo sguardo, né con il desiderio.⁴³ Sulla sua scorta, Benvenuto da Imola interpreta allegoricamente il voltarsi indietro di Orfeo come il suo ritorno ai peccati oppure a un mondo inferiore già lasciato.

In questa chiave possiamo interpretare la maggior parte delle allusioni implicite al mito di Orfeo nella *Commedia*, di cui una serie, che riguarda il divieto di guardare indietro per Dante protagonista, è stata già messa in evidenza dalla critica. Nel canto I dell’*Inferno* l’eroe che guarda indietro verso i pericoli (vv. 22-27) evoca l’Orfeo che si dirige fuori dagli inferi e si volta a guardare indietro.⁴⁴ Questa ricorrenza del tema è stata già notata da Pietro Alighieri, il figlio di Dante, che lo lega anche al racconto biblico della moglie di Lot.⁴⁵ Nel canto II il personaggio, in preda all’incertezza prima di affrontare il viaggio nell’aldilà, ricorda altri viaggiatori che in precedenza avevano compiuto un viaggio simile (“Io non Enëa, io non Paulo sono”)⁴⁶, il che inevitabilmente evoca anche Orfeo, che fu già per Enea il modello ricordato prima della catabasi (VI. 116-122).

Nel canto IX dell’*Inferno*⁴⁷ troviamo di nuovo una narrazione che rievoca la storia di Orfeo: Virgilio intima a Dante di voltarsi indietro, di non guardare la Gorgone (vv. 55-60). Questi riferimenti impliciti all’inizio della

⁴² Dronke 2007: 91.

⁴³ “Uos haec fabula respicit / quicumque in superum diem / mentem ducere quaeritis; / nam qui Tartareum in specus / uictus lumina flexerit, / quicquid praecipuum trahit / perdit dum uidet inferos.” (52-58)

⁴⁴ Rigo 1994: 57-60.

⁴⁵ *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris comoediam commentarius*, a.c.d. V. Nannucci, Firenze, 1845, pp. 14f. Cita: Rietveld 2007: 161.

⁴⁶ “Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede.” (*Inf.* II, 31-33)

⁴⁷ Sul canto in ungherese vedi: Nagy 2013: 99-130.

cantica dell'*Inferno* confermano il ruolo di antimodello di Orfeo: il viaggio che Orfeo compie negli inferi senza raggiungere il proprio scopo scoraggia il personaggio Dante e lo induce a esitare.

Nel canto I del *Purgatorio* Catone, che non tornò indietro all'inferno per andare a prendere la sua amata moglie, è il contraltare di Orfeo. Nei canti II e IV Dante è tentato per ben due volte di voltarsi indietro e di indugiare: Catone e Virgilio lo rimproverano anche per questo. I rimproveri fanno capire che Dante non può voltarsi indietro, non può guardarsi alle spalle una volta che ha intrapreso il suo cammino verso Beatrice, perché corre lo stesso rischio di Orfeo: perdere l'essere più amato.

L'angelo che apre la porta del *Purgatorio* ammonisce gli spiriti di non guardare indietro: "...«*Intrate; ma facciovvi / accorti che di fuor torna chi 'n dietro si guata*»." (Pg. IX, 131-132). Secondo Ettore Paratore si tratta di un'allusione al mito di Orfeo descritto nelle *Georgiche*.⁴⁸ Nel canto XXX del *Purgatorio* Dante, che piange la perdita di Virgilio (49-51⁴⁹), rievoca l'espedito retorico dell'Orfeo disperato nelle *Georgiche* con la triplice ripetizione del nome (523-7⁵⁰). Nella risposta di Beatrice la triplice ripetizione di "pianger(e)" evoca però ormai la descrizione delle *Metamorfosi*. Dopo la perdita di Virgilio, la successiva separazione che rievoca quella di Orfeo ed Euridice è la scomparsa di Beatrice nel canto XXXI del *Paradiso*. Ma questa separazione non provoca dolore, poiché questo è un "sicuro e gaudioso regno" (25), e Bernardo si affretta a mostrare al viaggiatore che la sua donna è già tornata a occupare il suo posto nella rosa celeste. Al contrario di Orfeo, Dante ha la possibilità di congedarsi da Beatrice (79-90), che sorride e si volta a guardarlo. Questa scena è chiaramente l'immagine rovesciata in termini positivi e la riscrittura della straziante separazione di Orfeo ed Euridice.

⁴⁸ Paratore 1989: 959-963. Rietveld 2007: 116.

⁴⁹ "Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi / di sé, *Virgilio* dolcissimo padre, / *Virgilio* a cui per mia salute die' mi;"

⁵⁰ Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
volveret, *Eurydicen* vox ipsa et frigida lingua
ah miseram *Eurydicen*! anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae".

IV. Significato figurale di Orfeo in Virgilio e in Ovidio. L'influsso macrotestuale del mito raccontato da Ovidio sull'opera dantesca

Già per Virgilio⁵¹ e Ovidio⁵², Orfeo rappresenta il prototipo dell'autore. Le *Georgiche* di Virgilio concludono il mito del poeta-musicista tracio (IV, 454-558) con una lunga deviazione relativa alla "creazione" delle api. Virgilio suggerisce agli allevatori di bestiame di chiudere una giovenca di due anni fra quattro muri, di tapparle il naso e la bocca e poi di percuoterla a morte – senza lederle la pelle – e ponendole intorno erbe e aromi profumati, ne nascerebbero sicuramente delle api (284-314). A sostegno di questa teoria, l'autore inizia a narrare la storia di Aristeo (dal v. 315), le cui api morirono perché il suo inseguimento aveva causato la morte di Euridice. In seguito possiamo leggere la prima descrizione a noi nota del mito di Orfeo,⁵³ che comporta una digressione di centinaia di righe dai consigli sull'agricoltura. L'Orfeo di Virgilio sottolinea la tragicità del mito, la sfortuna dell'eroe, causata dal proprio errore, e la perdita di Euridice per la seconda volta. Questo è l'unico mito dettagliatamente descritto nelle *Georgiche*, che conclude nello stesso tempo l'intera opera: questo lascia dedurre che Virgilio consideri il musicista tracio come un proprio modello, l'arte del quale dischiuse le porte dell'Ade come fa lui stesso cantando la discesa di Enea nel canto VI dell'*Eneide*. Prima del viaggio di Enea nell'aldilà la Sibilla prefigura Orfeo (116-122):

⁵¹ Owen Lee 1996.

⁵² Sull'Orfeo di Ovidio vedi: Anderson 1982: 25-50, Solodow 1988, Segal 1991: 68-94, Johnson 2008 e Acél 2011. Per il confronto tra le versioni del mito in Virgilio e in Ovidio vedi: Smith 2000, Pagán 2004, 378-383, Gloviczki 2007: 62-62, Bakti 2012: 18-22.

⁵³ Mentre la prima menzione del mito nel secolo VI a.C. già parla di un „Orfeo noto” (in un frammento di Ibico reggino: „ὄνομακλυτὸν Ὀρφεήν”), in seguito la diffusione del mito è sostenuta da più menzioni: nell'*Alceste* di Euripide, Alceste, pronta a sacrificarsi per il marito, viene rassicurata dal marito medesimo sul fatto che, se lui giungesse al punto di Orfeo nel liberarla dall'Ade, non si volgerebbe indietro. Nel *Simposio* di Platone Fedro contrappone Alceste – la quale aveva avuto il coraggio di morire per il marito e per questo veniva premiata dagli dei – ad Orfeo che, privo del coraggio di morire per l'amata, scese vivo nell'Ade, e per punirlo gli dei inferi, dopo che ebbe cantato, non gli restituirono Euridice, ma solo la sua ombra.

gnatique patrisque,
 alma, precor, miserere (potes namque omnia, nec te
 nequiquam lucis Hecate praefecit Avernus),
 si potuit manis accersere coniugis Orpheus
 Threicia fretus cithara fidibusque canoris,
 si fratrem Pollux alterna morte redemit
 itque reditque viam totiens. quid Thesea, magnum
 quid memorem Alciden?

Virgilio richiama il mito altre volte (IV, VI, VIII ecloghe, *Culex*), ma la carica figurale emerge soltanto in questi due casi.

L'Orfeo di Ovidio (*Met.* X, 1-105; XI, 1-66) è meno tragico di quello virgiliano. La sua eloquenza viene esaltata, in realtà è la prima caratteristica che il lettore può riconoscere. Con la sua richiesta retorica accompagnata dalla musica, Orfeo persuade gli dei dell'Ade affinché permettano ad Euridice di seguirlo: sostiene che il suo amore per Euridice è il medesimo che lega Plutone a Proserpina (25-29); ripete più volte che la fine di ogni mortale è l'Ade (18; 34-35) e di conseguenza, con il prolungamento della vita terrena di Euridice, non chiede un dono, ma soltanto un prestito. La sua eloquenza non manca del ricatto emotivo: afferma che, se la sua richiesta non sarà esaudita, anch'egli piuttosto sceglierà la morte (36-9).

Le anime dell'Ade si sciolgono in lacrime per il canto, i condannati a pene eterne sospendono l'attività: Tantalo non cerca di raggiungere l'acqua, gli uccelli non strappano il fegato di Tizio, Sisifo si siede sulla roccia e gli dei accolgono la richiesta alla solita condizione: Orfeo non dovrà volgersi indietro lungo il cammino di uscita dall'Ade. L'errore di Orfeo non deriva dalla follia d'amore, ma dal puro amore, e l'Euridice di Ovidio, al contrario di quella di Virgilio, non lo biasima per questo motivo (56-63)⁵⁴. Orfeo quasi impietrisce vedendo sparire Euridice (64-7; e questa

⁵⁴ hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
 flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est,
 bracchiaque intendens prendique et prendere certans
 nil nisi cedentes infelix arripit auras.
 iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam

metafora rafforza il collegamento alla storia della moglie del Lot biblico), rinnova la preghiera, ma non ottiene più ascolto. Resta sulla riva per sette giorni: le lacrime lo dissetano, il dolore gli toglie la fame. Dopo la perdita di Euridice la vita amorosa di Orfeo, sebbene trasformandosi, continua: in seguito amerà solo i giovani (X, 83-4).

Il libro XI inizia con una scena antitetica: in un ambiente idilliaco, Orfeo suona il liuto e canta agli animali, alle pietre e agli alberi; in questo stato viene aggredito dalle baccanti, avidi di vendetta per un precedente rifiuto, che lo uccidono colpendolo con pietre, bastoni e vari strumenti agricoli, straziandogli il corpo. Ovidio narra più dettagliatamente la morte di Orfeo rispetto al racconto di Virgilio, ma a differenza della fine tragica virgiliana, Ovidio conclude la storia con un lieto fine. L'eroe tracio conosce già bene il paesaggio dell'Ade, si mette subito alla ricerca di Euridice e trovandola può guardarla e abbracciarla ormai senza paura:

Umbra subit terras, et quae loca viderat ante,
cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum
invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis;
hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
nunc praecedentem sequitur, nunc praevious anteit
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.

L'Orfeo di Ovidio non costituisce più soltanto il modello della poesia sovraumana – come anche in Virgilio – ma anche il modello dell'amore terreno che si compie nell'aldilà (nel caso di Dante, infatti, si sublima), sottolineando proprio quei due elementi che diventano i principali motivi danteschi nella *Commedia*. Nell'amarezza della morte, la separazione degli innamorati viene vissuta sia da Orfeo, che perde la moglie, sia da Dante nella *Vita nuova*. L'incontro nell'aldilà tra la donna amata e il poeta, che per lei giunge nel mondo dei morti, annuncia il trionfo dell'amore sopra la morte in entrambe le opere. Da questo punto di vista, la storia della *Vita Nuova* e della *Commedia* è una riscrittura: l'elemento della

questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

„moritura puella” rimane il medesimo,⁵⁵ ma mentre Orfeo ancora vivente, fiducioso solo nelle proprie capacità, scende nell’Ade e viene sconfitto, Dante vivente viene accompagnato dalla grazia e dalla provvidenza divine lungo la strada nell’aldilà.

Infine, l’Orfeo ovidiano che con arte ed eloquenza è capace di aprire le porte dell’Ade, diviene il modello della poesia sovraumana, e il prototipo dell’autore. L’Orfeo di Ovidio e il mito di Pigmalione, inserito nella sua storia a mo’ di matriosca, costituiscono per l’autore la celebrazione della sorte dell’artista e delle più alte ambizioni perseguite. Anche il poeta latino si impegna a creare il possibile dall’impossibile, lo spirituale dal materiale, l’amore felice dalla morte. Inoltre, l’Orfeo ovidiano è anche il narratore più loquace nelle *Metamorphoses*, che compie un proprio piccolo „perpetuum carmen” nei libri X-XI, i cui temi (dal ratto di Ganimede fino a Mirra) “rappresentano proprio il desiderio proibito di Orfeo in una nuova forma” secondo l’idea formulata da Philip Hardie.⁵⁶ Il significato figurale del mito di Orfeo, già presente in Ovidio, si riflette anche nell’opera dantesca, costituendo un complesso precursore mitologico per il viaggiatore della *Commedia*.

Dante attribuisce spesso alle figure mitologiche tali significati figurali che già in Ovidio erano prefigurazioni dell’autore. Pensiamo alle figure di Icaro e Fetonte che sono antimodelli, ossia modelli da evitare sia per il poeta latino che per il fiorentino; oppure Dedalo, che da artista di successo diventa una prefigurazione, un modello positivo. Tebe, la città in rovina a causa della guerra fratricida, diviene topos non solo per la Roma di Ovidio, ma anche per la Firenze di Dante. L’Orfeo di Ovidio – più di quello di Virgilio – appartiene all’elenco.

La domanda sorge legittimamente: perché Dante non allude esplicitamente ad Orfeo più volte, quando la sua storia è evidentemente un modello tematico-narrativo della *Commedia*? Le due principali risposte della critica letteraria indicano un modello interiorizzato o un modello volutamente cancellato.⁵⁷ A mio parere, la complessità della figura di Orfeo, di-

⁵⁵ Cf. Bollini 2007/2008: 39.

⁵⁶ Hardie, *Ovid’s poetics of illusion*, 2002: 63-68.

⁵⁷ Limentani 1982: 82-98.

ramatasi in diverse direzioni nei secoli dell'antichità e del medioevo, e gli strati interpretativi formulatisi a vari livelli, non hanno permesso che essa potesse avere un ruolo centrale dopo l'apparizione nel Limbo. In luogo di renderlo protagonista, con la tecnica della concentrazione e dell'omissione Dante ha offerto ad Orfeo il ruolo del modello più complessivo, macrotestuale. Gli aspetti cristiani e l'approccio già figurale di Ovidio e di Virgilio appartengono all'orizzonte culturale di Dante in relazione alla figura del musicista-poeta tracio.

Bibliografia

- Acél Zsolt: *Orpheus éneke*, Budapest, Ráció Kiadó, 2011.
- Anderson W.S., *The Orpheus of Virgil and Ovid*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J. Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 25-50.
- Artifoni, Enrico, *Orfeo concionatore. Un passo di Tommaso d'Aquino e l'eloquenza politica nelle città italiane nel secolo XIII*, in: L. Mauro (a c. di) *La musica nel pensiero medievale*, Longo, 2001, 137-148.
- Atkinson, J. Keith, *Orpheus, vates threicus et la transgression*, in: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999.
- Babbi, A. M., *La metamorfosi di Orfeo* : convegno internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998 : atti, Verona, Fiorini, 1999.
- Bakti Judit, *Művész(et)ábrázolások Ovidius Metamorphosésében*, szakdolgozat, Szegedi Tudományegyetem, Klasszika-filológia MA, 2012.
- Barański, Zygmunt G., *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, in: (a cura di) Picone, M. – Crivelli, T., *Dante. Mito e poesia*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, 133-154.
- Bertolucci Pizzorusso, *Orfeo „engluti” nelle letterature romanze dei secc. XII e XIII. Prime attestazioni*, in: BABBI, *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 137-154.
- Bollini, Martina, *Dante e il mito di Orfeo*, Tesi di Laurea in Filologia e Critica Dantesca, Università di Bologna, 2007/2008.

Bologna C., *Il ritorno di Beatrice*, Roma, Salerno, 1998.

Carrai, Stefano, *Viaggio a Beatrice e il mito di Orfeo*, in: *Dante e l'antico*, 2012, 119-131.

The Vulgate commentary on Ovid's Metamorphoses: the creation myth and the story of Orpheus, edited from Sélestat, Bibliothèque humaniste, MS. 92 by Frank T. Coulson

Toronto: Pontifical institute of mediaeval studies, 1991.

Darab Ágnes, *Búcsú a hitvestől? Orpheus és Eurydiké*. Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica, Tomus XVII., Fasc. 1. (2012), 27-43.

Darab Ágnes, *Orphizmus és Orpheus kép, különös tekintettel a római császárkorra*, doktori dolgozat, Miskolci Tudományegyetem, 1988.

De Bonfils Templer M., *La donna gentile del Convivio e il boeziano mito d'Orfeo*, in «Dante Studies», CI (1983), pp. 133-144.

Dronke, Peter, *La persistenza dei miti musicali greci attraverso la letteratura mediolatina*. In: *Forms and imaginings: from antiquity to the fifteenth century*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, 87-111.

Dronke, Peter, *The Return of Eurydice*. In *Sources of inspiration: studies in literary transformations, 400-1500* Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, 263 - 292.

Freccero J., *Il canto di Casella: Purgatorio II, 112*, in Id., Dante. *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 251-260.

Friedman J. B., *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.

d'Orléans, A.: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.*, ed. Ghisalberti, F., Hoepli, Milano 1932.

Garlandia, Giovanni di, *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, a cura di Francesco Ghisalberti, Casa ed. G. Principato, Messina 1933.

Gloviczki Zoltán: *Epikus énekmondók a Metamorphosesben*, Antik Tanulmányok 51. 2007, 55-70.

Gloviczki Zoltán: *Ovidius Ars Poeticája*, Budapest, 2008.

Gorni, Guglielmo, *La Beatrice di Dante, dal tempo all'eterno*, in Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di L.C. Rossi, Milano, Mondadori, 1999, pp. V-LX.

Guthrie W. K. C., *Orpheus and Greek Religion*, London, Methuen, 1935.

- Hardie, P., *Ovid's poetics of illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Irwin E., *The song of Orpheus and the new song of Christ*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J.Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 51-62.
- Johnson, Patricia Jane, *Ovid before exile: art and punishment in the Metamorphoses*. Madison 2008.
- Ledda, Giuseppe, *La danza e il canto dell'«umile salmista»: David nella «Commedia» di Dante*, in *Les figures de David à la Renaissance*, édité par Elise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet, Genève, Droz, 2015, pp. 225-246.
- Limentani A., *Casella, Palinuro e Orfeo. «Modello narrativo» e «rimozione della fonte»*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, 82-98.
- Mosetti Casaretto, Francesco, *Alle origini del genere pastorale cristiano: Ecloga Theoduli e la demonizzazione del paganesimo*, in "Studi Medievali" 33, 1992.
- Nagy József, *Pokol IX. ének: interpretáció, parafrázis, kommentár*, Dante Füzetek (2013) X, 99-130.
- Owen Lee, M., *Virgil as Orpheus : a study of the Georgics*, Albany, State University of New York Press, 1996.
- Padoan G., *Orfeo*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-78, vol. IV, p. 192.
- Pagán, Victoria, *Speaking before Superiors: Orpheus in Vergil and Ovid*. In: *Free Speech in Classical Antiquity*. Ed: Sluiter, Ineke & Rosen, Ralph M. Boston 2004.
- Paratore, Ettore, *Il l. IV delle "Georgiche" e il c. IX del "Purgatorio"*, in "Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia", cur. Roberto Antonelli, Modena, Mucchi (1989), III, pp. 959-963.
- Pérez Carrasco, Mariano, *La metamorfosis de Dante como nuevo Orfeo ("Convivio" II i 3)*, in «Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», XIV (2013), pp. 37-69.
- Picone, Michelangelo, *Il canto V del "Purgatorio" fra Orfeo e Palinuro*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 40, XIII (1999), 39-52.

- Ramelli, Ilaria, *Tutti i commenti a Marziano Capella / Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi*, Milano, Bompiani Il pensiero occidentale, 2006, 1764-65.
- Rietveld, Laura, *Il trionfo di Orfeo: La fortuna di Orfeo in Italia da Dante a Monteverdi*, PhD thesis, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 2007.
- Rigo, Paola, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze: Olschki, 1994.
- Romeo, Alessandra, *Orfeo in Ovidio: la creazione di un nuovo epos*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
- Santi, Francesco, *Un'interpretazione di Dante, nello specchio delle lacrime*, in «Come l'orco della fiaba». Studi per Franco Cardini, a cura di Marina Montesano, SISMEL, Firenze, 2010, 555-570.
- Segal, Charles, *L'Orfeo di ovidio e l'ideologia augustea*, in ID., *La poesia del mito* 1991, 68-94.
- Smith, Alden, *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil*. Ann Arbor 2000.
- Solodow, Joseph B., *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill & London 1988.
- Tabaglio, Maria, *La cristianizzazione del mito di Orfeo*, in: BABBI, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 65-82.
- Teodulo, *Ecloga: il canto della verità e della menzogna*; a cura di Francesco Mosetti Casaretto, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze, 1997.
- Tóth Tihamér, *Pokol, IV. ének*. Dante Füzetek VIII (2012), 61-110. <http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/docs/8%282012%29.pdf>
- Vicari P., *Orpheus among the Christians*, in *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, a cura di J. Warden, 1982, 63-85.
- Warden J., a cura di, *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- Zink, Michel, *Le poète désacralisé. Orphée médiéval et l'Ovide moralisé*. In: Babbi, A. M., *La metamorfosi di Orfeo*, 1999, 15-27.

Jennifer RADULović

L'invasione dei mongoli in Ungheria attraverso la cronaca di un canonico italiano

Il *Carmen Miserabile*¹ di Maestro Ruggero – canonico italiano, conosciuto anche come Ruggero Apulo – è fuor di dubbio la maggiore fonte primaria relativa alla violenta invasione dei Mongoli in Ungheria intorno al 1240. Si tratta di un resoconto eccezionale, sia per l'estensione, sia per le caratteristiche intrinseche del testo che fornisce dati preziosi non solo riguardo al drammatico evento che è l'oggetto precipuo della narrazione, ma propone anche e soprattutto un quadro interessante della peculiare situazione sociale e politica che in quel periodo stava attraversando il Regno d'Ungheria di Béla IV, all'interno di una visione più ampia di politica internazionale, di prospettiva (per noi) di storia delle mentalità, delle migrazioni massive e pertanto dello scontro/incontro con l'*altro* – inteso come contatto forzato tra popolazioni distanti tra loro nel *modus vivendi* – tema quest'ultimo di grande attualità.

Ho avuto occasione di studiare in maniera approfondita quest'opera, grazie a una traduzione che ho condotto pochi anni fa dal latino all'italiano per i tipi di Marietti². L'opera di Ruggero Apulo non è inscrivibile nelle maglie di una rigida tassonomia di generi letterari e si configura come un testo composito, accostabile talvolta alla cronaca, altre all'accorata testimonianza personale, altre ancora a quello che pare in alcuni passaggi un vero e proprio rapporto ufficiale, organizzato in parte sul modello della *disputatio* universitaria, sebbene la matrice dell'autore e la sua *forma mentis* non siano eminentemente accademiche. L'autore stesso definisce il suo lavoro *opu-*

¹ *Rogerii miserabile carmen super destructione regni Hungariae per Tartaros facta*, in MGH, SS., tom. XXIX, Hannover 1888, pp. 547-567; *Rogerii Carmen miserabile*, in SRH (*Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*), Budapest 1938 (ristampa aggiornata del 1999) vol. II, pp. 543-588.

² Maestro Ruggero, *Carmen miserabile*, Marietti, Genova-Milano 2012.

solum³. È singolare il fatto, inoltre, che la fonte tradita più dettagliata sulle operazioni militari mongole in terra magiara sia redatta da uno straniero, uno straniero che però – a causa dei suoi incarichi – aveva una buona conoscenza del Paese.

Si aggiunga che la stragrande maggioranza delle fonti che possiamo consultare sull'avanzata mongola nell'Europa Centrale e Orientale, in particolare modo in Ungheria, sono costituite essenzialmente da fonti *dirette* molto brevi e succinte – si tratta di solito di menzioni sintetiche all'interno di collezioni annalistiche di monasteri – oppure di testi ampi e ricchi di elementi che sono però in buona parte fonti *indirette* e cioè testimonianze raccolte e diffuse da autori che non hanno assistito ai fatti. In questo ambito è da citare, tra tutte, la fondamentale trasmissione di alcune lettere fornita da Matthew Paris nella sua brillante e appassionante *Chronica maiora*⁴, corredata da alcune miniature di suo pugno davvero suggestive, come lo straordinario disegno – simile a una vignetta – dove i terribili *tartari* sono raffigurati con un ghigno maligno in volto mentre sono intenti a sezionare e cuocere corpi umani in un palese atto di antropofagia⁵. Da sottolineare, comunque, che il cannibalismo attribuito a questi nomadi delle steppe è ancor oggi oggetto di discussione tra gli storici e anche nel contesto degli studi antropologici⁶.

ome già anticipato, invece, il *Carmen miserabile* è un testo corposo e dettagliato, redatto da un testimone diretto certamente eccezionale, poiché maestro Ruggero era stato catturato da un condottiero mongolo e co-

³ *Rogerii miserabile carmen*, op. cit. MGH, p. 549.

⁴ Matthaei Parisiensis, *Chronica maiora*, Luard (Kraus Reprint, 1964), vol. VI.

⁵ Uno dei testi più celebri sull'antropofagia dei Mongoli è infatti riportato da Matthew Paris. Il benedettino inglese trascrive una missiva spedita da Ivo di Narbonne al vescovo di Bordeaux, nella quale il chierico francese narra al presule l'assedio di Neustadt, facendo esplicita menzione del cannibalismo dei Mongoli.

⁶ G. Guzman, *Reports of Mongol Cannibalism in the Thirteenth-Century Latin sources: Oriental Fact or Western Fiction?*, in «Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination», (a cura di Scott D. Westrem) Garland, New York/London, 1991, p. 54. Vedi anche P. Vignolo, *Cannibali, giganti e selvaggi. Creature mostruose dal Nuovo Mondo*, Mondadori, Milano 2009; D. Tozzi Giuli, *Il cannibalismo nella tradizione e nella cultura cinese*, in «Tradizione e innovazione nella civiltà cinese», (a cura di Clara Bulfoni), Franco Angeli, Milano 2000.

stretto al suo servizio in cattività per lunghi mesi, prima di riuscire a evadere in maniera rocambolesca insieme a un uomo del suo seguito, l'unico rimasto in vita nel suo gruppo.

Va da sé che, viste le oggettive condizioni, Ruggero abbia steso il suo documento solo dopo aver riacquisito la libertà ed essere rientrato in Italia, successivamente alla ritirata dall'Ungheria dei contingenti capeggiati da Batu Khan, nipote di Genghis Khan alla cui morte era stato assegnato l'*ulus* – cioè la “regione” – più occidentale del vastissimo impero mongolo.

Il racconto di Ruggero si presenta quindi come una narrazione filtrata dal riordinamento e dalla riflessione a posteriori dell'autore e non come un testo di prima mano o uno sfogo e perciò, pur abbandonandosi a una retorica drammatica, è in generale scevro da note troppo colorite o da toni eccessivamente concitati. Solo in generale, ribadiamo, perché in alcuni passaggi spuntano delle affermazioni degne d'attenzione. È proprio quando l'estensore si sbilancia e il suo contegno viene meno che, a mio avviso, emergono i frammenti più significativi. Per stessa ammissione del redattore, nel suo scritto sono inserite anche le esperienze di altri testimoni oculari che egli ha incontrato nella sua disperata peregrinazione e che erano riusciti a fuggire dalla devastazione mongola.

L'autore

I dati biografici relativi all'autore sono scarsi e ci sono forniti quasi esclusivamente da Tommaso di Spalato che di Ruggero Apulo è stato biografo⁷. Il canonico italiano, infatti, dopo le tribolazioni ungheresi e la detenzione presso i Mongoli, aveva ottenuto la cattedra episcopale della città dalmata, incarico non semplice nelle prime fasi del suo insediamento, perché la successione della sede si era dimostrata un po' ostica. L'assegnazione, poi, si era rivelata di tutto prestigio e aveva concesso al nostro protagonista di concludere la sua esistenza terrena in tranquillità e con una relativa autonomia.

⁷ Thomas Spalatensis, *Ex Thomae historia pontificum Salonitarum et Spalatinorum*, in MGH, SS. XXIX, Hannover 1888.

Tommaso di Spalato appronta proprio in quel periodo una raccolta agiografica dedicata ai vescovi della sua città, i cui toni eccessivamente encomiastici e tipici della più classica retorica laudativa e panegiristica comportano nella prima parte della sua opera un immaginabile svuotamento semantico, controbilanciato però nella seconda parte – e in maniera molto efficace – da ritratti personali che appaiano liberi da farciture celebrative e quindi molto schietti. È soprattutto la descrizione di maestro Ruggero a risultare molto pragmatica e coerente, fuor di dubbio perché i due erano quasi coetanei e lo stesso Tommaso fu attivo collaboratore del presule italiano, incardinato nel centro portuale croato⁸.

Dell'Apulo non conosciamo l'anno di nascita che si colloca approssimativamente tra la fine del XII secolo e i primissimi anni del XIII: possiamo pertanto calcolare che avesse all'incirca quarant'anni al momento dell'invasione mongola nella distesa danubiana. Originario della Capitanata, Ruggero viene associato da una certa storiografia (invero molto data-ta) alla cittadina di Torrecuso⁹, che dovrebbe avergli dato i natali, ma una convincente e acuta ricostruzione del Babenberg nel 1955 dimostra molto bene trattarsi con maggior probabilità di Torremaggiore¹⁰. Purtroppo la puntuale tesi del Babenberg sembra essere stata largamente ignorata e in letteratura è tutt'ora ricorrente l'attribuzione più antica che appare meno attendibile.

D'altro canto, è doveroso rammentare che Maestro Ruggero e la sua opera sono stati scarsamente indagati dalla storiografia italiana mentre al contrario quella ungherese, per evidenti ragioni tematiche, ha ben presente questa fonte.

L'affresco che emerge della figura di Ruggero, dai pochi elementi disponibili, è quello di un uomo che fa bene il suo lavoro, senza punte di eccellenza: non è un intellettuale, ma è persona di discreta erudizione, non

⁸ *Ex Thomae Spalatienses...*, MGH, op. cit., cap. 48.

⁹ Heinemann, curatore dell'edizione del *Carmen Miserabile* degli MGH, ha ipotizzato si potesse trattare di Torrecuso, supposizione comprensibile dato che il territorio del Ducato di Benevento era molto esteso e giungeva sino alle coste adriatiche. Da questo testo deriva la diffusa assegnazione di Ruggero a Torrecuso.

¹⁰ F. Babenberg, *Maestro Ruggero delle Puglie relatore pre-poliano sui Tatars*, in «Nel VII centenario della nascita di Marco Polo», Venezia 1955, pp. 53-61.

è ricordato per una particolare magnanimità, ma al contempo non ha mai dimostrato atteggiamenti reprobî, dissoluti o inopportuni per il suo ruolo. Se definirlo una figura mediocre è di certo inclemente ed eccessivo, non si tratta tuttavia di un personaggio di grande caratura, ma ha il merito – e questo è indubbio – di averci lasciato una testimonianza pregevole e di aver condotto un’osservazione attenta e acuta del quadro politico, istituzionale e sociale nel quale si è trovato, suo malgrado, a muoversi.

Avviato giovanissimo alla carriera ecclesiastica, Ruggero è stato collaboratore del cardinale Jacopo di Pecorara, vescovo di Preneste e legato papale d’Ungheria, e proprio grazie a questa sua attività ha ottenuto la nomina alla canonica della città ungherese di Varadino, oggi la rumena Orodea. È a causa di questa mansione amministrativo-pastorale che Ruggero si trovava nel Regno di Béla IV durante la sortita mongola. Rientrato in Italia, dopo la scomparsa di Jacopo da Pecorara avvenuta nel 1244, iniziò a lavorare al fianco dell’inglese Giovanni Toletano, cistercense creato cardinale prete di San Lorenzo in Lucina a Roma. Nel 1249, forse come ricompensa morale per le sue disavventure, come già abbiamo ricordato, gli sono stati assegnati gli onori episcopali della sede spalatina. Si è spento nel 1266.

L’organizzazione dell’opera

Per questioni di tempo, non mi dilungherò in questa sede riguardo alla problematica e controversa *dedicatio* della lettera d’apertura che Ruggero antepone alla sua opera e che è comunque indirizzata a uno dei due vescovi per i quali ha lavorato¹¹. Quello che vorrei evidenziare qui, invece, sono degli elementi interessanti del *Carmen miserabile*, il cui titolo – è facile intuire – rimarca la tragicità dei contenuti della narrazione. Nella mia introduzione alla traduzione italiana della fonte, ho già affrontato alcuni aspetti filologici¹², soprattutto in relazione alla trasmissione dell’opera che non ci è pervenuta in alcun manoscritto del XIII secolo o posteriore, ma soltanto in edizioni a

¹¹ Radulović J., *Hungaria plena populo sedet sola. I demoni giunti dall’inferno*, in «Carmen miserabile», di Maestro Ruggero, Marietti, Genova-Milano 2012, p. 12-13.

¹² *Ead.*, pp. 14-15.

stampa di fine Quattrocento¹³. Non è quindi possibile definire con certezza se la divisione in quaranta capitoli tematici dell'elaborato e i titoli a essi preposti rientrano nell'organizzazione dell'autore oppure nella disposizione adottata dai due incunaboli che sono i testimoni più antichi a oggi rinvenuti¹⁴.

Ruggero affronta la lettera dedicatoria con una certa ampollosità. Come premesso, non è peregrino postulare che il canonico italiano abbia steso il suo racconto come rapporto ufficiale da introdurre al suo superiore e come resoconto degli avvenimenti, utile anche ad argomentare il suo improvviso abbandono della sede di Varadino, resosi indispensabile dalla situazione contingente.

È noto che Innocenzo IV, durante il Concilio di Lione del 1245, aveva inserito all'ordine del giorno anche l'allarmante minaccia mongola¹⁵. I Mongoli di Batu Khan si erano ormai ritirati dall'Europa Centrale – ed era quindi rientrata pure la concreta preoccupazione di una loro aggressione ai territori germanici e italici – ma il lungimirante pontefice era ben determinato a muoversi con decisione per evitare ulteriori offensive contro la *christianitas* occidentale. Innocenzo IV, pertanto, si rifiuta di ignorare l'emergenza, come avevano fatto, in realtà, le teste coronate di mezza Europa, lasciando al suo tragico destino il Regno d'Ungheria e gli altri territori oggetto d'invasione. È pur vero che l'imperatore Federico II aveva emanato una enciclica *ad hoc*¹⁶ e aveva radunato un esercito, tutto ciò però con un ritardo deleterio, tant'è che alla fine non è mai intervenuto. Anche il Papato non aveva colto la gravità delle disperate richieste di soccorso di Béla IV¹⁷, ma Gregorio IX era anche venuto a morte in quello stesso tempo e la sede papale era rimasta a lungo vacante (il successore di Gregorio, Celestino IV, non viene nemmeno considerato dato il suo brevissimo pontificato – solo 17 giorni – il più breve in assoluto della storia della Chiesa). Si può pertanto azzardare l'ipotesi che il resoconto stilato da Ruggero Apulo sia stato esibito come documento probatorio per le sedute di Lione.

¹³ *Ead., op. cit.*, p. 15.

¹⁴ *Ead., op. cit.*, p. 42.

¹⁵ Radulović J., *La grande invasione. Il regno d'Ungheria nel Duecento tra congiure e intrighi. L'arrivo dei Mongoli*, Res Gestae, Milano 2015, p. 169.

¹⁶ *Encyclica contra Tartaros*, in MGH, *Leges*, Sect. IV, Const. II, pp. 323-325.

¹⁷ Radulović J., *La grande invasione. Cit.*, pp. 183-185.

Alla iniziale lettera dedicatoria, segue una parte notevolmente interessante. Nei primi dodici capitoli, infatti, l'autore – anziché principiare la sua narrazione dalla penetrazione mongola nel Paese – fornisce una serie di considerazioni sulla politica interna ungherese, chiarendo la difficile posizione del sovrano che si trovava a dover gestire una nobiltà riottosa (estremo strascico e inevitabile conseguenza della dissennata gestione del padre Andrea II) e di un popolo che aveva reagito molto male all'introduzione in massa di migliaia di nomadi Cumani, a cui Béla IV aveva concesso asilo politico, dietro promessa della loro conversione al Cristianesimo nella persona del re Kutheno. Con tutta evidenza, oltre al prestigio così acquisito innanzi alla Santa Sede, al re ungherese veniva comodo avere a disposizione uomini forti e in armi da poter eventualmente utilizzare a scopi militari, dato che non poteva far troppo affidamento sui rapporti personali di tipo feudale instaurati con il ceto magnatizio che gli era in gran parte avverso.

Ciò che colpisce maggiormente di questa prima parte del *Carmen miserabile* è che, in modo sistematico, Ruggero elenca le accuse contro il re e gli argomenti a difesa dello stesso, seguendo pedissequamente il modello delle discussioni universitarie con la formulazione ordinata di una *quaestio* e della sua risposta. L'autore dà quindi conto delle tesi degli opposti schieramenti che si erano disposti a favore o *contra* il sovrano. A dispetto di quel che sarebbe spontaneo immaginare, Ruggero però non vuole ergersi a giudice delle diatribe interne e declina anche il compito di definire quale tesi sia quella vincente, ruolo normalmente conferito al maestro durante le *disputationes*. Per sua stessa ammissione, l'Apulo lascia questo compito al lettore, cui si rivolge direttamente, dichiarando di non volersi pronunciare e che ognuno in coscienza riconosca la giusta causa al re oppure ai suoi avversatori, in base agli elementi da lui elencati. Ruggero quindi afferma di voler dare a quelli che attingono al suo testo gli strumenti utili a comprendere in autonomia gli accadimenti e a farne una interpretazione propria. Anche questo punto mi induce a rafforzare la tesi della funzione del *Carmen miserabile* quale resoconto ufficiale: Ruggero non vuole sostituirsi ai suoi superiori (il cardinale, il papa, la commissione di Lione probabilmente) e soprattutto non vuole esprimersi sul valore delle azioni di quello che è sempre il sovrano di uno dei regni più estesi del continente. D'altro canto un opuscolo come quello di Maestro Ruggero non è stato redatto con sco-

pi divulgativi, ma riservato a “tecnici” di parte ecclesiale. Dopo questi dodici capitoli, prima di avviare il racconto sull’invasione, Ruggero inserisce la brevissima sezione tredicesima per ribadire in poche righe la fondamentale importanza della sua iniziale digressione di teoria politica. Il canonico si rivolge di nuovo al lettore nel chiarire quanto i capitoli precedenti siano basilari per comprendere le motivazioni, le modalità e gli esiti che hanno portato l’invasione dei Mongoli in Ungheria e la penosa sconfitta degli ungheresi. I nomadi delle steppe, infatti, avevano studiato accuratamente la situazione del Regno magiario in prospettiva di muoversi contro ed erano penetrati proprio nel momento in cui sapevano essere esso più debole a causa delle lotte civili e della defezione dell’aristocrazia. E, di conseguenza, la sconfitta nella piana di Múhi, con la sanguinosa battaglia dell’11 aprile del 1241, assume tutto un altro significato, nella consapevolezza che la mancanza di coesione della compagine ungherese e lo scarso sostegno militare dei vassalli erano stati determinanti nella disfatta.

Gli eventi più singolari

Entrando nel vivo della narrazione, Ruggero dà molti riferimenti sull’ingresso dei Mongoli nell’area, non tralasciando di descrivere come i cavalieri delle steppe erano dilagati in Russia, Polonia e Boemia prima di varcare i confini magiari da tre punti diversi contemporaneamente. L’autore descrive anche molte fasi degli scontri – oltre alla grande battaglia – il comportamento subdolo di Federico d’Austria, le reazioni di alcuni nobili e di alcuni vescovi ungheresi, la resistenza delle abbazie fortificate e la questione cumana.

Gli eventi più singolari e attraenti sono a mio avviso i frangenti in cui il redattore descrive gli stratagemmi dei Mongoli. I nomadi delle steppe danno dimostrazione di straordinaria scaltrezza, profonda esperienza bellica, maturità di gestione amministrativa dei territori conquistati e un uso ormai diffuso delle macchine d’assedio per espugnare le città. Sono cavalieri forti del loro brutale vissuto nelle lande euroasiatiche che, senza perdere le peculiarità della loro società e del loro modo di condurre le azioni militari, riescono anche ad acquisire le competenze e le tecnologie

del nemico. La duttilità, la creatività, l'incredibile spirito di adattamento e l'assoluta mancanza di irrigidimento sui propri modelli sociali hanno decretato il successo dei Mongoli da Ghengis Khan fino a Tamerlano. Il disegno imperialistico, il raffinatissimo apparato diplomatico e la capillare amministrazione sono state le differenze sostanziali con gli altri popoli nomadi delle steppe che, infatti, non hanno mai potuto strutturare un impero come quello mongolo.

Ruggero Apulo, tra i numerosissimi aneddoti che sarebbe stimolante evocare, ci riporta in particolare tre episodi che risultano emblematici dell'astuzia degli invasori.

Alla fine del capitolo XXVII, l'estensore narra il terribile tranello in cui era caduto il vescovo di Varadino: i Mongoli, per indurre il nemico a credere di essere in superiorità numerica (quando invece erano in notevole inferiorità) montano dei fantocci sui cavalli scossi, così da dare l'impressione in lontananza di essere presenti in una proporzione quattro volte maggiore agli effettivi e facendo in tal modo dilagare il panico nella controparte¹⁸.

Dopo il capitolo XXX – particolarmente crudo e drammatico – Ruggero spiega come i capi tribali si sono spartiti il bottino e, soprattutto, di come hanno diffuso lettere false a nome del re, creando non pochi problemi e la convinzione che il sovrano avesse abbandonato il suo popolo. I Mongoli, infatti, avevano catturato il cancelliere regio che deteneva i sigilli. Dopo averlo decapitato, avevano utilizzato i sigilli per confezionare missive fittizie, scritte sotto dettatura coatta da altri prigionieri¹⁹.

L'operazione più astuta, però, resta forse quella riportata nel capitolo XXXVIII. Qui Ruggero racconta come i Tartari avevano preso con facilità la città di Esztergom, sede del Primate d'Ungheria. L'azione viene condotta in pieno inverno, un inverno molto rigido a peggiorare la situazione già disperata in cui versava la popolazione. I Mongoli si trovavano in quella circostanza innanzi a due problemi logistici: il primo era attraversare il Danubio ghiacciato, con l'incognita se la lastra di ghiaccio avrebbe retto il peso di uomini e cavalli senza spezzarsi e inghiottirli, il secondo era quello di valicare le mura cittadine.

¹⁸ *Rogerii miserabile carmen*, op. cit. MGH, p. 557.

¹⁹ Id., pp. 559-560.

Gli scaltri cavalieri mandarono allora mandrie di buoi e cavalli sulla superficie del fiume, lasciandoli vagare senza alcuna conduzione per tre giorni. Questo consentì ai Mongoli di appurare che il ghiaccio potesse sostenere il loro passaggio, poiché non aveva dato segni di cedimento durante il transito degli animali. Allo stesso tempo, i cittadini di Esztergom, vedendo girovagare le bestie da sole per tanto tempo, si convinsero che i pastori che le conducevano fossero stati uccisi dagli invasori e non vedendo alcun pericolo, giacché i Mongoli si erano nascosti molto bene, aprirono le porte della città per far entrare all'interno i capi di bestiame. Fu proprio in quel momento che i nemici uscirono con veemenza dai loro appostamenti, dando di spada con grande brutalità. A questa prima fase, seguì un autentico assedio, secondo Ruggero con ben trenta macchine d'assedio, alla fine del quale la città fu conquistata in un turbinio di violenze terrificanti²⁰.

Conclusioni

Non è possibile descrivere ora in maniera più dettagliata il resoconto di Maestro Ruggero. Le parti fin qui tratteggiate servono a dare un inquadramento di questa fonte straordinaria che narra quello che è uno degli avvenimenti storici più eclatanti della storia medievale ungherese. L'invasione dei Mongoli è un vero e proprio spartiacque storico e storiografico nell'Età di Mezzo dell'Europa Centrale e dell'Ungheria. Il Regno magiario, dopo questa esperienza, riprenderà il suo cammino su basi differenti. Béla IV potrà assumere i poteri che aveva cercato strenuamente di riprendere fino a quel momento, il Paese conoscerà la sua prima vera grande stagione di fortificazione e incastellamento che cambierà la configurazione del territorio naturale e anche i rapporti vassallatico-beneficiari tra la monarchia e l'aristocrazia.

²⁰ Id., pp. 564-565.

Dávid FALVAY
(Università ELTE, Budapest)

Codici italiani tra Costantinopoli e Budapest

In questo contributo analizzerò alcuni codici medievali in volgare italiano della nostra Biblioteca Universitaria di Budapest.¹ Si tratta di codici che ci arrivarono da Istanbul nel 1877, come dono del sultano ottomano di allora. Oltre a rievocare le circostanze storiche di questo peculiare evento dell'Ottocento, cercherò di chiarire, in base ai codici stessi e in base alle descrizioni ottocentesche, se possiamo accertare o meno che questi manoscritti italiani siano veramente provenienti dalla biblioteca rinascimentale ungherese di Mattia Corvino e, inoltre, se siano veramente giunti in Ungheria nell'Ottocento come una "restituzione". La situazione è ancor più particolare nel caso di uno dei tre codici in questione – e l'esame di questo manoscritto sarà il tema centrale di questo articolo – di cui si assume che già alla metà del Quattrocento, nel periodo dell'occupazione ottomana della città, si trovasse a Costantinopoli.

La famosa biblioteca rinascimentale di Mattia Corvino (1458-1490) è conosciutissima alla ricerca internazionale, vari convegni, progetti e pubblicazioni se ne sono occupate anche recentemente, e si può consultare anche la ricostruzione digitale della famosa biblioteca,² che venne dispersa nei secoli successivi, durante le guerre ottomane dell'Ungheria. L'evento più importante per il nostro argomento accadde quando il sultano Solimano II occupò per la prima volta Buda (oggi parte di Budapest) dopo la battaglia di Mohács del 1526 e, secondo l'opinione dei contemporanei, probabilmente portò con sé molti codici da Buda.³ Comunque non è im-

¹ Biblioteca dell'Universitaria ELTE di Budapest, <http://www.konyvtar.elte.hu/en>

² Bibliotheca Corviniana Digitalis <http://www.corvina.oszk.hu/> con l'elenco e descrizione dei codici, e inoltre con ulteriori riferimenti bibliografici e moltissime pubblicazioni scaricabili.

³ Non ne abbiamo una prova diretta, si sa che gli ottomani portavano con loro molti tesori, e secondo l'opinione dello storico più rinomato della Biblioteca Corviniana, Csaba Csapody *"the magnificent volumes of the Corvinian Library must have been among the mass of plunder"*

possibile che la dispersione definitiva della biblioteca fosse avvenuta solo nel 1686, quando le truppe asburgiche, dopo parecchi assedi violenti, riuscirono a rioccupare la capitale del Regno d'Ungheria.⁴

Nel Settecento la fama delle corvine conservate ad Istanbul era diffusa, e sappiamo anche di qualche tentativo effettuato per riottenere, o almeno per vedere i codici così preziosi per la storia culturale ungherese, ma senza alcun risultato notevole.⁵ La situazione cambiò nell'Ottocento quando, come frutto dell'avvicinamento tra l'Austria e l'Impero ottomano nel 1869, all'occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez, il sultano Abdul Aziz II donò quattro corvine all'imperatore austriaco, Francesco Giuseppe, che le diede al Museo Nazionale Ungherese. Oggi sono conservate nella Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest.

L'evento, che però interessa di più i codici conservati nella Biblioteca Universitaria di Budapest, risale a qualche decennio dopo, agli anni 1876-1878 quando, a proposito della guerra tra la Russia e l'Impero Ottomano ai Balcani, i giovani ungheresi organizzarono una manifestazione a favore dei Turchi e, nel gennaio 1877, mandarono anche una delegazione solenne ad Istanbul, portando in dono una spada d'onore.⁶ La delegazione fu accolta solennemente ad Istanbul, in seguito la visita fu ricambiata con una delega-

carried off, for Corvinian manuscripts repeatedly made their appearance from this time forward in Constantinople." Csaba Csapodi - Klára Csapodiné Gardonyi, *Bibliotheca Corviniana*, 3. ed. ampl., Budapest, 1981. István Monok, comunque, ha attirato l'attenzione della ricerca sul fatto che „per il secondo periodo, alla fine del secolo XVI diventano più numerose le fonti che parlano dell'eventuale esistenza della biblioteca o almeno ipotizzano l'esistenza a Buda di un numero considerevole di codici (...) Appartengono a questo gruppo di documenti anche le note di Istvan Szamosközy, che non potevano ancora essere note a Csapodi" István Monok, „Questioni aperte nella storia della Bibliotheca Corviniana agli albori dell'età moderna." In *Nel segno del corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d' Ungheria (1443-1490)*, Modena, 2002, 33-41.

⁴ Csaba Csapodi, A budai királyi palotában 1686-ban talált kódexek és nyomtatott könyvek, [I codici ed i libri stampati rinvenuti nel Palazzo Reale di Buda nell'anno 1686], Budapest, 1984, (A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei 15 (90), Új sorozat

⁵ Monok, Questioni aperte, 38.

⁶ La spada aveva lo scritto: DEUS, EXERCITUM BELLATOR FORTISSIME, ESTO MECUM A MAGYAR IFJÚSÁG, ABDUL KERIMNEK, A DJUNISI GYŐZŐNEK (La gioventù ungherese a Abdul Kerim, il vincitore di Djunis) 1876. MARIA MATER DEI, PATRONA HUNGARIAE, SUB TUUM PRAESIDIUM CONFUGIO.

zione turca nel maggio dello stesso anno.⁷ L'amicizia turco-ungherese era motivata da un lato dall'avversario comune, impersonato dalle popolazioni slave appoggiate dalla Russia, e anche dalla simpatia e accoglienza che i rifugi ungheresi delle diverse rivolte anti-asburgiche avevano trovato nel Sette- e Ottocento da parte della Porta Ottomana.

Tuttavia, il risultato più importante di questi avvenimenti, in realtà più interessanti che decisivi dal punto di vista politico-diplomatico, fu il fatto che il sultano, Abdul Hamid II, come segno di riconoscenza della simpatia espressa dai giovani ungheresi nel 1877 «restituì» 35 codici, presentati come “corvine”. È importante sottolineare che la donazione fu fatta non allo Stato (che in quel periodo era parte della Monarchia Austro-Ungarica, la cui politica estera ufficiale era molto meno favorevole agli ottomani nella data situazione), ma direttamente alla gioventù di Budapest, e così il regalo prestigioso giunse alla Biblioteca Universitaria di Budapest.⁸

Il dono consisteva in totale di 35 codici, che erano ritenuti tutti codici una volta appartenuti alla Bibliotheca Corviniana di Mattia Corvino, di cui però, secondo il consenso della ricerca, solo 14 sono sicuramente e 9 probabilmente «corvine».⁹ Quel è il motivo dell'incertezza? Una delle ragioni principali per cui non possiamo essere sicuri dell'origine ungherese di tutti i codici va cercata in un'ulteriore “cortesia speciale” dei turchi: prima dell'atto della donazione, infatti, loro tolsero la legatura vecchia dei manoscritti e li fecero rilegare in un'elegante legatura moderna turca.¹⁰ Visto che, in mancanza di qualsiasi catalogo coevo della biblioteca di Mattia Corvino,

⁷ Géza Cséby, „A magyar egyetemi ifjúság konstantinápolyi küldöttségére” (La delegazione della gioventù universitaria ungherese a Costantinopoli). *Honismeret*, 1986/5, 23-27

⁸ Béla Erdödy, *Csok jása! A török küldöttség látogatásának emlékkönyve / Çok yaşa. Türk heyetinin ziyareti'nden hatıra kitabı. (Çok yaşa. Libro memoriale della delegazione turca)*. Budapest, Akadémiai Kiadó – Magyar–Török Baráti Társaság, 2001.

⁹ Sono i Codd. Lat. 1-14 e 31 della Biblioteca Universitaria di Budapest Éva Knapp, a cura di, *Catalogus librorum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Scientiarum Universitatis Budapestinensis. Pótkötet. I-III*. Budapest, 1999-2001.

¹⁰ Éva Knapp, “A ‘törökországi’ kódexek a Budapesti Egyetemi Könyvtárban.” (Codici ‘turchi’ nella Biblioteca Universitaria di Budapest) In *Csok jása!*, 119-132. Idem, “A Kézirat- és Ritkaságtár tudományos ismertetője.” (Descrizione scientifica della Collezione di Manoscritti e rari) In *Az Egyetemi Könyvtár története és gyűjteményei*, a cura di László Szögi, Budapest, Eötvös Kiadó, 191-216.

l'identificazione delle corvine è fattibile soprattutto in base a segni materiali dei codici (come la legatura, gli stemmi, la decorazione), questa "cortesia" significò un ostacolo serio all'identificazione dei manoscritti.

L'altro motivo è che sappiamo sorprendentemente pochissimo della storia di questi manoscritti. Come abbiamo visto in precedenza, anche sulla loro sottrazione da Buda e sull'arrivo ad Istanbul abbiamo perlopiù solo delle fonti indirette, ma quello che conta ancor di più per il nostro argomento è che non sappiamo quasi nulla della loro storia ad Istanbul fino al XIX secolo. In base a questa scarsità di fonti, può anche emergere la domanda se veramente tutti questi codici fossero stati originari dall'Ungheria.

Prima di presentare le fonti ottocentesche a nostra disposizione, vorrei brevemente presentare i tre manoscritti in lingua italiana che arrivarono da Istanbul nel 1877, i quali costituiscono l'oggetto del presente articolo. Dobbiamo in anticipo sottolineare che nessuno dei tre manoscritti italiani in questione risulta essere una "corvina" autentica, si noti inoltre che due dei tre codici sono rimasti quasi interamente sconosciuti alla ricerca.

Il Cod. Ital. 1. della Biblioteca Universitaria di Budapest (ELTE Egyetemi könyvtár), denominato Il Codice Dantesco di Budapest, è l'unico codice di questo gruppo che è ben conosciuto alla ricerca, sia per il suo contenuto sia per le peculiarità del manoscritto stesso. Il volume contiene infatti una versione dialettale e incompleta della Divina Commedia, però è riccamente illustrato, il che lo rende particolarmente importante anche dal punto di vista artistico.

Il manoscritto trecentesco costituisce, infatti, uno dei tanti testimoni trecenteschi della Divina Commedia e, come tale, era conosciuto e menzionato anche dalla dantistica internazionale. Anche Giorgio Petrocchi l'ha menzionato (probabilmente però senza averlo consultato direttamente), ma per motivi cronologici e linguistici lo collocava tra i codici scartati della sua edizione. L'editore italiano della Commedia l'ha infatti datato al 1380, escludendolo automaticamente dall'essere preso in considerazione nella ricostruzione del testo "dell'antica vulgata."¹¹ Il manoscritto era conosciuto anche come un manoscritto illuminato della Commedia¹², mentre da parte

¹¹ Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata I-IV*, ed. Giorgio Petrocchi, Società Dantesca Italiana, Verona, 1966-1967, 142.

¹² Peter Brieger – Millard Meiss – Charles S. Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine*

degli ungheresi il codice è stato studiato, per la prima volta in modo sistematico, dalla storica dell'arte Ilona Berkovits che, per argomenti stilistici, ha proposto una datazione attorno al 1340.¹³

La ricerca ungherese ed internazionale si è intensificata attorno a questo prestigioso manoscritto nel 2006 quando, come frutto di una fortunata collaborazione tra studiosi ungheresi e italiani, è uscita una prestigiosa edizione fotografica del codice. Parimenti importante il fatto che il volume dell'edizione fotografica sia accompagnato da un altro vasto volume che contiene la trascrizione e la descrizione codicologica del volume, inoltre è presente una raccolta di studi, tutta in lingua italiana,¹⁴ il che ha reso il testimone budapestino parte organica del discorso internazionale.¹⁵

A proposito di questo codice siamo dunque in una situazione fortunata, perciò vorrei solamente sottolineare alcuni snodi che possono essere interessanti anche per la vicenda degli altri due codici e, inoltre, menzionerei alcuni problemi che sono ancora discussi. Per quanto riguarda il testo del codice vorrei accennare solo a due caratteristiche. Per prima cosa il fatto che il testo della *Commedia* non è completo, ma abbreviato di circa il 20% cento. È peculiare che il codice non sia mutilo fisicamente, sono presenti tutti e 100 i canti dell'opera, ma il compilatore lo abbreviò intenzionalmente ed in un modo a prima vista invisibile, lasciando fuori intere terzine in parti che considerava meno pertinenti all'opera.¹⁶ L'altra caratteristica testuale importante del codice di Budapest è il fatto che è una versione dia-

Comedy, Princeton, Princeton University Press, 1969, 212-215.

¹³ Ilona Berkovits, "Un codice dantesco nella Biblioteca della R. Università di Budapest." *Corvina*, 10 (1930), 80-107; Idem, "Il codice dantesco di Budapest." In *Italia ed Ungheria: dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di. Mátyás Horányi, Tibor Klaniczay, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967, 45-57.

¹⁴ Dante Alighieri, *Commedia*, I-II, I. *Riproduzione fotografica: Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex Italicus I. II. Studi e ricerche*. a cura di Gian Paolo Marchi, József Pál, Szeged-Verona, Szegedi Tudományegyetem – Università degli Studi di Verona, 2006.

¹⁵ Si veda ad esempio la recensione Giuseppe Frasso, "Dante Alighieri, *Commedia* Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex Italicus 1." *La bibliofilia: Rivista di storia del libro e di bibliografia* 3(2008), 305-310.

¹⁶ Il motivo di questo processo non è chiaro, ma questa è la caratteristica principale che l'ha escluso precedentemente dall'esser preso in considerazione in lavori filologici tradizionali miranti allo studio del testo della *Commedia*. Nella trascrizione le parti mancanti dalla lezione del codice sono integrate in corsivo con il testo dell'edizione di Petrocchi.

lettale della Commedia. Dagli studi di György Domokos – che analizza non solo il testo stesso della Commedia nel codice, ma anche altri testi e paratesti dalla stessa mano – si desume che si tratta di un dialetto del Veneto.¹⁷

La discussione sul luogo dell'illustrazione è tangibile anche all'interno del volume di saggi. E questo tema ci porta alla questione che a noi interessa primariamente in questa sede, ovvero all'origine e alla storia del manoscritto. Berkovits aveva portato dei paralleli artistici convincenti che indicano Venezia come il luogo anche dell'esecuzione delle miniature, e questo filone argomentativo viene perlopiù condiviso anche dal saggio, molto documentato, incluso nel volume di Giorgio Fossaluzza.¹⁸ Un'altra ipotesi stimolante è stata proposta dalla storica dell'arte ungherese Mária Prokopp, che argomenta che le illustrazioni del codice potrebbero essere state eseguite anche nell'Ungheria del Trecento e, per appoggiare la sua tesi, cita vari paralleli della cultura libraria, indiscussamente di alta qualità, dell'Ungheria trecentesca.¹⁹ Non essendo un esperto di illuminazione di codici non oserei esprimere un mio giudizio in questa discussione, ma vorrei indicare che l'evidenza linguistica – le istruzioni al miniatore, leggibili negli spazi delle miniature non terminate – sembra approvare l'origine veneta non solo del codice stesso, ma è più logico sostenere che anche la decorazione sia stata fatta in quella zona.²⁰

L'ultima considerazione a proposito del Codice dantesco di Budapest, che dobbiamo brevemente trattare perché è legata anche alla storia degli altri due manoscritti italiani, è la questione di come il codice potesse arrivare originariamente in Ungheria. Le ipotesi a questo proposito sono legate a un elemento decorativo del frontespizio del codice (f. 1r), dove si vede

¹⁷ György Domokos – Máté Vida, „A budapesti Dante-kódex nyelve.” (La lingua del codice dantesco di Budapest) *Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei*, 2005, 35-60. György Domokos, „Il volgarizzamento veneto del Liber de amore di Albertano da Brescia in appendice al codice dantesco,” Dante Alighieri, *Commedia*, II, 99-116.

¹⁸ Giorgio Fossaluzza „Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature.” In Dante Alighieri, *Commedia* II, 51-83.

¹⁹ Mária Prokopp, „Il codice trecentesco della Commedia nella Biblioteca universitaria di Budapest.” *Dante Alighieri, Commedia*, II, 41-48.

²⁰ Si veda anche la recensione di Norbert Mátyus, L'edizione fotografica del Codice dantesco di Budapest”. In *Dante füzetek / Quaderni Danteschi* (2008), 125-140.

uno stemma, che è stato identificato da Berkovits con quello della famiglia veneziana degli Emo. Oltre alla problematica interpretativa di quello stemma,²¹ dobbiamo menzionare che la famiglia Emo entrò più volte in relazione con l'Ungheria: la critica propone due contatti documentati, l'uno risale all'età angioina, più precisamente al 1379, mentre il secondo all'età di Mattia Corvino. Vorrei menzionare che ulteriori considerazioni importanti a proposito della relazione tra il testo e le immagini di questo manoscritto si leggeranno nel saggio di Eszter Draskóczy.²²

A proposito di questo tema vorrei fare due brevi osservazioni. In primo luogo condivido pienamente il commento di Norbert Mátyus che, nella sua recensione, ha espresso dei dubbi a proposito dell'ipotesi che il codice potesse esser stato un dono a un sovrano ungherese, argomentando che non è verosimile che un codice, la cui illuminazione non era ancora stata terminata, potesse essere un dono diplomatico.²³ Questa riflessione, manifestata a proposito del saggio di Fossaluzza, potrebbe tuttavia essere valida anche per quello di Prokopp.²⁴ L'altra considerazione che intendo di fare in questa sede è che tutte le ipotesi formulate si basano sulla convinzione che il codice dantesco, insieme agli altri manoscritti in questione, sia stato

²¹ „Lo stemma alla pagina 1r dell'Inferno non ha una posizione centrale, si inserisce nell'ornamento. È molto probabile che sia stato dipinto più tardi. Quindi non poteva essere lo stemma del mecenate, cioè del primo possessore del codice. Così lo stemma non può avere una posizione centrale nella ricerca.” Mária Prokopp, „Le illustrazioni del codice di Dante di Budapest.” In Eszter Szegedi – Dávid Falvai, a cura di, *Ritrar parlando il bel: Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*. Budapest, L'Harmattan, 2011, 264.

²² Eszter Draskóczy, „Le illustrazioni del Codex Italicus 1 fra il testo, la tradizione iconografica e la fantasia del miniatore.” In *Atti del Convegno internazionale “Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo”*, a cura di Rossend Arqués, Barcelona, 2016 (in stampa) sono grato all'autrice che mi ha permesso di leggere il testo prima della pubblicazione.

²³ „Non mi pare plausibile l'idea che un ambasciatore provveduto osi donare un libro, indubbiamente bello, ma incompleto, ad uno dei sovrani più potenti dell'epoca...” Mátyus, L'edizione, cit., 132. L'opinione è condivisa anche dal saggio più recente in stampa di Eszter Draskóczy, *Le illustrazioni*.

²⁴ Giorgio Fossaluzza („Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature. In Dante Alighieri, *Commedia* II, 51-83) ipotizza che il codice sia stato il dono di Giovanni Emo, ambasciatore di Venezia presso Mattia Corvino, mentre Prokopp propone che „...poteva essere un regalo di Venezia per i re Angioini d'Ungheria...” Prokopp, *Le illustrazioni*, p. 265.

preso da Buda alla fine del Medioevo e ridonato nel 1877. Come vedremo però nella seconda parte del presente articolo, questa assunzione – ritenuta ovvia sin dal 1877 – non è documentata e si basa soprattutto sull'opinione di alcuni studiosi ungheresi che, nell'Ottocento, potevano studiare i codici occidentali di Istanbul per preparare l'atto di donazione da parte del sultano.

Il secondo codice di cui dobbiamo parlare è il Cod. Ital. 2 della Biblioteca Universitaria di Budapest. Anche questo manoscritto arrivò in Ungheria insieme agli altri codici “turchi,” ma di questo sappiamo molto di meno rispetto a quello dantesco. Il codice di carta è del XV secolo, senza decorazione, e ne abbiamo infatti pochissima informazione. Il testo, dall'incipit: “*Remunda luna quarta de leuante...*” è inedito e non ne sappiamo nemmeno di una descrizione moderna, o di un riassunto del contenuto.²⁵ Quello che si rivela è che si tratta di un libro di navigazione, un portolano che descrive un itinerario marittimo, con dei dettagli tecnici relativi a porti e fatti geografici.

Oltre alla descrizione sommaria del catalogo, la bibliografia su questo manoscritto è quasi inesistente. Sappiamo di una sola traccia che sembra legarlo a una carta geografica conservata presso la Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest, il Fol. Ital. 8, eseguito da un conosciuto cartografo veneziano, Grazioso Benincasa, attorno al 1474. È inoltre menzionata anche la possibilità secondo cui, originariamente, avrebbero potuto formare un unico manoscritto.²⁶ Se questo fosse veramente il caso, aiuterebbe moltissimo l'interpretazione del manoscritto, da un lato perché renderebbe comprensibile il testo del portolano, che è poco interpretabile nella presente forma, dall'altro lato perché su Benincasa abbiamo a disposizione parecchie pubblicazioni e conosciamo anche altre sue mappe manoscritte, conservate in varie collezioni del mondo.²⁷

²⁵ Ne dà una descrizione sintetica János Csontos, “A Konstantinápolyból érkezett corvinák bibliográphiái ismertetése.” (Descrizione bibliografica delle corvine arrivate da Istanbul) *Magyar Könyvszemle* 1877; 215-216

²⁶ Tivadar Ács, “Egy elveszettnek vélt Corvina térképmellékletéről.” (Su un allegato cartografico corviniano ritenuto perduto) *Térképészeti Közöny*, 1950/3-4, 333-334, Krisztina Írás, *Portolán térképek kartográfiai vizsgálata digitális eljárással*. PhD Értekezés, ELTE Földtudományi Doktori Iskola, 2010.102-103

²⁷ Tony Campbell, “Census of pre-sixteenth-century portolan charts.” *Imago Mundi*, vol. 38 (1986), 67-91.

Il terzo manoscritto italiano proveniente da Istanbul è forse, per vari motivi, il più interessante per il nostro argomento, ma soprattutto per una circostanza peculiare della sua storia, la quale suggerisce che il manoscritto fosse stato a Costantinopoli già nel XV secolo. La collocazione del codice è il Cod. Ital. 3, è un manoscritto di pergamena del XIV secolo, una raccolta di volgarizzamenti di testi filosofici antichi. Il manoscritto è conosciuto anche a livello internazionale, ma solamente per un disegno a penna che ci si trova. Non si conosce il codice come tale, ancor di meno il suo contenuto. Nel nostro codice infatti si può ammirare un disegno di una figura equestre, il quale è – secondo i bizantologi – l'unica raffigurazione eseguita sulla statua equestre di Giustiniano di Costantinopoli, distrutta dopo l'occupazione della città nel 1453. I critici legano l'immagine o al nome di un certo Nimphirius o a Ciriaco d'Ancona, e per questa immagine il codice è stato esibito in alcune mostre grandiose a Istanbul e a Parigi.²⁸ L'informazione più notevole però per il nostro argomento è che, secondo la critica, il disegno doveva essere realizzato a Costantinopoli attorno al 1453, perché eseguito sul modello diretto.

Proprio per questa relativa conoscenza del codice è più che sorprendente che, sul suo contenuto, non abbiamo a disposizione pressoché nessuno studio.²⁹ Praticamente l'unica descrizione dettagliata pubblicata è quella che aveva eseguito ancora János Csontos nel 1877, descrivendo le “corvine” ricevute da Istanbul e definendole, con una formula poco precisa, come «*Código Espanol, que contiene trozos escogidos de Aristoteles, Cicerón . Séneca y Casiodoro ect.*»³⁰ La sorprendente classificazione della lingua del codice come spagnola è dovuta a una vecchia nota di catalogo sul foglio di guardia,

²⁸ Descritto nel database di Dubarton Oaks <http://www.doaks.org/library-archives/library/mmdb/manuscripts/124>; Phyllis W Lehmann, “Theodosius or Justinian? A Renaissance Drawing of a Byzantine Rider.” *Art Bulletin*, 41 (1959), 39-57, with a response by Cyril Mango, *ibid.*, 351-356; and a reply to Mango by P.W. Lehmann, *ibid.*, 356-358; Stefano G Casu, “Veluti Caesar Triumphans: Ciriaco D’Ancora e la statuaria equestre.” *Paragone*, 2004/55-56, 3-46; Barbara Marx, “Roma antica e Venezia umanistica a confronto.” In *Antike als Konzept, Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, a cura di Gernot Kamecke, Bruno Klein, Jürgen Müller, Berlin, Lukas Verlag, 2009, 92-95.

²⁹ Vorrei ringraziare vivamente il prof. Peter Schreiner che mi ha provveduto di prestigiosi consigli, nonché della fotocopia di pubblicazioni e di materiali di studio non pubblicati.

³⁰ Csontos, “A Konstantinápolyból”, pp. 157-218.

che offre il titolo con la seguente formula: “*Traduction Espagnola de la Politique d’Aristote.*” Il codice, infatti, contiene dei volgarizzamenti di filosofi classici, precisamente parti delle opere di Aristotele, Seneca, Cicerone e Cassiodoro, ed è particolarmente interessante che contiene anche dei metatesti del traduttore, come il proemio e la “*Recome(n)dacion ala divinitade e la oracion del translataador.*”³¹ Per quanto riguarda i volgarizzamenti stessi, il codice sembra essere un testimone parecchio originale anche dal punto di vista del contenuto.³²

La lingua poteva essere fraintesa dall’autore del catalogo, poi da Csonotosi e dagli altri che trasmettevano la definizione per il suo carattere dialettale particolare. Il testo del codice, infatti, è chiaramente in un dialetto non toscano, il volgarizzatore stesso definisce il suo come “*plan volgare mantovano,*” ma solo uno studio linguistico dettagliato può chiarirne la situazione linguistica.³³

Sintetizzando le informazioni suindicate possiamo presumere che, il codice contenente i volgarizzamenti trecenteschi dei filosofi antichi, fosse a Costantinopoli già nella metà del XV secolo, e lì si trovava anche nel XIX secolo, quando abbiamo di nuovo delle tracce sicure, prima del suo arrivo in Ungheria nel 1877. Non sappiamo nulla sulla sua origine, sul suo primo arrivo a Costantinopoli, non possiamo escludere neanche la possibilità che fosse stato fatto direttamente lì, per qualche comunità italiana di Bisanzio. Il libro però arrivò in Ungheria come una restituzione, conseguentemente come un codice appartenuto alla biblioteca rinascimentale di Buda. A questo punto dobbiamo ipotizzare che il codice, dopo la caduta di Costantinopoli, fosse giunto in Ungheria. Questa ipotesi non è del tutto improbabile, visto che abbiamo tante informazioni su rifugiati greci ed ovviamente anche italiani o di altri europei partiti da Costantinopoli che, dopo il 1453, che potevano portare con loro il detto manoscritto. Più verosimile

³¹ Sul contenuto del manoscritto e sull’analisi e trascrizione dei metatesti del traduttore si veda la tesi di laurea specialistica di Petra Palicsi, *Analisi filologica del Cod. Ital. 3 che si trova nella Biblioteca Universitaria di Budapest* Budapest: ELTE, 2013.

³² Ringrazio il commento di Andrea Rizzi a questo proposito.

³³ Vorrei ringraziare i commenti di Renzo Tosi e di Giampaolo Salvi a questo proposito. Attualmente la dott.ssa Viktória Fridl sta svolgendo una ricerca linguistico-filologica all’Università degli Studi ELTE di Budapest, sotto la direzione del professor Giampaolo Salvi.

supporre che da Costantinopoli il libro sia arrivato prima in Italia e, qualche decennio dopo, con i diffusi rapporti di umanisti tra l'Italia e Buda, potesse essere arrivato a Buda. Conseguentemente possiamo ricostruire l'itinerario di questo codice come: (Italia) – Costantinopoli – Italia – Buda – Istanbul – Buda(pest).

Un tale itinerario avventuroso non è impossibile, ma possiamo anche affermare che non è neanche molto probabile che un manoscritto medievale sia sopravvissuto a così tanti viaggi tormentati. La storia del codice sarebbe molto più chiara se non dovessimo ipotizzare la sua presenza in Ungheria nel Medioevo, in questo caso lo schema risulterebbe molto più semplice e verosimile: (Italia) – Costantinopoli (Istanbul) – Buda(pest). Come abbiamo già accennato più volte, si presume la presenza in Ungheria nel medioevo per il fatto che nell'Ottocento giunse in Ungheria con questa assunzione.

A questo punto dobbiamo ritornare alla domanda originale del presente articolo: cosa sappiamo della storia di questo manoscritto – insieme agli altri due codici italiani e agli altri latini – prima del loro arrivo da Istanbul in Ungheria nel 1877? Come abbiamo già indicato all'inizio dell'articolo, dei 35 codici solo 14 sono sicuramente «corvine», i motivi dell'incertezza sono la mancanza di qualsiasi catalogo coevo della famosa biblioteca rinascimentale, ma anche il fatto che gli ottomani rilegarono i codici donati, rendendo così molto più difficile l'identificazione in base ai caratteri fisici dei codici. Ma come furono selezionati i libri da donare?

Oltre la fama della presenza di codici d'origine ungherese ad Istanbul, per lungo tempo nessun diplomatico o studioso occidentale poté vedere quei leggendari manoscritti. Solo nell'Ottocento alcuni studiosi riuscirono ad entrare nel Serraglio di Istanbul per vedere i codici. Come frutto di questi studi abbiamo tre elenchi di manoscritti occidentali conservati che formano la fonte più importante per questi codici, anche perché le liste erano eseguite ancora con la legatura originale intatta, il che rendeva possibile categorizzarli come corvine o meno.

I primi ricercatori europei non cercavano le corvine, bensì le tracce della biblioteca dei sovrani bizantini, come l'egittologo Karl Richard Lepsius e il famoso ricercatore della Bibbia, Constantin von Tischendorf. Per loro fu fatta una prima lista dei libri occidentali nel Serraglio, eseguita

dall'orientalista Andreas David Mordtmann. Da parte dell'Ungheria, per la prima volta una commissione di studiosi ungheresi formata da Ferenc Kubinyi, Arnold Ipolyi e Imre Henszlmann studiò i codici nel 1862, con l'obiettivo esplicito di identificare le eventuali corvine, facendone poi una seconda lista e presentandola presso l'Accademia delle Scienze d'Ungheria. Per controllare i risultati dei ricercatori ungheresi, un terzo elenco fu preparato nel 1863 dal professore di Istanbul Philipp Anton Dethier, su richiesta dell'Ambasciatore dell'Austria-Ungheria, in cui sono menzionate 14 corvine sicure e 9 probabili.³⁴ Alla fine, nel 1864, lo studioso ungherese Imre Henszlmann sintetizzò i risultati di queste ricerche nella sua relazione scritta per l'Accademia ungherese, pubblicò tutte le voci delle tre liste, arrivando a un totale di 75 volumi. Prima della donazione, anche il direttore del Museo Nazionale Ungherese, Ferenc Pulszky poté vederne alcuni esemplari ad Istanbul.³⁵

Se controlliamo queste tre liste dal punto di vista dei nostri codici italiani, arriviamo a un risultato sorprendente. Nell'elenco di Mordtmann – che non si interessava specificamente delle corvine – è presente solamente il Cod. Ital. 2 (Libro di Navigazione). Nella lista di Dethier però – che era fatta per verificare l'origine ungherese o meno dei manoscritti – non si includono nessuno dei tre codici italiani. Dobbiamo constatare che due dei tre manoscritti italiani, ovvero Il Cod. Ital. 1 (Dante) e il Cod. Ital. 3 (Il volgarizzamento dei filosofi) sono presenti esclusivamente nella lista degli studiosi ungheresi, ed anche loro ammettono che questi non mostrano le caratteristiche delle corvine.

Allora per quale motivo furono inclusi i tre codici italiani tra quelli da ridonare alla gioventù ungherese? Dall'argomentazione degli studiosi ungheresi emerge la loro convinzione che anche i codici che non sono corvine siano comunque originari dalla biblioteca di Mattia Corvino, ma i loro ar-

³⁴ Arnold Ipolyi, „Mátyás király könyvtára maradványainak fölfedezése 1862-ben.” (La scoperta dei resti della Biblioteca di re Mattia nel 1862) *Magyar Könyvszemle*, 1878/3, 103-120; Imre Henszlmann, „A szttambuli szerrailban europaiaak által látott nyugati nyelveken írt kódexek.” (I codici scritti in lingue occidentali, visti da europei nel serraglio di Istanbul) *Magyar Könyvszemle*, 1877/3, 153-157.

³⁵ Un riassunto di questi eventi, con il testo della relazione di Henszlmann, si legge in: Ferenc Pulszky, „A Corvina maradványai.” (I resti della Corvina) *Magyar Könyvszemle*, 1877/3-4, 145-157.

gomenti non portano nessuna evidenza convincente per appoggiare questa loro convinzione.

Csontos, che nel 1877 eseguì la descrizione dei codici ormai ritornati, categorizza i manoscritti in tre gruppi: *“I manoscritti ritornati da Costantinopoli possono essere divisi in tre gruppi. Al primo gruppo appartengono le corvine certe (...) Al secondo mettiamo quelli che pur non essendo decorati con lo stemma del re Mattia, ma il carattere del loro aspetto, o altre circostanze rendono probabile che fossero originati dalla Biblioteca di re Mattia.*

*Al terzo gruppo quelli che non possiedono le caratteristiche delle Corvine, che però non esclude che fossero giunti nella biblioteca del re Mattia con acquisto o donazione, oppure che fossero stati parte dell’antica biblioteca regale ungherese.”*³⁶ È evidente che tutti e tre i codici italiani appartengono a questa terza categoria.

Ferenc Pulszky – che aveva visto ancora ad Istanbul i codici – parla così di questo problema:

*«...ma nella Corviniana senza dubbio c'erano anche dei libri che non erano stati fatti per re Mattia, ma erano comprati pronti, direttamente per la biblioteca. Nella collezione del serraglio ci possono essere dunque dei codici della Corviniana che non portano le caratteristiche dei manoscritti di re Mattia; questo è abbastanza sicuro perché Mordtmann, che era alla ricerca di codici greci, afferma definitivamente che nel serraglio non c'è traccia della biblioteca dei Paleologi.»*³⁷ Secondo le parole di Pulszky, quindi, l'unica prova che questi codici provengono dall'Ungheria è solamente il fatto che non abbiamo al-

³⁶ „A Konstantinápolyból visszakérült kéziratokat három csoportra osztályozhatjuk. Az elsőbe tartoznak a kétségtelen Corvinák (...) A második csoportba helyezzük azokat, melyek nincsenek ugyan Mátyás király címérével díszítve, de kiállítási jellemők vagy egyéb körülmények valószínűvé teszik, hogy Mátyás király könyvtárából származnak. A harmadikba azokat, melyek a Corvinák characteristicóját nem bírják, a mi azonban nem zárja ki azt, hogy vásárlás vagy ajándék útján Mátyás király könyvtárába kerültek, vagy a régi magyar királyi könyvtár alkatrészeit képezhették.” Csontos, *A Konstantinápolyból*, 157.

³⁷ “...azonban voltak a Corvinában kétségkívül oly könyvek is, melyeket Mátyás nem íratott le egyenesen a könyvtára számára, hanem készen vett meg. A szerail ezen gyűjteményében lehetnek tehát a Corvinának oly codexei is, melyek Mátyás kézíratainak jellegét nem viselik magukon; ez pedig annál bizonyosabb, mert Mordtmann, ki megint görög codexet keresett, határozottan állítja, hogy a szerailban nyomát sem találta a Paleologok könyvtárának.” Pulszky, *A Corvina*, 155

tre ipotesi su come potessero essere arrivati a Costantinopoli, escludendo anche che si trattasse di libri appartenuti al patrimonio culturale bizantino.

Anche Csontos pone la domanda in una forma ancor più esplicita chiedendosi: «... tutti questi manoscritti appartenevano veramente alla biblioteca di Mattia Corvino? La risposta è ovviamente affermativa, ma la motivazione è abbastanza sommaria: “... Possiamo con buona probabilità dare una risposta affermativa, visto che oltre a Buda non si sa di altri posti da dove i turchi avessero portato via dei libri. Tranne l'età di Solimano non si interessavano per niente di libri occidentali...”»³⁸ Questo argomento, in questa forma semplificata, sicuramente non regge, sappiamo infatti di altri esempi secondo cui i libri occidentali giunsero nell'Impero Ottomano, come regali diplomatici o come preda, o addirittura anche di libri occidentali dedicati e mandati agli Ottomani.³⁹

Dobbiamo in conclusione affermare che, in realtà, i tre codici italiani ricevuti da Istanbul nel 1877 appartenevano al patrimonio culturale ungherese esclusivamente secondo l'opinione degli studiosi ungheresi, che li avevano studiati prima dell'atto della donazione, ma gli argomenti che essi portavano avanti non ci sembrano del tutto convincenti. Dall'altro canto, però, i donatori stessi affermano ciò tenendo conto dello scritto in *osmanli* in caratteri d'oro che decora ogni codice arrivato da Istanbul, secondo il quale: “Proviene dalla biblioteca del palazzo imperiale di Topkapi dove fu conservato dal tempo di Sua Maestà Khan Sultan Solimano il Legislatore...”⁴⁰

In base a queste considerazioni dobbiamo affermare che non possiamo né dimostrare né escludere sicuramente l'appartenenza di questi tre manoscritti italiani alla splendida biblioteca rinascimentale di Buda. Ab-

³⁸ ...valjon mind ezen kézirat csakugyan Mátyás könyvtárához tartozott-e (...) elég biztossággal adhatunk igenlő feleletet, mert nincs tudva, hogy a törökök valaha máshonnan is vittek volna el könyveket mint Budáról. Szolimán idején kívül nyugoti könyvekre semmi súly nem fektettek..., Pulszky, “A Corvina”, 152

³⁹ Un noto esempio è la *Geographia* di Francesco Berlinghieri (1440–1501) le cui copie vennero dedicate e mandate a vari sultani per esempio a Bayezid II (1481–1512). Angela Codazzi, “Francesco Berlinghieri,” *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9 (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1967), 121–124; Sean Roberts, *Printing a Mediterranean World*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013.

⁴⁰ Árpád Berta, “Le postille Turco-Ottomane del codice” In Dante Alighieri, *Commedia* II., 49–50.

biamo solo un dato sicuro, ovvero che alla metà dell'Ottocento erano nel Serraglio di Istanbul e che nel 1877 arrivarono a Budapest come dono del Sultano. Nel caso del Cod. Ital. 3, cioè il bel volume trecentesco con i volgarizzamenti dei filosofi classici, abbiamo un ulteriore indizio – la presenza in un foglio di legatura del disegno eseguito a metà del Quattrocento a Costantinopoli – che suggerisce il fatto che il Codice, già a metà del Quattrocento, si trovasse a Costantinopoli. Ovviamente neanche questo secondo dato esclude la possibilità che, dopo la caduta di Costantinopoli, fosse arrivato – presumibilmente con rifugiati italiani o greci – forse prima in Italia, e dall'Italia in Ungheria nell'età di Mattia Corvino, quando i rapporti tra l'Italia e l'Ungheria erano intensissimi.

Dall'altra parte non possiamo escludere neanche un'altra possibilità, ovvero che il libro d'origine italiana fosse arrivato direttamente dall'Italia a Costantinopoli, o che fosse stato fatto lì per la comunità italiana della capitale dell'Impero d'Oriente, senza essere mai giunto a Buda prima del 1877. Ricordiamo che nessuna delle tre liste degli anni 1860, che si eseguivano ancora con la legatura intatta, lo descrive come proveniente sicuramente dall'Ungheria. Questa insicurezza, però, nulla toglie al valore culturale del codice e al serio debito, soprattutto di noi, italianisti ungheresi anche perché, nel caso di due dei tre codici italiani che si trovano da ben 139 anni nella nostra Biblioteca Universitaria, non è stata pubblicata nemmeno una descrizione moderna.⁴¹

⁴¹ Per questo motivo è stato formato un gruppo di ricerca interdisciplinare, con la partecipazione di italianisti, storici del libro, storici dell'arte, per una sistematica analisi dei codici italiani conservati in Ungheria, con la coordinazione di chi scrive.

Effetti letterari italiani in Europa

Dante, Petrarca, Boccaccio

Giampaolo SALVI
(Università Eötvös Loránd, Budapest)

Divergenze e convergenze tra le lingue romanze nel XIV secolo¹

1. Sulla situazione linguistica del mondo romanzo nel XIV secolo disponiamo di una testimonianza di eccezione nella descrizione che ne dà Dante nel *De Vulgari Eloquentia*. L'importanza di questa testimonianza non sta tanto nella descrizione di fenomeni di dettaglio, quanto piuttosto nell'inquadramento generale della situazione linguistica.

Dato il disinteresse della scienza del tempo per questioni di questo tipo, la fonte dei dati di Dante poteva essere sostanzialmente solo l'esperienza diretta, e nel nostro caso quindi poteva provenire solo dai luoghi che Dante aveva visitato, dalle persone con cui aveva parlato e dai libri che aveva letto. Non dobbiamo quindi meravigliarci se Dante elenchi solo tre lingue romanze – non conosceva probabilmente la letteratura scritta in spagnolo o galego-portoghese, ma solo quella scritta in francese, in occitanico e nei diversi volgari italiani. Né dobbiamo meravigliarci se la sua descrizione dei dialetti italiani meridionali sia alquanto approssimativa, per non dire completamente sbagliata – si tratta di luoghi che Dante non conosceva personalmente. Quello che Dante scrive sulla situazione linguistica dell'Europa del suo tempo si basa dunque su un'esperienza ampia ed esaminata acutamente, ma per forza di cose limitata, per cui le sue estrapolazioni a volte colgono nel segno, a volte no.

¹ Pubblico qui il testo italiano di un intervento in tedesco al simposio *Europa Linguarum 1365*, organizzato nel settembre del 2015 in occasione del 650. anniversario della fondazione dell'Università di Vienna. Uno degli scopi dell'incontro era quello di tracciare la carta linguistica dell'Europa nel 1365 – cosa che, relativamente alle lingue romanze, ho tentato di fare nella seconda parte dell'intervento. Rinuncio in questa sede a fornire la bibliografia delle numerose opere consultate a questo scopo. Il *De Vulgari Eloquentia* è citato nella traduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Ringrazio Michele Metzeltin e Levente Nagy per il loro aiuto.

La prima informazione importante che possiamo dedurre dal testo dantesco è che l'Europa medievale viveva in stato di diglossia, come è normalmente il caso per le società premoderne: «chiamiamo lingua volgare quella lingua che i bambini imparano ad usare da chi li circonda quando incominciano ad articolare i suoni; o, come si può dire più in breve, definiamo lingua volgare quella che riceviamo imitando la nutrice, senza bisogno di alcuna regola. Abbiamo poi un'altra lingua di secondo grado, che i Romani chiamarono "grammatica". Questa lingua seconda la possiedono pure i Greci e altri popoli, non tutti però: in realtà anzi sono pochi quelli che pervengono al suo pieno possesso, poiché non si riesce a farne nostre le regole e la sapienza se non in tempi lunghi e con uno studio assiduo» (I.i.2-3).

Per Dante (che seguiva un'idea diffusa) questa seconda lingua non era una lingua naturale, ma una lingua artificiale, inventata per assicurare la comunicazione interlinguistica e la trasmissione del sapere in un registro che resistesse ai cambiamenti a cui le lingue naturali sono sottoposte. Abbiamo qui uno dei casi di estrapolazione impropria dell'esperienza personale di Dante, che a casa aveva imparato senza sforzo, in maniera naturale, a parlare in fiorentino e a scuola aveva poi imparato con sforzo l'arte di esprimersi in latino. Ma questo non toglie che con questo individui la situazione essenziale del mondo linguistico medievale in Europa, sia in quella cattolica che in quella ortodossa (e anche quella delle comunità ebraiche e del mondo arabo, ai quali probabilmente si riferisce con "altri popoli").

È del resto proprio questa situazione di diglossia a costituire uno dei principali ostacoli alla nostra conoscenza della carta linguistica dell'Europa medievale: la stragrande maggioranza delle fonti, anche quando sono localizzate geograficamente, non sono scritte nella lingua del luogo. Possiamo distinguere tre casi:

1) la varietà scritta ("alta") è una lingua cristallizzata: nel mondo romanzo occidentale si scrive generalmente in latino, nei territori rumeni (eccetto la Transilvania) in slavo ecclesiastico, nel Regno di Granada in arabo;

2) la lingua dei documenti può anche essere una lingua viva non-romanza: per es. il tedesco (accanto al latino) nella parte romanza dei Grigio-

ni e della Val Venosta – e vale naturalmente anche il contrario: il francese è lingua dell'amministrazione in Inghilterra, mentre nel territorio basco i documenti, oltre che in latino, sono in guascone e in riojano e navarrino;

3) abbiamo infine il caso in cui la varietà alta (in genere la lingua dell'amministrazione) è una lingua romanza diversa da quella del luogo, come per il catalano in Sicilia e Sardegna o per il francese nel territorio occitanico.

Quest'ultima situazione è a volte difficilmente distinguibile da quella della diffusione di varietà scritte che non sostituiscono propriamente la lingua locale, ma per così dire la impregnano: la lingua scritta in Guascogna è basata sulla scripta tolosana, per cui i tratti linguistici guasconi traspaiono solo parzialmente; lo stesso discorso vale per le varietà scritte in alcune regioni della Francia settentrionale in cui la lingua scritta di impronta franciana non riflette se non molto indirettamente la lingua parlata (vallone, normanno).

Che questa fosse una situazione normale traspare chiaramente, su un altro piano, anche dal testo di Dante (oltre a essere confermato da quello che sappiamo dei testi letterari medievali): parlando dei Siciliani, Dante nota che «benché i nativi dell'Apulia parlino generalmente in modo turpe, alcuni che fanno spicco tra di essi si sono espressi in modo raffinato, scegliendo nelle loro canzoni i vocaboli più degni della curia, cosa che risulta evidente ad osservare le loro poesie (...). Perciò, se si considera quanto detto sopra, deve risultare pacifico che né il siciliano né l'apulo rappresentano il volgare più bello che c'è in Italia, dato che, come abbiamo mostrato, gli stilisti delle rispettive regioni si sono staccati dalla loro parlata» (I.xii.8-9). La creazione di una lingua letteraria comporta dunque di per sé una distanziazione e una separazione dalla parlata locale, e la creazione di una lingua sovraregionale, che è poi anche lo scopo stesso del trattato di Dante.

Una seconda informazione che possiamo trarre dal *De Vulgari Eloquentia* è che il mondo romanzo (perlomeno quello che Dante conosceva direttamente) era estremamente frammentato linguisticamente: «Ecco perciò che la sola Italia presenta una varietà di almeno quattordici volgari. I quali poi si differenziano al loro interno, come ad esempio in Toscana il Senese e l'Aretino, in Lombardia il Ferrarese e il Piacentino (...). Pertanto, a voler

calcolare le varietà principali del volgare d'Italia e le secondarie e quelle ancora minori, accadrebbe di arrivare, perfino in questo piccolissimo angolo di mondo, non solo alle mille varietà, ma a un numero anche superiore» (I.x.7).

Questa estrema frammentazione è stata interpretata dai linguisti storici come la conseguenza diretta della disgregazione dell'impero romano e dello sciogliersi dei legami tra le sue varie parti, pian piano ridotte alle singole diocesi (più tardi diventate le unità del mondo feudale): tante cellule separate l'una dall'altra in cui il latino si è sviluppato in maniera divergente – la costituzione di unità statali regionali e poi nazionali avrebbe in seguito portato alla formazione di varietà linguistiche regionali e, rispettivamente, nazionali. Questo quadro è sicuramente troppo semplicistico perché possiamo essere sicuri che i contatti tra località e regioni non sono mai veramente cessati, nessuna località è mai vissuta in assoluto isolamento, unità regionali con la loro rete di contatti sono sempre esistite, anche se queste unità si sono qualche volta disgregate per eventualmente ricomporsi in unità diverse. Dante stesso del resto individua raggruppamenti di diverso livello (quelli che con un grado di approssimazione molto grossolano possiamo chiamare lingue, dialetti regionali e dialetti locali). Ma possiamo essere certi che la differenziazione notata da Dante è certamente dovuta al fatto che i singoli idiomi si sono sviluppati in posti diversi, e quindi in un isolamento più o meno grande rispetto agli idiomi vicini: «Se dunque la lingua parlata da un medesimo popolo muta, come s'è detto, via via nel corso dei tempi e non può rimanere in alcun modo uguale a sé stessa, ne viene di necessità che si diversifichino nei modi più diversi le lingue di coloro che vivono separati e lontani, come varie sono le variazioni di abitudini e mode, cose che non sono stabilizzate né dalla natura né da un accordo comune, ma nascono dalle libere scelte degli uomini e dalla vicinanza nello spazio» (I.ix.10).

La frammentazione può spingersi a tal punto che, come nota Dante, «discordi nel parlare (...), ciò che è ancora più stupefacente, gente che vive sotto una stessa organizzazione cittadina, come i Bolognesi di Borgo San Felice e i Bolognesi di Strada Maggiore» (I.ix.4) – dove forse la differenza potrebbe riflettere una differenza di ceti sociali tra il centro della città (Strada Maggiore) e una zona allora di periferia.

Che l'estrema frammentazione di cui parla Dante fosse reale, è dimostrato indirettamente dagli esempi che riporta per far vedere quanto fossero brutti i singoli idiomi municipali. Questo è un punto importante, perché la maggior parte dei testi medievali conservati danno l'impressione di una grande uniformità – tanto che nel caso dei testi letterari molto spesso è difficile, e qualche volta impossibile, attribuirli a una zona linguistica precisa. Come è stato notato, nel Medioevo, dove esistevano molte tradizioni scritte, queste normalmente contenevano meno tratti locali differenzianti. Questo è in netta opposizione con quello che si constata più tardi, quando si affermano tradizioni scritte unitarie di tipo nazionale e al di sotto di queste possono comparire tradizioni locali molto caratterizzate e differenziate. Questo può dare l'impressione che nel Medioevo le varietà fossero meno differenziate, e che improvvisamente nel Rinascimento compaiano sulla scena dialetti locali molto diversi tra di loro. Questa impressione è sicuramente almeno in parte falsa, anche se è difficile dire quanto. Gli esempi che Dante riporta sono molto spesso dei blasoni linguistici con cui veniva caratterizzata la parlata di una data città o regione, una tradizione che aveva dato origine a un vero e proprio genere letterario: «E non si deve dimenticare l'esistenza di svariate poesie create per schernire questi (...) popoli; tra le quali ne abbiamo vista una, perfettamente congegnata secondo le regole, che aveva composto un fiorentino di nome Castra a che incominciava così:

*Una fermata scopai da Cascioli,
cita cita se 'n già 'n grand'aina.*

[Incontrai una donna di Fermo presso Cascioli,
se ne andava svelta svelta in gran fretta]» (I.xi.4)

Il testo è conservato indipendentemente, in una forma più genuina:

*Una fermata iscoppai da Cascioli,
cetto cetto sa già in grand'aina.*

ed è caratterizzato da forti divergenze lessicali rispetto al fiorentino:

iscoppare = *incontrare*

cetto = *tosto*

aina = *fretta*

In altri casi sono messe in rilievo le differenze fonetiche: «Dopo di questi estirpiamo Milanesi e Bergamaschi e loro vicini; anche su di loro ricordiamo che un tale ha composto un canto di scherno:

Enter l'ora del vesper, ciò fu del mes d'ochiover

[Verso l'ora del vespro, ciò avvenne nel mese d'ottobre]» (I.xi.5)

in cui avranno colpito Dante le finali consonantiche (*vesper, mes, ochiover*) e la palatalizzazione in *ochiover* [očóver], estranee al tipo toscano.

La differenziazione, spesso nascosta dall'omogeneizzazione delle tradizioni scritte, ricompare dunque in testi di carattere comico.

2. La ricostruzione di una mappa precisa del mondo romanzo nel XIV secolo si scontra dunque, come abbiamo potuto vedere da quello che precede, con numerosi ostacoli che confluiscono in una causa unica: l'insufficienza della documentazione. Dobbiamo supporre che questa area linguistica fosse già piuttosto frammentata – con la parziale eccezione probabilmente delle zone di più o meno recente colonizzazione (sezioni centro-meridionali della Penisola Iberica, Sicilia, parte dei territori rumeni). Il metodo più sicuro per ricostruire questa mappa sarebbe quello di esaminare la documentazione vernacola per ogni singola località. Ma per moltissime di queste varietà non disponiamo di documenti volgari – o perché non abbiamo nessun documento del tutto, o perché abbiamo solo documenti scritti in una varietà diversa da quella parlata. Per quelle varietà, poi, per le quali disponiamo di testi volgari, la tendenza a usare una variante di prestigio nasconde più spesso che non mostri le caratteristiche locali.

Il caso più importante di mancanza di documentazione diretta è quello del rumeno, dove mancano sia i documenti vernacoli (che faranno la loro comparsa solo nel XVI sec.) sia quelli redatti da rumeni in altre lingue (i più antichi documenti conservati redatti nei principati rumeni di Valacchia e Moldavia in antico slavo ecclesiastico sono del 1374 e del 1392, rispettivamente).

Ma anche dove la documentazione è abbondante e ben differenziata, come per es. in Toscana, questa è soprattutto cittadina, mentre le zone rurali e periferiche restano perlopiù scoperte; o se compaiono nella scrittura, sono normalmente filtrate attraverso una variante di prestigio – questo è il caso, per es., delle testimonianze dei processi di Lio Mazor, in cui al dialetto locale si sovrappone la patina del veneziano.

In mancanza di documentazione diretta si può fare ricorso a quella indiretta. Possiamo trovare nei documenti riferimenti a una data popolazione. Questo non ci dà informazioni molto precise sulle sue abitudini linguistiche, ma in molti casi dobbiamo accontentarci di questo poco, come nel caso dei rumeni, che fanno qualche rara comparsa in documenti greci e slavi già a partire dal IX-X sec. per i territori subdanubiani, e in documenti latini a partire dal XIII sec. per la Transilvania – anche se nel XIV sec. dovevano occupare un'area non molto diversa da quella che occupano attualmente.

Oppure possiamo trovare nei documenti nomi di persone o di luoghi che tradiscono l'origine e/o la lingua di chi li portava o li abitava. Questo tipo di dati ci può dare in molti casi informazioni preziose anche sulle caratteristiche linguistiche locali. Il fatto per es. di trovare a Firenze nomi come *Dielcidiedi* e a Siena *Dieceldie* ci testimonia che nei due volgari l'ordine dei clitici era diverso: il clitico accusativo di 3. pers. precedeva i clitici dativi a Firenze (*l-ci*), mentre li seguiva a Siena (*ce-l*). I toponimi tedeschi *Jaufen* (presso Vipiteno/Sterzing) e *Tschaufen* (presso Meltina/Mölten), derivati entrambi dal latino JUGUM (nella variante *JUVUM), oltre a testimoniare del fatto che la germanizzazione è avvenuta su un sostrato romanzo, ci informano anche che al momento della germanizzazione di Vipiteno (VII sec.) j iniziale non si era ancora affricativizzata in ğ, fenomeno che invece era già avvenuto al momento della più tarda germanizzazione di Meltina.

Questi dati sono però difficilmente valutabili: che un luogo porti un nome romanzo è un'indicazione che nel dato luogo si è parlato romanzo, ma non possiamo sapere, soltanto in base al nome, se nel momento in cui il documento è stato redatto vi si parlasse ancora romanzo. Allo stesso modo, che una persona abbia un nome romanzo non è una garanzia che parlasse anche una lingua romanza. Nei documenti latini, inoltre, i nomi, sia di luogo che di persona, possono dare la falsa impressione di toponimi

o antroponomi romanzi quando eventualmente sono solo latinizzazioni di nomi allogeni. Dobbiamo poi tenere conto del fatto che dal punto di vista formale i nomi propri sono spesso più conservativi delle parole comuni, conservano fasi più arcaiche dell'evoluzione e quindi non sono sempre una testimonianza diretta dei fenomeni locali. I dati antroponomastici e toponomastici possono quindi essere interpretati correttamente solo alla luce di altri fatti accertati indipendentemente.

Possiamo infine trovare nei documenti forme che non si spiegano in base alla lingua del documento, ma che possono essere spiegate solo con la lingua vernacola del luogo: così quando in un documento in antico slavo ecclesiastico redatto in Valacchia nel 1411 troviamo la forma *lakure*, questa indica che la lingua parlata dal redattore era verosimilmente il rumeno (rum. mod. *lacuri* 'laghi'), oltre a darci informazioni lessicali, morfologiche e fonologiche sul rumeno del XV sec.

Come si sarà notato, l'interpretazione che diamo di questi fatti isolati è normalmente resa possibile e spesso sicura dalle conoscenze molto più complete che abbiamo sulla situazione linguistica odierna. Queste conoscenze intervengono anche quando abbiamo a che fare con testi vernacoli, in particolare per quello che riguarda l'interpretazione delle grafie: per es. la lettura [č] della grafia antico lombarda <gi> (*fagia* [fača] 'fatta', *tugi* [tūč] 'tutti') è resa sicura in primo luogo dal fatto che i dialetti moderni attestano la stessa palatalizzazione nelle stesse forme.

Naturalmente il continuo confronto con la situazione moderna non deve indurci a sottovalutare quello che troviamo nei testi – perché i volgari antichi non sono sempre uguali a quelli moderni, e nello stesso posto una data varietà può in seguito essere stata sostituita da un'altra.

Forti ora di questo bagaglio metodologico, possiamo passare alla mappa delle lingue romanze medievali, che proveremo a seguire da est a ovest. Ma prima di cominciare dobbiamo premettere due cose:

1) la grande ondata di cambiamenti intervenuta con la modernità sta progressivamente cancellando – o ha già cancellato del tutto – una parte del patrimonio linguistico tradizionale: quando oggi parliamo per es. del confine tra francese e bretone, non parliamo del confine tra un territorio

che parla uniformemente francese e uno che parla uniformemente bretone, ma di quello tra un territorio in cui non si parla bretone e un territorio in cui sopravvive una minoranza, percentualmente variabile, ma che non supera il 30% a livello dei singoli dipartimenti, che parla ancora bretone, oltre a parlare anche francese – questa non era certamente la situazione nel Medioevo, in cui il confine tra francese e bretone era grosso modo il confine tra un territorio che parlava prevalentemente francese e uno che parlava prevalentemente bretone;

2) non dobbiamo immaginare neanche che, una volta tracciato un confine, dalle due parti di questo troviamo un mondo sempre uniforme: come mostrano ancora oggi le varie isole linguistiche sopravvissute nelle Alpi o nei Balcani, la ricerca di territori da sfruttare ha spinto numerose popolazioni a spostarsi, spesso nel bel mezzo di territori linguisticamente allogeni in cui la lingua di questi gruppi ha potuto sopravvivere più o meno a lungo – in caso di isolamento, soprattutto in territori montani, anche fino ai nostri giorni; il fenomeno doveva essere molto diffuso, ma dove l'assimilazione è stata rapida, per noi è difficilmente attingibile; un fenomeno qualitativamente diverso, ma che ha lo stesso effetto di turbare l'uniformità linguistica di un territorio, è quello della diffusione, tra le classi alte, di una variante di prestigio diversa da quella diffusa nel territorio, come è stata, in un periodo successivo a quello che stiamo studiando, la diffusione del veneziano nelle città del Friuli o, a un livello meno appariscente, la venezianizzazione delle varietà, originariamente ben distinte, parlate nelle principali città venete.

Per semplificare questo caso complesso, in quanto segue faremo normalmente riferimento a unità territoriali che fingeremo omogenee, e il nostro confronto, nel caso delle unità dialettali, sarà con la situazione dialettale di un secolo fa, più facilmente paragonabile a quella medievale che non quella odierna, spesso in via di disintegrazione.

Come abbiamo già detto, le notizie riguardanti la diffusione del rumeno sono scarsissime, ma possiamo ritenere (con la possibile eccezione dell'istrorumeno, attestato solo alla fine del XVII sec.) che fosse diffuso nelle grandi zone in cui si parla ancora oggi: arumeno e megleno-rumeno

nella Grecia settentrionale e nei paesi vicini, daco-rumeno nei principati di Valacchia e Moldavia (resisi indipendenti nel corso del XIV sec.) e in Transilvania – ma non possiamo essere più precisi né per quanto riguarda i confini, né per quanto riguarda la consistenza numerica della popolazione nelle varie zone.

Le varietà dalmatiche sopravvivevano ancora sicuramente a Ragusa e nell'isola di Veglia, forse anche altrove; l'istrioto occupava un'ampia zona dell'Istria meridionale, poi progressivamente ridotta dall'avanzata del croato e dalla diffusione del veneto.

In Friuli il confine tra sloveno e romanzo era certamente leggermente più a ovest.

Per quanto riguarda il confine tra romanzo e tedesco, l'alta Val Venosta non era ancora stata germanizzata, la germanizzazione dei Grigion non era ancora molto avanzata e a Coira si parlava ancora romanzo (anche se la classe dirigente era tedesca). Nel Vallese il distretto di Leuk era ancora romanzo, mentre per il resto il confine tra franco-provenzale e tedesco nelle parti montagnose della Svizzera non deve essere cambiato. Non così sull'Altipiano, dove si nota un'avanzata del romanzo nella zona di Friburgo (città bilingue nel Medioevo) e una decisa avanzata del tedesco nella zona dei laghi (zona di Morat e riva nord del lago di Bienne). Anche nei Vosgi il confine si è spostato ora a favore del tedesco ora a favore del francese, mentre nelle zone pianeggianti della Lorena è il francese che ha guadagnato terreno.

Se il confine tra francese e fiammingo in Belgio non ha subito cambiamenti di rilievo, nella Francia settentrionale il fiammingo arrivava fino alle soglie di Boulogne.

L'erosione del bretone era già cominciata, ma il confine che oggi separa la Bassa Bretagna bretone e l'Alta Bretagna francese, passava più a est, con la fascia occidentale dell'Alta Bretagna ancora bretone.

Anche il basco occupava una zona più ampia sia a nord che, soprattutto, a sud dei Pirenei, dove erano basche anche le città di Bayonne, Pamplona con il centro della Navarra e Vitoria con la parte occidentale del Paese Basco – la diffusione del gascone a nord, del navarro-aragonese e del castigliano a sud hanno man mano ridotto il territorio basco.

L'estremità meridionale della Penisola Iberica, con il regno di Granada, era ancora arabofona. Nell'Italia meridionale il greco era ancora parlato in un'ampia zona sulle due rive dello stretto di Messina, e nel Salento su un territorio più ampio di quello odierno.

Prendiamo ora in considerazione i confini interni tra le principali varietà romanze.

In Italia settentrionale, a est l'area del friulano si estendeva su tutto il territorio del Friuli storico, ancora feudo imperiale, delimitato a ovest dal fiume Livenza; se la zona costiera era già in origine veneta, Trieste era ancora friulana, e non era ancora iniziata l'avanzata del veneto che sta pian piano erodendo i territori friulani occidentali. A ovest i territori occitanici e franco-provenzali si estendevano più a valle, verso est. Il confine con i dialetti centro-meridionali, stabile sugli Appennini, sul versante adriatico passava più a nord che non oggi. Quello tra i dialetti centrali e quelli meridionali passava invece più a sud, sia sul versante adriatico che su quello tirrenico. Come caratteristica generale si può dire che non aveva ancora cominciato a farsi sentire l'influsso delle capitali degli stati regionali sulle altre città, per cui i volgari erano più differenziati. Roma non era ancora stata toscanizzata. In Sardegna l'italianizzazione del nord a partire dalla Corsica aveva già toccato Sassari, ma la Gallura era ancora sarda.

Nel territorio gallo-romanzo i confini dialettali sono rimasti relativamente stabili, a prescindere da uno spostamento verso sud del confine tra francese e occitanico nel Poitou e qualche altro aggiustamento: a nord per es. il territorio del piccardo si estendeva anche a sud dell'Oise (zone di Laon e Soissons), dove è stato sostituito dal franciano; a sud il provenzale ha esteso il suo territorio a spese dei dialetti alpini e del linguadociano. Il franciano era diffuso come lingua amministrativa e di prestigio anche fuori dal suo territorio proprio (soprattutto in Normandia e all'ovest, ma non certo dappertutto). È però solo nel 1330 che diventa la lingua dell'amministrazione reale e comincia quindi a sostituire le *scriptae* locali anche nel territorio occitanico. Resta ancora la lingua della nobiltà e dell'amministrazione in Inghilterra, anche se oramai in fase di declino.

Nella Penisola Iberica il navarro-aragonese e l'asturiano-leonese costituiscono territori dialettali ben distinti a est e ovest del castigliano. La penetrazione del castigliano si fa sentire soprattutto nella lingua scritta attra-

verso la castiglianizzazione della *scripta* nella Rioja e in Navarra e nel León, ma non ancora in Aragona e nelle Asturie. In Catalogna la *scripta* basata sulle varietà orientali comincia a diffondersi anche nei territori occidentali. La dialettalizzazione del territorio galego-portoghese è già avviata: i dialetti della Galizia si stanno differenziando da quelli del nord del Portogallo, mentre nei territori della Reconquista i dialetti del nord si sviluppano su uno strato mozarabico e danno vita alla nuova *scripta* amministrativa, diffusa dalla corte.

3. La parentela tra le lingue romanze appariva evidente a Dante: «l'inizio che i volgari di queste tre genti discendono da un solo e medesimo idioma è appariscente, dato che si nota che essi denominano molte nozioni con gli stessi vocaboli, come “Dio”, “cielo”, “amore”, “mare”, “terra”, “è”, “vive”, “muore”, “ama”, e quasi tutti gli altri» (I.viii.5). La scelta di queste parole non sarà casuale: si tratta di parole del vocabolario basico (o meglio: di quello che per Dante era il vocabolario fondamentale), e che sono sufficienti (a parte “è”) a differenziare le lingue romanze da, diciamo, quelle germaniche. Le stesse parole naturalmente possono avere forme fonetiche diverse: parlando dei Trevisani, Dante nota che «alla maniera di Bresciani e loro vicini troncano le parole pronunciando la *u* consonante come *f*, metti *nof* per “nove” e *vif* per “vivo”: tratto che stigmatizziamo come macroscopico barbarismo» (I.xiv.5). Oppure possono essere flesse diversamente: tra le caratteristiche del pisano compare la forma del perfetto semplice *an-donno*, diversa dal fiorentino *andaro*(*no*). Oppure possono essere usate in modo diverso: quando per esemplificare la bruttezza del volgare di Roma Dante cita la frase *Messure, quinto dici?* ‘Messere, come dici?’, il rimprovero tocca sicuramente l'uso indiscriminato della 2. pers. sing. anche con interlocutori di riguardo (a cui ci si rivolge con *messere*). Ma anche le parole stesse possono essere diverse, come abbiamo visto in precedenza, per cui l'identità del lessico che era servita come mezzo per individuare la comune origine delle lingue romanze, andrà relativizzata, perché anche il lessico fa parte di quanto nella lingua può, con il passare del tempo, cambiare e differenziarsi.

Si sarà notato che quelle su cui Dante attira l'attenzione esplicitamente o implicitamente, sono differenze, per dirla in termini moderni, fonetiche,

morfologiche, lessicali e pragmatiche. Le parti della descrizione linguistica che mancano sono la semantica e la sintassi. Se differenze di tipo semantico (per es. una stessa parola con significati diversi in varietà diverse) forse non erano facili da scoprire, differenze di tipo sintattico, in linea di principio, non avrebbero dovuto esserlo. Ci possiamo quindi chiedere se questa mancanza non sia eventualmente determinata dalla poca rilevanza di questo tipo di differenziazione nelle lingue romanze antiche.

Certo, prima di esplorare questa possibilità, dobbiamo prima vedere se questa lacuna non sia da attribuire a una generica mancanza di sensibilità per i fenomeni sintattici. Questo non può essere vero in generale: testi scolastici come gli esercizi di versione dal friulano in latino redatti a Cividale mostrano come i maestri di scuola avessero ben presenti le differenze strutturali tra il volgare e il latino e per questo adattavano in parte le strutture friulane a quelle latine per rendere più facile il lavoro di traduzione dei loro allievi.

Se la differenza strutturale tra volgari romanzi e latino era dunque presente nella coscienza linguistica del tempo, possiamo allora pensare che le diverse lingue romanze presentassero un'aria di famiglia: che in qualche modo i parlanti le sentissero come le varianti di uno stesso tipo linguistico, in cui le parole erano certo differenziate nel loro aspetto fonetico, qualche volta nella loro morfologia, ma che si basavano sulle stesse strutture fondamentali. È con questo che si spiega, crediamo, l'esistenza di composizioni poetiche plurilingui in cui, come nel *Descort* di Raimbaut de Vaqueiras, si affiancano più lingue romanze che il poeta doveva sentire come semplici variazioni su uno schema comune. È con questo che si spiegano le operazioni di travestimento di testi romanzi in varietà diverse da quelle originali: il più famoso di questi è probabilmente il travestimento toscano delle poesie della scuola siciliana – un'operazione che non sarebbe certo stata possibile se il testo d'origine fosse stato scritto in tedesco, ma (soprattutto) all'attuazione della quale i trascrittori non hanno avuto esitazioni di sorta.

Vari aspetti di quest'aria di famiglia sono evidenti: le categorie morfologiche sono in gran parte comuni, ereditate dal latino nella sua fase tradizionalmente chiamata "volgare": distinzione di genere (masch. e femm.) e numero (sing. e pl.), con qualche resto di caso (nom. *vs.* obl., acc. *vs.* dat.), nel sistema nominale, presenza di pronomi clitici, stessi tempi e modi, stes-

se distinzioni aspettuali nel sistema verbale, stesse perifrasi perfettive, stessa espressione del passivo, pervasiva presenza di fenomeni di accordo, ecc. Altri aspetti comuni della sintassi romanza medievale sono stati messi in luce dagli studi tradizionali, ma soprattutto dal rinnovato interesse per gli studi di sintassi all'interno della grammatica generativa negli ultimi quarant'anni. I casi più studiati sono stati senz'altro l'ordine delle parole (il cosiddetto effetto V2) e la posizione dei clitici (la legge Tobler-Mussafia). Ci soffermeremo brevemente qui su questi aspetti.

Le lingue romanze medievali (occidentali – il rumeno, per mancanza di documentazione, non potrà essere preso in considerazione) mostrano tutte un ordine dei costituenti che nelle grandi linee può essere descritto come un sistema V2: non nel senso che il verbo compaia regolarmente in seconda posizione nell'ordine lineare, come nelle lingue germaniche diverse dall'inglese, ma nel senso che la presenza di un costituente diverso dal soggetto in posizione preverbale (prima del verbo finito) comporta di norma quella che tradizionalmente si chiama *inversione soggetto-verbo*. Constatiamo cioè la ricorrenza di ordini alternativi del tipo:

- S	V _{fin}		V _{-fin}	O	X	(1a)
- V _{fin}	V _{fin}	S		O	X	(1b)
- O	V _{fin}	S	V _{-fin}		X	(1c)
- X	V _{fin}	S	V _{-fin}	O		(1d)

Esemplifichiamo con l'italiano antico:

- (1) a. niuno (S) potrebbe (V_{fin}) andare (V_{-fin}) in paradiso (X)
(Bono Giamboni, *Libro*, cap. 74, par. 1)
- b. riconosciuto (V_{fin}) fue (V_{fin}) Paris (S) per figliuolo del Re Priamo (X)
(Filippo Ceffi, *Epistole eroiche*, p. 42, rr. 4-5)
- c. Ciò (O) tenne (V_{fin}) il re (S) a grande maraviglia (X)
(*Novellino*, 2, r. 22)
- d. qui (X) ne aviano (V_{fin}) li diavoli (S) gittata (V_{-fin}) la carogna (O)
(*Novellino*, 17B, rr. 27-28)

Esempi di “inversione” da altre lingue romanze sono:

- (2) a. *fr.* Messe e matines (O) ad (V_{fin}) li reis (S) escultét (V_{fin})
 messa e mattutino ha il re ascoltato
 (*Chanson de Roland*, v. 164)
- b. *occ.* Proverbi (O) diss (V_{fin}) reiz Salamon (S) del pomer qi naiss el
 proverbio dice re Salomone del melo che nasce nel
 boisson (X)
 bosco
 (*Chanson de sainte Foi d'Agen*, vv. 54-55)
- c. *sp.* Otorgado (V_{fin}) gelo avie (V_{fin}) el abbat (S) de grado (X)
 concesso glielo aveva l' abate di buon grado
 (*Cid*, v. 261)
- d. *port.* entonces (X) foi (V_{fin}) Sam Matias (S) enlegido (V_{fin}) por
 allora fu San Mattia eletto come
 apostolo (X)
 apostolo
 (*Vidas e Paixões dos Apóstolos*, 1.10)

Queste alternanze sono generalmente spiegate come il frutto di un doppio spostamento a partire da un'ordine di base $S V_{fin} V_{-fin} O X$:

1) quello del verbo finito in una posizione deputata prima della posizione soggetto, da cui risulta l'ordine $V_{fin} S V_{-fin} O X$; e

2) quello di uno qualsiasi degli altri elementi in una posizione destinata a ospitare i costituenti con funzione pragmatica marcata (che chiameremo *posizione di Operatore*): il costituente spostato costituisce infatti il Fuoco (1a-b)/(2a-c) o il Tema (1c-d)/(2d) della frase – da questo spostamento risultano i vari ordini alternativi.

Il vantaggio evidente di questa ipotesi è quello di offrire una spiegazione dell'ordine relativamente costante dei costituenti che seguono il verbo finito (in genere: S Adv Part Inf $O X$) di fronte alla variabilità del costi-

tuate che occupa la posizione immediatamente preverbale, la cui scelta è determinata dalla struttura informativa della frase.

Era anche possibile che l'anteposizione di un costituente non avvenisse. Le frasi a verbo iniziale che ne risultavano, potevano avere diversi valori: in (3), le frasi hanno valore eventivo, indicano cioè che l'evento descritto dalla frase è il seguito o la conseguenza di un evento descritto nel contesto precedente:

- (3) a. *it.* (Avenne un giorno che a questo signore fu appresentato, delle parti di Spagna, un nobile destriere di gran podere e di bella guisa.) Adomandò (V_{fin}) lo signore (S) mariscalchi per sapere la bontà del destriere
(*Novellino*, 2, rr. 8-11)
- b. *fr.* Ensi fu dessiegie Andrenople; et torna s'en (V_{fin}) li marchis (S) così fu tolto l'assedio da Adrianopoli e tornossene il marchese arriere al Dimot a tote sa gent indietro a Demotica con tutta la sua gente
(*Villehardouin, La Conquête de Constantinople*, 287)

Quest'ordine delle parole serviva inoltre a formare le domande totali:

- (4) a. *it.* Volete (V_{fin}) voi (S) morire qui di dolore ... ?
(*Novellino*, 59, rr. 24-25)
- b. *fr.* Sont (V_{fin}) vostre panel (S) aborré?
sono i vostri cuscini da sella imbottiti
(*Chrétien de Troyes, Yvain*, v. 598)
- c. *occ.* cuidatz (V_{fin}) vos (S) qu' ...
pensate voi che
(*Bernart de Ventadorn*, 4, v. 3)
- d. *cat.* ¿No saps (V_{fin}) tu (S) qual és la retgla e l'orde de cavalleria?
non sai tu qual è la regola e l'ordine di cavalleria
(*Joanot Martorell, Tirant lo Blanch*, cap. 30)

e. port. Diremos (V_{fin}) nós (S) ora, padre, que...?
 diremo noi ora padre che
 (*Diálogos de São Gregório*, 1.4.16)

Le lingue romanze antiche potevano inoltre utilizzare, con funzione di Topic, oltre alla posizione di Operatore, ulteriori posizioni sul margine sinistro della frase. Possiamo distinguere due costruzioni, esemplificate qui di nuovo con l'italiano antico:

1) quella del Tema Sospeso, in cui il costituente iniziale è un sintagma nominale senza indicazione della sua funzione all'interno della frase, come in (5a), dove *chi facesse contra* funge nella frase da oggetto indiretto, ma non è accompagnato dalla preposizione *a*, e

2) quella di Dislocazione a Sinistra, in cui il sintagma iniziale porta i segnali della sua funzione, come in (5b) il complemento di luogo *al detto luogho*.

In tutte e due le costruzioni all'interno della frase possiamo in genere avere un clitico di ripresa (*li* in [5a], *vi* in [5b]). Se compariva un elemento marginale, quindi, nell'ordine lineare il verbo poteva occupare anche la terza, eventualmente la quarta, ecc. posizione:

- (5) a. *chi facesse contra*, la prima volta *li* sia imposta penitença
 (*Compagnia di San Gilio*, p. 46, rr. 32-33)
 b. *al detto luogho* nullo *vi* vada
 (*Compagnia di San Gilio*, p. 35, rr. 17-18)

Esempi da altre lingue romanze:

- (6) a. fr. *Ceste bataille, veirement la ferum*
 questa battaglia davvero la faremo
 (*Chanson de Roland*, v. 882)
 b. occ. *qui e leis se fia, morz no l' es a doptar*
 chi in leggi si fida morte non gli è a temere
 (*Boecis*, vv. 175)

- c. sp. Rachel a mio Çid la manol ba besar
 Rachel a mio Cid la mano-gli va baciare
 (*Cid*, v. 174)
- d. port. a Santa Maria mercee lle foi pedir
 a Santa Maria pietà le andò chiedere
 (Afonso X o Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, 14, v. 37)

Questa ricchezza di posizioni e in generale il sistema V2 erano in molti casi possibili anche nelle frasi subordinate, ma con qualche restrizione. La più importante riguarda le frasi interrogative parziali: mentre nelle principali il sintagma interrogativo, in quanto elemento focalizzato, doveva occupare la posizione di Operatore davanti al verbo finito in una struttura V2, con l'ordine Q V S, con "inversione" (7), nelle subordinate il verbo finito restava nella posizione dopo il soggetto, e si aveva l'ordine Q S V, senza "inversione" (8):

- (7) a. it. che vai tu faccendo ...?
 (Bono Giamboni, *Libro*, cap. 3, par. 8)
- b. fr. Que avez vos truvet ?
 che avete voi trovato
 (*Chanson de Roland*, v. 2769)
- c. sp. Que avedes vos, conde, por retraer la mi barba?
 che avete voi conte da rimproverare la mia barba
 (*Cid*, v. 3283)
- (8) a. it. quella domandò chi elli fosse
 (*Fiori e vita di filosafi*, cap. 28, r. 23)
- b. fr. ne ne savoit qui il estoit
 né non sapeva chi egli era
 (Chrétien de Troyes, *Yvain*, v. 4752)
- c. sp. marauillada estoy cómo la ausencia te consiente viuir
 meravigliata sono come l' assenza ti consente vivere
 (Fernando de Rojas, *La Celestina*, 10.49)

La posizione dei clitici nella frase era regolata dalla legge Tobler-Musafia, una istanziazione della legge di Wackernagel. Secondo questa generalizzazione, che esemplifichiamo di nuovo con l'italiano antico, nella struttura lineare, i clitici seguivano il verbo flesso se questo si trovava all'inizio della frase (9), ma potevano precederlo o seguirlo se questo era preceduto da materiale realizzato foneticamente (10)-(11). I clitici erano preverbalì se il verbo era preceduto da un costituente con funzione di tema o di fuoco: soggetto (10a), oggetto diretto (10b), altro argomento (10c) o complemento (10d); dalla negazione (10e), oppure nel contesto di un subordinatore (10f); i clitici erano invece postverbalì se il verbo era preceduto soltanto da costituenti marginali: Tema Sospeso (11a), dislocazione a sinistra (11b), frase subordinata (11c), congiunzione coordinante (11d):

(9) *fuli detto che ...*

(*Novellino*, 2, r. 11)

(10) a. *Ella si va (...)* benignamente d'umiltà vestuta

(Dante, *Vita nuova*, cap. 26, par. 5, vv. 5-6)

b. L'uscio *mi* lascerai aperto istanotte

(*Novellino*, 38, r. 8)

c. Di ciò c'hai preso *mi* paga

(*Novellino*, 8, r. 22)

d. Allora *mi* chiamò la Filosofia

(Bono Giamboni, *Libro*, cap. 16, par. 9)

e. No *li* parlò

(*Fiori e vita di filosafi*, cap. 8, r. 15)

f. ben sarebbe degna cosa che *mi* fosse perdonato

(Brunetto Latini, *Rettorica*, p. 112, r. 17)

(11) a. Anche ordiniamo e fermiamo che quelgli il quale andasse per Firenze (...) in die da lavorare, debbialgli essere sodisfacto

(*Compagnia di San Gilio*, p. 54, rr. 12-15)

b. A voi le mie poche parole ch' avete intese holle dette con grande fede

(Matteo de' Libri, *Dicerie volgari* (red. pistoiese), p. 15, rr. 9-10)

- c. S'i' son tu' servo, pregoti che ...
(Iacopo Cavalcanti, *Tre sonetti*, 2, v. 12)
- d. e portolo a donna la quale sarà tua difensione
(Dante, *Vita nuova*, cap. 9, par. 5)

Esempi da altre lingue romanze:

- (12) a. *fr.* Falt *li* le coer
cede gli il cuore
(*Chanson de Roland*, v. 2232)
- b. *sp.* Sonrisos mio Çid, estavalos fablando
sorrise(si) mio Cid stavagli parlando
(*Cid*, v. 154)
- (13) a. *occ.* lo reis *lo* pres de felni' a reptar
il re lo prese di fellonia ad accusare
(*Boecis*, v. 64)
- b. *fr.* cest áfaire *li* mustrad
questo intrigo gli mostrò
(*Quatre Livre des Reis*, p. 38, r. 4)
- c. *fr.* Venir *s'en* volt li emperere Carles
venirsene vuole l' imperatore Carlo
(*Chanson de Roland*, v. 2974)
- d. *occ.* per eveia *lo* mesdren e preiso
per invidia lo misero in prigione
(*Boecis*, v. 27)
- e. *sp.* Non *lo* compra ca el selo avie consigo
non lo compra poiché egli (se) l'aveva con sé
(*Cid*, v. 67)
- f. *port.* ... que *lh'* afroxassem a cinta
che gli allentassero la cintura
(Fernão Lopes, *Dom Pedro*, cap.1, r. 29)

- (14) a. *port.* o padre, que o mal fezera per sa folia, deron-ll' enton morte
 il padre che il male aveva fatto per sua follia diederogli allora morte
 (Afonso X o Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, 4, vv. 101-103)
- b. *sp.* El oro e la plata espendiesteslo vos
 l' oro e l' argento spendestelo voi
 (*Cid*, v. 3238)
- c. *sp.* porque me vo de tierra, dovos .l. marchos
 poiché me (ne) vado da paese dovi 50 marchi
 (*Cid*, v. 250)
- d. *port.* A el-rrei dom Pedro prougue d' esto muito, e escreveo-lhe que ...
 a il re dom Pedro piacque di questo molto e scrissegli che
 (Fernão Lopes, *Dom Pedro*, cap. 2, rr. 19-20)

La gran parte di questi fatti possono essere ricondotti a un denominatore comune sulla base di una generalizzazione individuata da Joseph Huber nel suo *Altportugiesisches Elementarbuch* (1933), ma valida anche per le altre lingue romanze medievali (esemplifichiamo col francese antico): se il verbo è preceduto immediatamente dall'oggetto diretto (definito) e abbiamo un clitico di ripresa, il clitico segue il verbo finito (15a); se invece non abbiamo un clitico di ripresa, un altro eventuale clitico precede il verbo finito (15b); gli ordini inversi non sono attestati (16):

- (15) a. Nos qatre dex (O) ont (V_{fin}) les (clitico di ripresa) il retenu?
 i nostri quattro dei hanno li essi trattenuti
 (*Chanson d'Aspremont*, v. 8168)
- b. Le cheval (O) vos (clitico) gardera (V_{fin}) gié
 il cavallo vi custodirò io
 (Chrétien de Troyes, *Perceval*, v. 6730)
- (16) a. *Nos qatre dex (O) les (clitico di ripresa) ont (V_{fin}) il retenu?
 i nostri quattro dei li hanno essi trattenuti
- b. *Le cheval (O) gardera (V_{fin}) vos (clitico) gié
 il cavallo custodirò vi io

- b. *ven.* *Me vòì -tu dar la taverna?*
 mi vuoi tu dare la taverna
 (*Lio Mazor*, 13, p. 37, r. 1)
- (20) *andastine tu preso a queste sere?*
 (*Novella del Grasso legnaiuolo* [Manetti], r. 1024)
- (21) *sp.* ¿*Quiéreslo saber?*
 vuoi lo sapere
 (*Fernando de Rojas, La Celestina*, 1.156)

Le lingue romanze differiscono dunque tra di loro in determinati tagli sincronici a causa di innovazioni che si introducono indipendentemente man mano nelle diverse lingue.

Possono differire anche per quello che riguarda l'uso delle diverse costruzioni: mentre in francese e occitanico la topicalizzazione dei costituenti utilizza normalmente la posizione di Operatore, in spagnolo e portoghese la topicalizzazione fa più spesso uso delle posizioni marginali – forse anche questa differenza è riconducibile a una differenza diacronica: l'uso della posizione di Operatore per la topicalizzazione sembra seriore e si imporrebbe solo più tardi nella Penisola Iberica.

Quello che però importa è che le strutture erano comuni e non si era ancora compiuta quella differenziazione che caratterizza le lingue romanze moderne negli aspetti qui studiati. Questa differenziazione si manifesta in primo luogo attraverso la perdita del sistema V2 e della legge Tobler-Mussafia, che però lasciano qualche traccia in tutte le lingue romanze moderne.²

² Questo è un punto importante perché qualche volta mi è stato obiettato che questi aspetti della grammatica sarebbero stati in realtà caratteristiche di certi tipi di testi, e non regole sintattiche della lingua. Mi ricordo in particolare un collega linguista che si rifiutava di accettare che a Firenze nel Medioevo si applicasse nella lingua comune la regola dell'enclisi in inizio di frase, che lui considerava una regola stilistica. Senza voler negare che nel Medioevo esistessero tradizioni testuali molto cogenti che imponevano certe scelte stilistiche ai vari autori, l'esistenza nelle lingue romanze moderne di fenomeni che rappresentano chiaramente le sopravvivenze di alcuni degli aspetti del sistema che ho descritto, è una dimostrazione sufficiente della realtà di questo sistema.

Per cominciare, abbiamo le varietà parlate nella sezione occidentale della Penisola Iberica, in cui vige ancora una variante della legge Tobler-Mussafia: i clitici non possono stare in inizio di frase (22) e la loro posizione proclitica o enclitica dipende dal tipo di elemento che precede il verbo: semplificando un po', se questo è quantificato abbiamo proclisi (23a), se no, enclisi (23b):

(22) *port.* *Viu-me* ontem
 videmi ieri

(23) a. *port.* Ontem todos *me* viram
 ieri tutti mi videro
 b. *port.* O Pedro viu-*me* ontem
 il Pedro videmi ieri

Nelle altre lingue romanze la posizione del clitico si è fissata in genere prima del verbo, e non dipende dalla struttura della frase.

L'inversione nelle domande totali è conservata parzialmente in quelle lingue che hanno oggi soggetti clitici (francese, occitanico, parte delle varietà italiane settentrionali):

(24) *friul.* A (V_{fin}) -tu (S_{cl}) già (Avv) gustât (V_{fin}) ?
 hai tu già pranzato

Nelle stesse lingue, l'inversione si ha anche nelle interrogative parziali, con il sintagma interrogativo che occupa la posizione di Operatore:

(25) *friul.* Cui (Q) a (V_{fin}) -tu (S_{cl}) vidût (V_{fin}) ?
 chi hai tu visto

Queste stesse lingue conservano anche l'asimmetria tra principali e subordinate nella strategia di formazione delle frasi interrogative:

(26) a. *fr.* À *qui as* -tu pensé?

- a chi hai tu pensato
 b. *fr.* Je me demande à qui tu as pensé
 io mi domando a chi tu hai pensato

Inoltre in tutte le lingue romanze sono rimaste tracce più o meno ampie della struttura antica delle frasi interrogative parziali nel fatto che normalmente il soggetto non può comparire tra sintagma interrogativo e verbo finito (27), anche se questa restrizione sull'adiacenza tra sintagma interrogativo e verbo finito è oggi in genere rilassata nel caso di sintagmi interrogativi più corposi (28) e in francese è limitata al solo pronome *que* (29) (da confrontare con *qui* [30]):

- (27) *it.* *Chi Piero ha invitato?
 (28) *it.* A quale deputato Piero ha consegnato la petizione?
 (29) Qu' as-tu vu? / *Que tu as vu?
 che hai tu visto che tu hai visto
 (30) a. Qui tu as rencontré?
 chi tu hai incontrato
 b. Qui Pierre a-t-il rencontré?
 chi Pierre ha egli incontrato

La posizione di Operatore continua dunque a essere utilizzata per i sintagmi interrogativi (oltre che in alcuni altri casi), e questo si riflette nell'adiacenza (più o meno) obbligatoria tra sintagma focalizzato e verbo finito.

In spagnolo e in rumeno, inoltre, il soggetto può stare immediatamente dopo il verbo quando il verbo sia preceduto da un costituente che funga da tema o da fuoco, per cui possiamo avere ordini delle parole almeno superficialmente simili a quelli della lingua medievale:

- (31) a. *sp.* A María le regaló su abuelo un caballo de pura raza

- a María le regalò suo nonno un cavallo di pura razza
 b. *sp.* Con NADIE *compartiò* María su secreto
 con nessuno condivise María il suo segreto

In casi come (31a), in francese e in italiano il soggetto deve invece stare in posizione preverbale, un ordine possibile anche in spagnolo e rumeno:

- (32) *it.* A Maria, suo nonno le ha regalato un purosangue

Se nelle lingue romanze moderne lo spostamento nella posizione di Operatore ha un ruolo più ridotto che nelle varietà medievali, le posizioni marginali continuano a essere usate ampiamente. Ma le lingue si differenziano nella preferenza per il Tema Sospeso o la Dislocazione a Sinistra: per gli argomenti, il francese e il brasiliano parlato utilizzano normalmente il Tema Sospeso (33), mentre le altre lingue romanze usano preferibilmente la dislocazione a sinistra (34):

- (33) a. *fr.* *Cette affaire*, il n'y pense plus
 questo affare egli non ci pensa più
 b. *bras.* *Essa moça*, eu (lhe) falei ontem
 questa ragazza io le parlai ieri
- (34) a. *port.* *Ao corvo*, a raposa roubou(-lhe) um queijo
 al corvo la volpe rubò gli un formaggio
 b. *it.* *A Maria*, non (le) hanno detto niente
 c. *rum.* *părinților*, le- a spus că...
 ai genitori gli ha detto che

I vari esempi che abbiamo esaminato ci mostrano come le lingue romanze antiche fossero già chiaramente differenziate, ma per vari aspetti meno di quello che non siano oggi. Questo è naturalmente un risultato atteso: il processo di differenziazione, favorito dalla separazione storica delle diverse lingue, nel Medioevo era semplicemente meno avanzato che non oggi, mentre nei successivi settecento anni la differenziazione ha continuato a

progredire. Questo progresso nella differenziazione riguarda sicuramente tutti gli aspetti della lingua, anche se qui ci siamo soffermati piuttosto su alcuni aspetti della sintassi – non a caso: infatti le strutture sintattiche sono quelle che cambiano più lentamente (almeno in condizioni “normali”, senza forte contatto linguistico), per cui il processo di differenziazione nella sintassi era nel Medio Evo meno avanzato che negli altri domini.

L'aria di famiglia che troviamo nelle lingue romanze medievali e che Dante individuava esplicitamente nel lessico, riguarda dunque in realtà anche molti aspetti della grammatica.

László SZÖRÉNYI

(Istituto di Studi Letterari, Accademia delle Scienze d'Ungheria)

**Prefazione per la nuova edizione del
*De remediis utriusque fortunae***

Il Conte László Székely Borosjenei sembra essere stato una persona particolarmente modesta e cauta. Nella sua vita lasciò una volta sola la Transilvania: andò a divertirsi o, per meglio dire, a passare un po' del suo tempo a Vienna. Gli offrirono con cordialità amichevole, in apparenza, la possibilità di ricevere il titolo di camerlengo reale. Gongolava dalla felicità, ciò perché assumendo questo titolo poteva mettersi in contatto con la regina Maria Teresa molto più facilmente rispetto ad altri esseri terreni, ad esempio sarebbe potuto entrare senza appuntamento anche nella sala in cui la regina stava giocando a carte. Suo cognato, Dénes Bánffy, impetuoso e leggero qual era, voleva irrompere portando con sé anche la porta – per usare un'allusione stilizzata – dicendo che la moglie di László Székely era sua sorella, quindi anche lei avrebbe avuto la possibilità di andare a vedere le partite a carte, e con tale comportamento rovinò tutto.

Il cancelliere, László Gyulaffy, pur se in segreto, odiava comunque il povero Székely, perciò mandando *ad Calendas graecas*, alle calende greche la sua salita al titolo di camerlengo. Povero Székely, che nella sua autobiografia dedicò una parte al suo viaggio viennese, si comportava da vero stoico, poiché - come descrive - per lui era del tutto indifferente diventare un camerlengo o meno, siccome lui, di per sé, non avrebbe mai chiesto tale titolo. Certo, oltre ad essere stoico era anche vanitoso, perciò mette in cattiva luce Gyulaffy davanti ai lettori posteri, ritenendolo per l'appunto incivile, ignorante, tirchio, egoista, e se ciò non bastasse, odioso e prevenuto in tutto contro i protestanti. Raccontando tutto il fatto vuol dimostrare che l'apparenza inganna, quindi sotto le cose più piacevoli, perfette e desiderabili, si nascondono le realtà più spiacevoli, brutte e nocive possibili. Questo pensiero viene sottolineato da una poesia latina che, in realtà, avrebbe

potuto trarre da una sua infantile lettura devozionale e dove, secondo la testimonianza di uno spiritoso epigramma, gli è accaduta la stessa cosa di Abner, che fu ucciso da un furbo capitano del Re Davide (l'intera storia si legge nella Bibbia, nel secondo libro di Samuele). L'epigramma suona così:

„Salve, dicit Abneri properat dum fata Joabus;
heu male conveniunt, ore ave, corde cave.”

Povero conte, per essere più oggettivo aggiunge anche il fatto che un suo avo, parente al quarto grado dal ramo paterno, aveva già un rango elevato quando gli antenati di Gyulaffy a malapena poggiarono piede in Transilvania, come semplici indigeni. Infine chiude il pensiero innalzandosi nuovamente sulle cime dello stoicismo, dicendo che per lui è completamente indifferente se diventerà camerlengo oppure no.

Sottolineo questo elemento della sua descrizione del viaggio viennese¹, di per sé alquanto edificante, siccome illustra quanto Székely provasse a vedere, anzi, a far vedere la propria vita, con tutte le sue stranezze e unicità, possibilmente anche su un livello teoretico. Si trattava quindi di uno scrittore, anche se la storia della letteratura scoprì il suo lavoro di scrittore e traduttore solo negli ultimi tempi. La sua opera più importante e più lunga è la traduzione intera dell'opera più ampia del Petrarca, il *De remediis utriusque fortunae*. Per tranquillizzare il lettore, alla fine della lettera introduttiva dell'opera, Székely appone fiero la sua firma in qualità di camerlengo reale!

La bibliografia critica moderna sul Petrarca constatò uniformemente che questo lavoro, scritto tra il 1354 e il 1366, il più lungo lavoro completo di Petrarca, era forse l'opera più conosciuta e più letta dell'autore per interi secoli. Nacquero ben presto delle traduzioni, parziali o intere, in lingua francese, italiana o tedesca e, dopo l'invenzione della stampa, il suo successo continua: il libro viene pubblicato, oltre alle lingue già menzionate

¹ László Székely: „Az teátrumon ágáló asszonyoknak, leányoknak köntöseik tánc közben kurták, térdén alól kevéssel érnek, hogy lábok mozgása jobban kitessék...” (Le donne, che gesticolano sulla platea, hanno le vestaglie corte quando ballano: arrivano poco più sopra delle ginocchia, per far vedere il movimento delle gambe.) elaborazione del diario, compilazione delle note, redazione della biografia dell'autore: Katalin Németh S. = *Bécsi utazások, 17–18. századi útinaplók*, cura del diario e delle note: Margit S. Sárdi, pp. 105–200.

sopra, in lingua ceca, olandese, spagnola, inglese e svedese. Naturalmente anche il testo latino viene di volta in volta ripubblicato con dei commentari diversi, oppure in un'altra variante con delle poesie che riassumono, prima dei capitoli, il loro contenuto. L'opera divenne una lettura popolare a partire dal XVI secolo - in latino o in tedesco - come dimostrano i cataloghi o gli inventari delle biblioteche. Possiamo essere fieri anche del fatto che, fino ad un passato recente, il testo latino fu pubblicato in Ungheria nella sua forma intera: nel 1756 a Eger e nel 1758 a Buda. Furono pubblicati anche degli estratti riassunti latini, soprattutto ad opera del gesuita György Rajcsányi, a partire dal 1706. Poi da questa versione estratta furono tratte due traduzioni ungheresi, l'ultima fu pubblicata a Debrecen, senza nome, nel 1813. La traduzione di Székely era spesso conosciuta solo per fama, per cui c'erano numerosi studiosi, fino al passato recente, che - non conoscendo l'opera rimasta in forma di manoscritto fino ad ora - ritenevano questa versione corta senza firma il lavoro di Székely.² Nel Novecento finora erano state pubblicate, in un'antologia, alcune parti dell'opera nella traduzione di Tiborné Kardos.³ Infine nell'ultimo decennio Réka Lengyel ha tradotto e pubblicato nuovi dialoghi, presentando dettagliatamente il libro *Fortuna* nella sua dissertazione del dottorato.⁴

² Cfr.: Csilla Bíró, *Le due fortune dei gesuiti di Tirnavia, Le edizioni del libro De remediis utriusque Fortunae a Tirnavia in: Petrarca e l'unità della cultura europea, Atti del Convegno Internazionale*, Warszawa, 27-29 maggio, 2004, a cura di Monica Febbo e Piotr Salwa, Warszawa, 2005, pp. 489-496; László Szörényi, *Die geistesgeschichtliche Wirkung Petrarcas auf die ungarische Literatur des 16.-17. Jahrhunderts*, in: *Die Ideologie der Formen, Rhetorik und Ideologie in der frühen Neuzeit unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachraums und seiner Ausstrahlung nach Ungarn*, („Studia Humanitatis” 14), Herausgegeben von: József Jankovics, S. Katalin Németh, Balassi Kiadó, Budapest, 2006, pp. 147-160.; lo stesso in ungherese: László Szörényi, *Petrarca eszméletörténeti hatása a 16-17. századi magyar irodalomban*, in: *Önfilozofhatyú, Irodalomtörténeti rejtélyek*, Budapest, Balassi, 2010, pp. 52-66., Réka Lengyel, *Petrarca De remediis utriusque fortunae-jának recepciója a 16-18. századi magyarországi irodalomban*, in: *Prózaikégyességi műfajok a kora újkorban: prédikáció, meditáció, imádság*, a cura di Gergely Tamás Fazakas, Mihály Imre, Orsolya Száraz (Studia Litteraria, LII), Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, pp. 58-66.

³ *Reneszánsz etikai antológia (Antologia di etica rinascimentale)*, A cura di: Mihály Vajda, Budapest, Gondolat, 1984. (Etikai gondolkodók sorozat – serie di Pensatori etici)

⁴ Réka Lengyel, *Petrarca a lélekvezető, A De remediis utriusque fortunae újraértékelése*, Dissertazione PHD, Scuola di Dottorato in Studi letterari, Università di Seghedino, 2011 (versione online: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1592/>)

Una parte della bibliografia specifica supponeva, per un lungo periodo, che la straordinaria popolarità del libro potesse essere spiegata dal fatto che, quest'opera, era da considerarsi lo scritto più tradizionale, o per dirla diversamente, più medievale di Petrarca, quindi per un lettore non era una sfida paragonabile ad altre opere latine dell'autore che, invece, offrivano una conoscenza o una visione scioccante o del tutto nuova. A mio avviso tale affermazione è piuttosto esagerata, poiché se fosse esistito un lettore coevo o tardo che percepiva l'opera come uno specchio dell'animo medievale, non lo si sarebbe potuto considerare tale. Dell'opera si può dire, al massimo, che nelle sue ultime implicazioni segue sempre la visuale cristiana, il comportamento biblico che considera il mondo *vanitatum vanitas* non viene illustrato solo tramite gli insegnamenti della Sacra Scrittura, ma anche tramite un'enorme enciclopedia morale, i cui esempi vengono tratti dalla letteratura delle antichità greco-romane, usufruendo delle proprie letture storiche approfondite, quindi quasi selezionando la scepse della filosofia morale di Seneca, le biografie di Livio e tanti altri storiografi. Menziono Seneca perché l'autore aggiunge, in un punto della sua opera, che il suo ispiratore principale fu il *De remediis fortuitorum*, all'epoca creduto fermamente una parte dell'opera omnia di Seneca, solo più tardi venne ritenuto un falso Seneca, pur se recentemente si ricomincia a credere all'autorità di Seneca. Ho menzionato invece Livio perché Petrarca considerò, come sua maggiore ambizione, la ricostruzione dal punto di vista della critica testuale: l'opera di Livio rimane frammentata, per cui nella sua epoca nessuno conosceva meglio di lui il mondo di questo classico della storia romana.

Quindi non si può dire che Petrarca, da buon pollice verde, avesse innestato un catalogo di vizi e virtù medievali con dei semini greco-romani, è invece vero che, introducendo gli esempi dell'antichità "pagana", ha aumentato illimitatamente il peso e la profondità del suo insegnamento.

La *Ratio*, insegnante fondamentale contro gli interlocutori balbuzienti e autoripetitivi come pappagalli, nella prima parte dell'opera la *Gioia* e la *Speranza* e nella seconda parte il *Dolore* e il *Timore* dimostra, con una serie di esempi di una forza evidente e indiscutibile, l'antichità classica intesa come modello preistorico della storia stessa, su cui mette il timbro innegabile tramite gli esempi dell'insegnamento cristiano. Spesso Petrarca, creatore dell'epoca moderna della letteratura, viene descritto come uno

che, durante una generazione, eseguì quella svolta che possiamo illustrare al meglio con Dante e la sua percezione dell'antichità. In Dante tutti i poeti costruiscono un'unica sequenza, da Omero a Virgilio, fino a giungere a lui stesso, come protagonista, ma allo stesso modo anche a tutti i re o a tutti i papi, da Giulio Cesare fino a Enrico VII di Lussemburgo, oppure da San Pietro fino a Bonifacio VIII. In Petrarca, invece, la sua stessa epoca è l'inferno della corruzione, l'antichità è l'età d'oro e il poeta ritiene che il suo compito sia quello di riportare quest'era. L'antichità classica viene quindi posizionata in un altro flusso temporale che differisce del tutto dal presente e, essendo lontano, bisogna studiarlo con particolare minuziosità; il futuro desiderato, suggerito e quasi iniziato festosamente, può essere invece percepito dal punto di vista del senso storico, è continuamente cosciente della lontananza immisurabile che lo divide dall'antichità: si chiama così a ragione, poiché essendo irripetibile deve essere comunque continuamente confrontato.⁵

Il lavoro, che presenta un catalogo particolarmente ricco non solo di nomi mitologici usati ma anche allegorici - e da questo punto di vista somiglia all'opera petrarchiana *I Trionfi*, scritta in terzine dantesche in lingua italiana - offre una buona possibilità d'esame per notare, tramite l'analisi di un'allegoria, quanto il poeta abbia modernizzato o cristianizzato l'antichità, o quanto abbia attribuito un nuovo significato rispetto ai *topoi* letterari radicati nell'era medievale, che hanno moralizzato completamente la mitologia. Tra queste opere la più famosa è l'*Ovide moralisé*, ovvero l'*Ovidio moralizzato*, scritta in francese antico. Si tratta della trasformazione cristiana delle *Metamorphoses* in una lettura edificante che serve come materiale di base per prediche. Prendiamo in considerazione alcuni esempi.

Petrarca presenta, nel capitolo 69 del libro I, il Dio della guerra, Marte. La tradizionale interpretazione medievale di Marte era stata definita da San Isidoro di Siviglia, che dedusse il nome della divinità tramite un gioco etimologico, partendo dalla parola latina *mas*, che significa 'maschio', dalla quale fece derivare, ulteriormente, la parola *mors*, ovvero 'morte'. La definizione, quindi, è evidente: Marte combatte le battaglie tramite gli uomini e causa morti. Originariamente anche il Marte menzionato da Petrarca

⁵ Cfr. Guido Cappelli, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci editore, Roma, 2010, p. 41.

è crudele e sanguinario, sia nell'epopea latina *Africa*, dove il Dio provoca ferite feroci e stanno sotto la sua egida il rumore terribile della guerra e l'esito dubitoso. Anche nella sua poetica italiana troviamo "Mars superbo et ferro" (*Canzoniere*, 128, 13). Qui, nel libro *Fortuna* invece Marte, da Dio pagano viene considerato evidentemente un assassino, anche se lo si potrebbe presentare come adultero, ma questa "qualità" è riservata a Giove. Per far capire invece l'essere ridicolo di questa divinità del passato, a proposito del mito, Omero descrive anche il fatto che Marte fosse stato catturato da legami ridicoli. Entra quindi in scena, in ogni caso, l'adulterio, quando Marte e Venere sono presi dalla rete invisibile di Vulcano.

Nel capitolo 51 del libro II la *Ratio* rimprovera il *Dolore*, che si dole per la perdita del fratello. Qui viene riportato la considerazione secondo cui il ragionamento del suo interlocutore sia del tutto irrazionale: "Sapevo che era mortale ma non pensavo che sarebbe morto." Secondo la *Ratio* un comportamento simile è un'illusione tipica dell'intero genere umano, a seguito della quale non pensiamo neanche alla morte, cosa che agli occhi di uno stoico è uno dei maggiori peccati, siccome i seguaci di questa filosofia hanno contemplato e scritto molto su questa tematica. Petrarca, nel capitolo 117 del libro II, pronuncia anche tramite la bocca della *Ratio* l'affermazione secondo cui tutta la vita non sarebbe altro che un continuo contemplare la morte. Se non si adopera questo pensiero l'autoillusione diventa continua, anzi, artistica, creando delle metafore che appartengono alla sfera delle idee percepibili tramite gli occhi, perché la morte deve essere continuamente tenuta a vista d'occhio, altrimenti si sarà continuamente torturati da spiriti. I mortali, nel frattempo, perdono tutti i loro sensi della realtà, anzi, diventeranno prigionieri di fantasmagorie oscure che solo l'unica realtà, quindi la morte, spazzerà via dai loro occhi. Non possiamo chiudere gli occhi perché, come si annuncia inappellabilmente alla fine di questo capitolo: "Vi confesso con la massima chiarezza che le fantasmagorie dei mortali possono essere dissolte solo dalla morte."⁶

Alla fine dobbiamo porre, almeno per un tentativo di pensiero, un'ultima domanda. Perché László Székely, questo aristocratico transilvano di natura poco socievole, che nella seconda metà della sua vita non lasciò mai

⁶ Luca Marcozzi, *La biblioteca di Febo, Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

la sua biblioteca, sempre più vasta, pensò di tradurre dal latino alla sua lingua madre un'opera che, siccome in Ungheria venne stampata più volte, poteva essere comunque recepita da tutti in latino? Non ritengo inimmaginabile che potesse dedicare la sua opera a lettori che conoscevano poco o non conoscevano affatto la lingua latina, quindi a donne, oppure a cittadini che negli studi rimasero nelle classi inferiori, siccome molte volte capita che, tra parentesi, vengano aggiunte delle definizioni a dei nomi o concetti meno diffusi. Non sarebbe stato quindi contrario a entrare nei circoli letterari in lingua ungherese, più sviluppata in Transilvania rispetto alle condizioni del territorio statale dell'epoca. La sua morte precoce gli impedì di occuparsi della stampa dell'opera, che sarebbe stata comunque un grande successo. Nell'Europa occidentale, dopo la seconda metà del Seicento, la sorte del libro *Fortuna* stava scendendo, mentre in Ungheria proprio nel Settecento troviamo l'epoca d'oro della lettura di Petrarca, almeno per quanto riguarda il Petrarca latino. La moda del Petrarca italiano è più tarda ma similmente duratura, basti pensare che Krúdy si permette, in un suo romanzo breve scritto in giovane età, di comporre lui stesso una poesia e spacciarla per una poesia di Petrarca, cosa che gli costò l'espulsione dal seminario. Possiamo pensare anche ad Ady, che fa sì che lo studente pazzo di Mattia Corvino si innamori di Petrarca ma anche lui stesso scrive alcune righe a matita sul libro del poeta italiano. Aggiungo solo, in appendice, che attorno all'anniversario di Petrarca, nel 2004, ho partecipato ad un convegno in cui si parlava delle traduzioni europee del Petrarca, dove è venuto fuori che neanche i polacchi o i russi avevano un *Canzoniere* intero, ma erano stati tradotti solo i sonetti del *Rerum vulgarium fragmenta*.

Negli anni '40 c'è stata una bella mostra su Milano a Budapest e una su Budapest a Milano.⁷ Venne fuori allora che, tra i legionari romani che diedero una mano nella costruzione dell'antica *Aquincum* il più vecchio fu un soldato milanese, il cui sepolcro era rimasto intatto, nonostante gli anni passati. Quest'anno ci sarà un'esposizione mondiale a Milano dove, nel padiglione ungherese, potremo dimostrare che l'opera più importante degli anni milanesi di Petrarca che, come ben sappiamo girovagava come un vero Ulisse e scelse questa città per il periodo più lungo di residenza,

⁷ Henrik Horváth, *Budapest e Milano*, Budapest, cca.1940.

prima dei tempi odierni fu pubblicata per l'ultima volta e subito riedita nel latino originale in Ungheria. Nel Settecento, quindi, ci fu un traduttore ungherese esperto, in un periodo in cui l'opera non veniva pubblicata in nessuna lingua moderna, a parte una versione francese che conteneva solo due dialoghi.

Sappiamo bene che, senza eccezioni, ogni opera scritta in lingua straniera dimostra il suo vero valore in una letteratura nazionale se ispira sempre più nuove traduzioni. È appunto in corso una nuova traduzione. Ma finché questa, speriamo presto, sarà pronta e verrà alla luce, rallegriamoci constatando quanto la cultura ungherese, che per quasi mille anni disponeva di due lingue letterarie, latino e ungherese, fosse ricca nel Settecento, cosa poco riconosciuta anche oggi, tuttavia motivo per cui possiamo avere un Petrarca proprio sia in lingua latina che ungherese.

György DOMOKOS
(Università Cattolica Pázmány Péter)

Il veneziano trecentesco del codice dantesco di Budapest*

Il codice dantesco di Budapest è oggetto di studio scientifico da 150 anni ormai. Poiché gli studi recenti ripercorrono le tappe di questo processo scientifico, mi concentro qui solo sugli aspetti linguistico-filologici della ricerca.

Nell'articolo su *Verbum* del 2001, pubblicato nell'ambito del convegno Ricerche su Dante del 2000 presso l'Università Cattolica Péter Pázmány, mi sono occupato del codice. Ho separato i testi del codice in cinque parti: A) il testo (troncato ed in veneziano antico) della Divina Commedia, B) le rubriche che riassumono il contenuto dei singoli canti, C) gli orientamenti per il miniatore (accanto o al posto delle miniature che illustrano il testo dantesco), D) le due terzine aggiunte alla fine della Commedia, ed infine E) una raccolta di proverbi e citazioni classici, aggiunti al testo alla fine del codice. Tale suddivisione ha permesso un approccio calibrato ai testi secondo il grado di dipendenza dal toscano. Nell'articolo ho dato solo scampoli dai vari testi.¹

Nell'anno 2005, abbiamo tentato di dare uno spoglio linguistico di questi testi in un articolo scritto con Máté Vida che ha studiato la lingua del codice nella sua tesi di laurea.² Contemporaneamente mi sono occupato delle sette ultime pagine, chiamate tradizionalmente 'Aphorismata' ed ho reso nota l'attribuzione del testo ad Albertano di Brescia nel 2005, nel convegno di Piliscsaba dedicato alla memoria del grande italianista ungherese Gábor Hajnóczy; il contributo ha visto la luce nel 2008.³ Si tratta di una

* Budapest, Egyetemi Könyvtár [Biblioteca Universitaria], Cod.Ital.1.

¹ Domokos, Gy., Il codice dantesco di Budapest, "VERBUM", 2001/1, pp. 217-224.

² Domokos, Gy. – Vida, M., *A budapesti Dante-kódex nyelve*. In: *Az Egyetemi Könyvtár évkönyvei*, XII. Budapest, 2005, pp. 35-60.

³ Domokos Gy., *Un volgarizzamento veneto trecentesco di Albertano da Brescia*. In:

raccolta di detti memorabili, scritta su due colonne, quella sinistra contenente il testo latino e quella di destra la sua traduzione in volgare veneto del Trecento. Nel frattempo ho pubblicato alcuni approfondimenti nel 2006 su *Quaderni danteschi*.⁴

I lavori di edizione anastatica hanno catalizzato le ricerche da parte di diversi studiosi ungheresi ed italiani; i risultati sono confluiti nel 2005 in un volume di studi. In tale volume ho dato la trascrizione e l'analisi linguistica del testo, ormai accertato come volgarizzamento veneto parziale del trattato *Liber de amore et dilectione Dei* di Albertano da Brescia (in seguito: DA).⁵

I volgarizzamenti del Trecento avevano per argomento privilegiato l'etica e la retorica, ne fanno testimonianza le diverse versioni del *Libro di Cato* o *Volgarizzamento del Libro de' costumi, opera scritta in distici latini e divisa in quattro libri*. Esistono volgarizzamenti di Catone in diversi volgari, citiamo per esempio quello milanese, attribuito a Bonvesin dra Riva. Sono importanti nello stesso periodo anche le versioni volgari della *Rettorica* di Tullio che è il *Fiore di rettorica*, attribuito a frate Guidotto da Bologna, e da altri a Bono Giamboni. Non si traducevano in volgare solo le opere dell'antichità, ma anche gli scritti latini dei contemporanei. Fra questi vengono menzionati normalmente i volgarizzamenti dei *Trattati di morale*, dottissima opera di Albertano da Brescia, scritta in prigione. Il primo trattato viene intitolato *Della dilezione di Dio e del prossimo e della forma della vita onesta*, ed è stato composto nell'anno 1238.

Come si è rivelato l'ordine delle citazioni elencate nel nostro manoscritto⁶ corrisponde esattamente a quello del trattato *Liber de amore et dilectione Dei* di Albertano da Brescia, autore assai popolare non solo in Italia

Nuzzo Armando, W Somogyi Judit (a. cura di), *In memoriam Hajnóczi Gábor*. 379 p. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2008. pp. 39-49

⁴ Domokos, Gy., *Il volgarizzamento veneto del trattato Liber de amore di Albertano da Brescia in coda al codice dantesco di Budapest*, „DANTE FÜZETEK / QUADERNI DANTESCHI I”: (1) pp. 138-144. (2006).

⁵ Domokos György, *Il volgarizzamento veneto del Liber de amore di Albertano da Brescia in appendice al codice dantesco*. In: Pál, József – Marchi, Gian Paolo (a cura di), *Dante Alighieri Commedia. Budapest Biblioteca Universitaria Codex Italicus I.: I. Riproduzione fotografica, II: Studi e ricerche*. 85 p. Verona: Szegedi Tudományegyetem - Università degli Studi di Verona, 2006. pp. 99-116.

⁶ EK Cod.Ital.1, f79r-f82r.

ma in tutta Europa, tradotto anche in francese, inglese, olandese, tedesco, boemo, catalano e spagnolo oltre che in diversi volgari italiani. Le traduzioni italiane più note sono quelle di Soffredi del Grazia, notaio pistoiese⁷ e di Andrea da Grosseto.⁸ La disposizione minuziosa del testo su due colonne nel nostro codice fa pensare ad un'operazione di copiatura. Il censimento dei manoscritti delle opere di Albertano da Brescia rivela anche altri esemplari contenenti volgarizzamenti settentrionali (veneti) che però non sono stati finora pubblicati.⁹ In base allo studio svolto sulla lingua del codice mi pare di poter asserire con certezza che siamo di fronte a un volgarizzamento veneto del Trecento.

Il nostro testo è sicuramente una copia delle sole citazioni del trattato DA, anche se certamente molte citazioni si ritrovano anche negli altri trattati dell'autore. A conferma di questa affermazione bastino due esempi: la prima citazione del manoscritto (*Ante iudicium para iustitiam et antequam loquaris disce*) è la prima citazione del I Caput di DA mentre nel trattato *Liber de doctrina dicendi et tacendi*¹⁰ (in seguito: DT) la troviamo al VI Caput [17], e nel manoscritto anche l'attribuzione coincide con quello di DA (*ex filii Sirac*) e non alla formula scelta in DT (*Jesus Sirac*). Similmente, la seconda citazione del nostro manoscritto (*Qui prius loquitur quam discat ad contemptum et irrisionem properat*) corrisponde alla citazione n. 2 del I

⁷ Zaccagnini, Guido, *Soffredi del Grazia e il suo Volgarizzamento dei Trattati morali d'Albertano da Brescia*, „Bullettino Storico Pistoiese”, XVIII, 2 – 3 (1916), pp. 114-123.

⁸ *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, a cura di Francesco Selmi, Commissione per i testi di lingua, Bologna, Romagnoli, 1873, pp. 26-40, 58-362.

⁹ Per i manoscritti in latino: Navone, P., *La « Doctrina loquendi et tacendi » di Albertano da Brescia. Censimento dei manoscritti*, in *Studi Medievali* 35/2 (1994), pp. 895-930.; Graham, A., *Albertanus of Brescia: A supplementary census of Latin manuscripts*, in *Studi Medievali* 41/1 (2000), pp. 429-445. Per i manoscritti in volgare: Graham, A., *Albertanus of Brescia: A preliminary census of vernacular manuscripts*, in *Studi Medievali* 41/2 (2000), pp. 891-924. Il sito web curato da Angus Graham: <http://freespace.virgin.net/angus.graham/Vern-Mss.htm> è stato da me consultato parecchi anni fa, ora sembra inaccessibile. Per le aggiunte recenti: Paolo Divizia, *Additions and corrections to the census of Albertano da Brescia's manuscripts*, in: „STUDI MEDIEVALI” 55(2014)/2, pp. 801-818.

¹⁰ Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi. La parola del cittadino nell'Italia del Duecento* (a.c. di Navone, P.), Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 1998. (in seguito:DT)

Caput in DA, mentre in DT la troviamo al VI Caput [16], cioè prima della precedente citazione. Il trattato DA non è una vera opera letteraria. Le citazioni sono collegate da poche frasi che aggiungono poco alle sentenze. Il copista del nostro codice ha praticamente tolto quest'impalcatura ed ha lasciato solo le citazioni, con la traduzione in volgare veneto. Gli errori di attribuzione e l'ordine delle citazioni rendono ciononostante inconfondibile l'identificazione del testo, salvo le ultime quattro citazioni. Il metodo dell'autore è così sintetizzato da Paola Navone, che ha curato una fondamentale edizione del trattato DT: „1. la forte propensione dell'autore per le raccolte; 2. l'uso di un sistema di citazione che non dà indicazioni inequivocabili sulla conoscenza diretta da parte di Albertano dei testi citati; 3. l'assenza di intenti filologici nell'atto della citazione; 4. la decontestualizzazione e rifunzionalizzazione delle sentenze nel proprio sistema di scrittura e di valori; 5. il ruolo di veicolazione svolto dall'opera di Albertano per alcuni testi della letteratura medievale.”¹¹ Gli autori citati alla rinfusa sono spesso false attribuzioni. „Ci sono sentenze la cui paternità è certa, almeno per Albertano e i suoi contemporanei: è il caso delle massime tratte dal *De officiis*, sempre attribuite a *Tullius*, o dei passi estrapolati dalle *Variae*, citati senza eccezione come di Cassiodoro.”¹² Paola Navone indica poi puntualmente le false attribuzioni che si trovano per il trattato DT, tra cui sentenze di Martino Dumiense, Cecilio Balbo e Publio Sirio o anche della Bibbia, attribuite a Seneca.

Con tutto ciò vale la pena sottolineare che Albertano da Brescia è una delle fonti sicure di Brunetto Latini, come aveva dimostrato già Sundby.¹³ Brunetto Latini aveva utilizzato il trattato DT nel suo *Trésor* (e indirettamente, per il *Tesoretto*). Secondo alcuni studiosi il trattato *De vulgari eloquentia* sarebbe stato ideato sulla falsariga del DT di Albertano.

Come avevo descritto in un mio contributo precedente, l'incipit contiene tre citazioni, di cui la prima, dalla lettera di San Giacomo, si riferisce proprio all'atto di iniziare un'opera ed è quindi omessa nella nostra versione. La seconda, attribuita a „Ihesus filius Sirac” e la terza, di Salomone, sono

¹¹ Navone, P., *Introduzione* in DT, op.cit., p. XLIV.

¹² Ibidem, p. XLI.

¹³ *Albertani Brixienensis, Liber consolationis et consilii ex quo hausta est fabula de Melibee et Prudentia*, a cura di Thor Sundby, Havniae 1873.

all'inizio del nostro manoscritto, sul f79r. Senza un'indicazione particolare si passa alle citazioni copiate dal primo Caput (nel trattato intitolato *De doctrina*) che contiene 25 citazioni. Di queste il nostro manoscritto ne prende 24, mantenendone l'ordine reciproco e le attribuzioni. In questo capitolo del trattato vengono elencate sentenze citate dal Libro dei proverbi, dall'Ecclesiastico e dall'Ecclesiaste, nonché da diversi autori medievali, tutte riferite allo studio.

Le 24 citazioni del I Caput cominciano sul f 79r con una sentenza di Salomone:

*Qui dilligit doctrinam, dilligit scientiam; qui autem odit increpationes insipiens est*¹⁴

(con le forme ipercorrette *dilligit* di fronte al testo originale) reso in volgare veneto con

Quelo che ama la dotrina ama la scientia et quello chinodia la repension sie mato.

Le citazioni del I Caput finiscono sul f 79r, con la citazione da Platone:

*Malo enim aliena prudenter adiscere, quam mea imprudenter ignorare*¹⁵

tradotta in veneto trecentesco in questa forma:

eo volio plu voluntier inprender vergonçosa mente che no saver le me vergonçosa mente.

¹⁴ Presento le citazioni dal codice dantesco di Budapest in base all'edizione del 2005, dove ho tenuto presente le scelte di Sharon Hiltz, curatrice dell'edizione del codice di Pennsylvania che notava: „It is by no means free from error or scribal idiosyncrasy. Scribal errors have been allowed to stand out but I have tried, whenever possible, to make the text comprehensible [...] The spelling of the manuscript has been faithfully preserved”. (Hiltz 1980: xix-xx). Da parte mia mi sono adeguato a questo modello: non intervenire sugli errori anche evidenti del copista, ma segnalarli dove necessario in nota e mantenere l'ortografia del manoscritto.

¹⁵ Veramente da Ugo da San Vittore, *Didascalicon*, 3.13 [774A].

Va notato che il testo del trattato (curato da Sharon Hiltz Romino) non ha gli aggettivi *prudenter* e *imprudenter* bensì *pudenter* e *impudenter*, il che corrisponderebbe alla traduzione. Così abbiamo una conferma indiretta del fatto che si tratta di una copia di un altro manoscritto bilingue, perché l'errore del latino non si rispecchia nel testo in volgare veneto.

Dal secondo caput (*De locutione et cohibendo spiritu et lingua cohercenda*) vengono trascritte e tradotte 71 citazioni, per ordine. Con questo capitolo si arriva alla sentenza di Catone sul f 81 r:

Cum recte vivas, ne cures verba malorum, arbitrii non est nostri, quod quisque loquatur

che viene tradotta in questo modo:

Con ço sia cosa che tu vivi drita mentre non curar de le parole di rei ch'el no e de nostro arbitrio che çascadun parle.

Il terzo caput (*De doctrina amoris et dilectione Dei*) comprende solo otto citazioni che vanno dal f 81r, la citazione di Cassiodoro:

Ad omnia redditur habilis, quem inbuit doctrina celestis

tradotto con

Quel fi renduto humele in tute cose lo qual emple la celestial doctrina.

Le citazioni da questo terzo caput giungono fino alla sentenza presa da Isaia sullo stesso f 81r:

Quid oculus non vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit, que preparavit Deus diligentibus his qui diligunt eum

tradotta con:

Quel che oglo non vede ne regola alde ne in cor domo no entra quelle cose che dio a prestade a quelli che l amano.

Prima che si passi al quarto caput, c'è un indizio certo della fonte: a f 81r, senza attribuzione di autore e senza una traduzione in veneto troviamo proprio il titolo di questa parte del trattato originale di Albertano nella colonna sinistra:

Quomodo acquiritur amor Dei et dilectio Dei per fidem,

a cui seguono poi le citazioni a partire da Apostolus:

Sperandarum rerum substantia, argumentum non apparentum

tradotto con

Substantia de sperar le cose acresemento fa quista non fi acatado da parenti l amor e la dileccion de dio.

Le ultime quattro citazioni, di f 82r non si identificano più col trattato DA.

<i>Conforta me rex sanctorum principatum tenens et da sermonem rectum et bene sonantum in os meum ut placeat eloquium meum in conspectu principis. Et sciam quid acceptum sit coram te omni tempore</i>	<i>Confortame re de li santi che tieni lo principa e da parola drete et bene sonante in la bocha mia a ço che lo plaqua lomio parlare in conspecto del principio. E chio sapia quello che sia acceptada davanti ti ogni tempo.</i>
<i>Qui prior est in tempore pocior est in iure</i>	<i>Chie primero in tempo sie pur in rason</i>
<i>Quod non es non esse velis quod es esse fateris.</i>	<i>No voler eser quel che tu none e quel che tu e confessa.</i>
<i>Est male quod non est qui finit esse quod est.</i>	<i>Mala cosa e a confesar quel che lon none per chel perde quel che le.</i>

Queste quattro citazioni hanno fonti diverse: la prima è un'antifona della liturgia cattolica (Dom. Septem: In tertio nocturno, Responsorium 1.),

a cui segue un principio fondamentale del diritto romano e quindi seguono due proverbi antichi, facenti parte anche della favola *De leone et equo*, più comunemente in questa forma: *Quod non es, non esse uelis. quod es, esse fatere. Est male quod non est, qui negat esse quod est.*

La lingua della *Commedia* come quella dello scampolo Albertiano sono state descritte nei contributi sopra citati ampiamente, sottolineando gli aspetti della grafia, della fonetica, della morfologia e della sintassi. In seguito vorrei dedicare qualche scheda ad ulteriori aspetti, connessi fra loro: gli errori, il lessico e la traduzione.

Come avevo notato,¹⁶ subito all'inizio del testo albertiano (f 79r) possiamo osservare una svista del copista. Il testo latino, attribuito ad *alibi*, in verità da confrontare con Prov. 17,19; 17,20; 13,15, suona così:

Qui altam facit domum suam querit ruinam et qui evitat discere inridet in mala doctrina enim bonam dabit gratiam.

La traduzione in veneto suona così:

Quelo che fase la soa chasa alta si demanda ruina e quel che sciva de inprender chaçera en li mali. Per certo la dotrina bona da bona gracia.

L'errore viene certamente da una svista del copista che invece del verbo *incidet* scrive *inridet*. Essendo la traduzione conforme però al verbo *incidet* (*chaçera*) e non all'erroneo *inridet* ('canzonerà'), possiamo dedurre che il copista doveva avere davanti a sé il testo latino con la traduzione pronta, e non necessariamente sapeva il latino.

A f 79v (ed in altre citazioni seguenti) sembra avere una prova contraria:

Verbosa lingua iudicium malicie est.

Viene tradotto con:

La plaidese lengua se iudicio de malicia.

¹⁶ Domokos 2005, p.116.

Il detto (fatto corrispondere da Sharon Hiltz a Pseudo-Caecilius Balbus, *De Nugis*, 5.48.3.) certamente non ha la parola *iudicium*, bensì *indici-um*: nel codice di Pennsylvania si ha *malitiis indicium*. Nel nostro codice però, contrariamente al caso precedente, la traduzione rispecchia la parola latina errata, creando una frase arcana. Ciò suggerirebbe quindi che il testo latino corrotto è stato tradotto dalla persona che scrive – o che aveva davanti una versione bilingue già corrotta anche in veneto. Però, tenendo presente che la „u” e la „n” sono spesso confondibili nella scrittura, paleograficamente la controprova potrebbe essere ininfluente.

Sempre a f 79v abbiamo un errore di copiatura abbastanza banale. Il testo latino, attribuito a Salomone (da confrontare con Prov. 6, 16-17.a, 18.a, 19.a), è il seguente:

Sex sunt que odit dominus et septimum detestatur anima eius oculus sublimis linguam mendacem, cor machinans, cogitationes pravas proferentem mendacium testem ad currendum in malum, et manus veloces ad efundendum sanguinem, et seminantem inter fratres discordiam.

La traduzione si presenta così:

Sei se le chose che inodia lo signor e la septima desplase a la sua anima. Li ogli alteri. La lengua bosadra. Lo cor chenpenza malvasi pensieri. Quelui che preferese bosie. Lo falso testimonio. Li pei viaçi a corer en male. E le man viaçe a spander sangue e quelu che fomena discordia en li frari.

Chiaramente, del testo latino mancano due parole: dopo *testem fallacem* si dovrebbe avere *pedem currentem* in base al testo biblico, e anche secondo il senso della citazione: a correre verso la dannazione non è il testimone falso, ma i piedi! Da questo caso potremmo dedurre che la traduzione era già presente, perché queste parole nel testo veneto non mancano, l'errore si riscontra soltanto nel testo latino della copia.

Curioso l'errore dell'omissione di *non* a f 80r, sia nella variante latina che in quella veneta:

Duo rogavi te, Domine deneges michi antequam mori vanitatem et verba mendacii longe fac a me

che suona così in veneto:

Eo te pregado che tu me denegi doe cose avanti chio mora ço se vanidade o parole de bosia fa lonçi da me

A f 80r, attribuito a Seneca, abbiamo questo detto:

Sermones tui sine dente sint, jochi sine utilitate, risus sine chachino, vox sine clamore, incessus sine tumultu, quies sine desidia et cum ab alliis luditur tu sci aliquid excogitabis honestum.

La traduzione in veneto viene data in questa forma:

*Le tue parole sea seça denti. Li toi çogi sença utilidade. Lo tuo riso sença sgri-
gnimento. La tua voçe sença cridamento. Lo tuo condimento sença re somento e
quando da li altri ven çugado tu pensarai qualche cosa o de santita o de honesta*

La parola corrotta è il sostantivo *utilitate*, tradotta pedissequamente in *utilidade*, eppure il senso della frase (e la fonte originale) vorrebbe *vilitate*, cioè in veneto *viltade* – mentre la forma così presentata è contrario al resto del testo. Questo esempio sembrerebbe confermare che non corregge, né in latino né in veneto, ma copia tutto così come è dal suo antigrafo.

A f 80v troviamo, attribuito a „Beatus Paulus” un passo della Lettera di San Paolo ai Colossesi (4, 6-7):

Sermo vester sit semper in gracia sale conditus ut siatis que vos oporteat unicuique respondere

In questa frase il problema è costituito dalla parola *siatis* che è chiaramente un errore: il senso del testo vuole la parola *sciatis*.¹⁷ E in maniera sorprendente la traduzione veneta corrisponde alla parola giusta:

¹⁷ Il passo nella *Nova Vulgata* suona per esempio così: „*Sermo vester semper sit in gratia, sale conditus, ut sciatis quomodo oporteat vos unicuique respondere*”

La vostra parola sea senpre en gracia conçado da sale aço che voi sapie che ve bisogno a respondre a çascaduno

Da tale errore mi pare di poter dedurre di nuovo la conclusione che il testo era davanti al copista in latino e in veneto (la traduzione non è stata fatta dal testo latino copiato), visto che l'errore del testo latino (il testo considerato originale) non influisce sul testo veneto: esso era stato commesso o nel manoscritto da cui il tutto è stato copiato, o, semplicemente, si tratta di un banale errore di copiatura ma solo del testo latino.

Vorrei citare un passo dove ci sembra avere la conferma che l'originale da cui le citazioni vengono copiate nel nostro codice, non contiene un testo corrotto. Nel f 81 r dalle *Variae* di Cassiodoro (9, XXV, 11) si cita questa frase:

Ad omnia redditur humilis inbuit doctrina celestis

che viene tradotta in veneto in questo modo:

Quel fi rendudo humele in tute cose lo qual enple la celestial doctrina

Nell'edizione di Sharon Hiltz Romino del codice di Pennsylvania, accessibile on-line grazie ad Angus Graham, al posto di *humilis* abbiamo *habilis*. Se ciò non è una svista dell'editore, il nostro testo latino (e quello veneto in maniera conseguente) offre una variante migliore – mancando comunque nella frase latina la congiunzione *quem*.

Semplice risulta l'errore a f 81r dove cita Lc 10,27 (indicando come autore *Dominus in Evangelio*), saltando però un sintagma, *et de tota mente tua*, sia in latino che in veneto:

Dillige dominum deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et proximum tuum sicut te ipsum

La versione in veneto è la seguente:

Ameras lo signor tuo Dio con tuto lo cor tuo e con tuta lanima tua el proximo tuo si com te enstesso

In questo caso il codice di Pennsylvania, da me consultato solo nell'edizione on-line però, non manca del sintagma. La corrispondenza della forma dell'imperativo (con la caratteristica geminata ipercorretta) *dillige* alla forma dell'indicativo meriterebbe ulteriori approfondimenti: il sistema verbale del veneto antico non collima perfettamente con il latino classico e medievale delle citazioni.

Un'altra corrispondenza curiosa delle forme verbali che intendo citare è da f 81r, una citazione da Seneca:

Claudende sunt aures malis vocibus

La traduzione della forma del *participium instans passivi* (o *gerundivum*) si ha con una forma attiva:

Le regle se vol serar a le rie parole

Ciò pare corrispondere meglio alla forma *claudentes sunt* (*participium imperfectum activi*). Tale piccola differenza di interpretazione non mi pare che aggiunga nulla alla questione della traduzione originale o copiata, caratterizza invece forse il livello di traduzione.

A f 81r l'errore della citazione si rispecchia anche nella traduzione, si tratta della sostituzione della parola *argumentum* con la parola *augmentum* nella citazione presa dalla lettera di San Paolo agli Ebrei: *Est autem fides sperandorum substantia, rerum argumentum non apparentium*, apparentemente contaminata dal titolo del IV *caput* del trattato stesso di Albertano, *Quomodo acquiritur amor Dei et dilectio Dei per fidem*, la prima parte del quale è stato scritto due righe sopra, senza traduzione:

Sperandarum substantia rerum augmentum non apparentum acquiritur amor et dilectio dei

cioè, in veneto:

Substancia de sperar le cose acresemento saquista no fi acatado da parenti l'amor e la dileccion de dio

Questa contaminazione non è l'unica, alla stessa pagina (f 81r) abbiamo un altro caso di passo biblico, confuso palesemente con il titolo di un capitolo del trattato:

Nemo potest venire ad me nisi pater meus traxerit illum. Audi per gratiam ad mei amorem

Certamente, la seconda frase non fa parte della citazione biblica (Gv 6,44):

Nesun po vegnir da me se lo mio pare no lo tra. Entendi per gracia a lo mio amore

Concludiamo quindi da questi due casi di contaminazione che il nostro amanuense copia latino e veneto, con tutti gli errori, dalla sua fonte, senza intervenire, a volte corrompendo il testo ancora di più.

Infine, un errore facile, quando l'occhio salta una parola (*aures*) si ha infine nella citazione da Isaia a f 81 r:

Quod occullus non vidit nec audivit nec in cor hominis ascendit que preparavit deus hiis qui dilligunt eum

Sorprendentemente, la parola in veneto (*regle*) non manca nella traduzione:

Quel che oglo non vede ne regla alde ne in cor domo no entra quelle cose che dio a prestade a quelli che l'amano

Prendo questo ultimo esempio come conferma ulteriore del fatto che il volgarizzamento veneto delle citazioni prese dal trattato di Albertano da Brescia è preesistente al nostro codice. Lo dimostrano gli errori presenti in latino ma non presenti in veneto. Allo stesso tempo non mancano nemmeno errori di altro tipo: traduzioni erranee, contaminazioni, salti che invece ci fanno pensare ad un'operazione di non altissimo livello: un manoscritto contenente gli *Aphorismata* in due versioni, preparato da una persona non perfettamente versata nel latino classico.

Ferenc BARANYI

Il Dante musicante

L'endecasillabo è una strofa metrica quantitativa – non nella poetica italiana, ma in quella greca antica. L'endecasillabo è la versione italiana della strofa metrica quantitativa antica, che è evidentemente accentuata e, nonostante si sia formata, per origine – dal trimetrio giambico e dal tetrametro trocheico – a volte vi si può sentire anche la metrica quantitativa. Ripeto però che si tratta di una strofa accentuata i cui accenti principali cadono sulla quarta, sulla settima e sulla decima sillaba, tuttavia possono essere “spostati” a piacere, a secondo della natura del contenuto. Vediamone un esempio. Il terzo canto dell'Inferno si chiude con dei versi dal ritmo tranquillo:

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia,
la qual mi vinse ciascun sentimento;

e caddi come l'uom cui sonno piglia.

(Nella mia traduzione:

A könnyáztatta föld felett sikongtak
a vad szelek, rőten villant a villám,
olyan voltam már én is, mint a holtak,

s az ájulás álmatlan álma hullt rám.)

Segue l'apertura geniale del quarto canto:

Ruppemi l'alto sonno nella testa
un greve tuono sì ch'io mi riscossi
come persona che per forza è desta.

Troviamo sulla primissima sillaba l'accento di punta. Il poeta con questo ci fa capire proprio il momento del risveglio brusco, quasi da sobbalzo. Per ottenere tale effetto Dante non inizia la strofa con la forma grammaticale solita, che sarebbe: *Mi ruppe...* In questo modo la strofa inizierebbe con calma, quasi con una metrica giambica, quindi leggeremmo solo di un sussulto, ma non lo percepiremmo.

(Nella mia traduzione:

Hirtelen tört szét fejemben az álom,
iszonyú dörgéstől riadtam én fel,
mint akit durván ráznak fel az ágyon.)

Il dialogo tra Dante e Virgilio è continuo durante il viaggio nell'aldilà. Il parlare di Virgilio normalmente affluisce con un lento, quasi cerimonioso crescendo, per lui la divisione degli accenti nelle strofe è normale, regolare 4-7-10. Le domande e le interruzioni di Dante sono sempre più agitate, siccome per lui è sempre tutto nuovo quel che vede, è sempre pieno di tensione e sete di conoscenza. Proprio per questo, nella descrizione di eventi "emozionanti", inoltre nelle domande e nelle esclamazioni di Dante troviamo il maggior numero di accavallamenti di accento, mentre le parole di Virgilio – soprattutto quelle didattiche – sono tranquilli, regolari endecasillabi. Potremmo descrivere al meglio il tono del dialogo di Dante e Virgilio immaginando l'allievo emozionato e curioso che inonda di domande il suo maestro su avvenimenti sconosciuti e turbanti, mentre l'altro gli risponde con una tranquillità saggia. Eccone un esempio:

Dante: "Maestro, che è tanto greve
a lor, che lamentar li fa sì forte?"

Virgilio:
"...Dicerolti molto breve,
Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'nvidiosi son d'ogni altra sorte!"

(Nella mia traduzione:

“... E népnek olyan nagy-e a büne,
 hogy jutalma ennyi jaj, ennyi bánat?”

“Elmondom, szavam szabva szűkre,
 Nem vár kegyelme rájuk a halálnak,
 vak életük lealjasult egészen,
 minden más sorsra irigykedve várnak.”)

Possiamo vedere come Dante tratta gli accenti, già crea una musicalità in sè, siccome il ritmo è un elemento fondamentale della musica. Ma Dante riesce a suonare anche in un altro modo – e bisogna tradurre anche la musica delle righe! Dopo l'entrata nell'inferno per esempio – nella strofa 22 del terzo canto – tra le urla dolorose degli spiriti dannati, Dante suona quasi direttamente nelle orecchie di chi ascolta, tramite le numerose “i” come vocali dominanti: “Quivi sospiri, pianti e altri guai...” (Nella mia traduzione: Sírt-rítt, visitott mind-mind kínban ottan.) Anche le alliterazioni sono importanti. La sintassi “selva selvaggia” Babits l'ha tradotta come “vad vadon”, io invece “rettentő rengeteg”. La strofa conclusiva del quinto canto, nell'originale: “e caddi, come corpo morto cade.” (Nella mia traduzione: “...miként tetem kerül talajra végleg.”). Nel quinto canto troviamo una delle strofe più virtuosistiche di Dante. Scrive così delle anime che gli girano attorno senza regole: “Di qua di là, di giù di sù li mena.” (Nella mia traduzione: “Ide-oda, ki-bé, le-föl dobálta /az orkán őket...”.) Mentre leggiamo questa strofa giriamo la testa in ogni direzione, come se ci trovassimo in mezzo al viavai rappresentato, come se anche la nostra lingua si muovesse sù e giù nel recitare la strofa, perché le vocali alte e basse si alternano sillabicamente.

Quando nel canto nono appare l'angelo, Dante fa crocchiare le lettere R come l'uragano rompe i rami:

Non altrimenti fatto che d'un vento
 impetuoso per li avversi ardori,
 che fier la selva, e senza alcun rattento

li rami chianta, abbatte e porta fuori;
 dinanzi polveroso va superbo,
 e fa fuggir le fiere e li pastori.

(Nella mia traduzione:

Olyan volt, mint mikor ropogva orkán
 születik hőségből s a rengetegre
 lezúdul hirtelen, mindent sodorván,

ágakat szaggat, fákat dönt keresztbe,
 porfelleget kavár s az égre ver fel -
 fut pásztor s nyáj, előre menekedve,)

Anche questi pochi esempi dimostrano quanto la musica delle strofe di Dante sia eloquente. Non solo approfondisce, ma sottolinea, a volte anche completa il contenuto delle parole. Non è sorprendente che, dalle opere di un autore così musicale, abbiano tratto ispirazione numerosi compositori. La parte più ispirante è rappresentata dal canto quinto dell'*Inferno*, sappiamo di più di una dozzina di opere liriche, il cui titolo è Francesca da Rimini (oppure Paolo e Francesca), e tra queste le opere di Rachmaninov, Mancinelli e Zandonai sono spesso nel repertorio di vari teatri dell'opera. Nell'*Otello* di Rossini un gondoliere veneziano canta le parole ormai aforistiche di Francesca (*Nessun maggior dolore...*), la barcarola nobile diventerà poi un'aria. Čajkovskij racconta in una poesia sinfonica, per bocca di Desdemona, la tragedia degli innamorati assassinati, mentre anche Liszt le dedica delle note nella sonata e nella sinfonia di Dante. La geniale opera allegra di Puccini, dal titolo *Gianni Schicchi*, è nata da alcune righe del trentesimo canto dell'*Inferno*. Il videoballetto di Michel Portal e Carolyn Carlson dal titolo *Commedia* rievoca l'*Inferno* dantesco. Nel 1921 Jenő Hubay ha composto una sinfonia sul testo della *Vita Nuova*. Anche i musicisti pop

sono stati ispirati da Dante: il gruppo Tangerine Dream ha pubblicato il cd *Inferno* nel 2002, il *Purgatorio* nel 2004 e il *Paradiso* nel 2006. Vorrei annunciare qui una notizia: con il compositore Péter Tóth, insignito del premio Erkel, stiamo scrivendo un oratorio dal titolo *Inferno Divino*.

Spero sarà degno dei precedenti.

Antonio Donato SCIACOVELLI
(Università di Turku, Finlandia)

Tra femminicidio e sacrificio volontario: la quarta giornata del *Decameron*

Per quanto ne sappiamo la parola *femminicidio* entrò ufficialmente a far parte del lessico della lingua italiana solo a partire dal 2001¹: fino quell'anno i vocabolari indicavano nell'*uxoricidio* la parola che significava l'uccisione di una donna. Eppure l'*uxoricidio*, proprio per la presenza della parola *uxor*, si riferiva chiaramente all'uccisione di una donna in quanto moglie, addirittura giungendo a includere nel novero delle vittime persino gli uomini, i mariti, perché contenente l'accezione generica e generale di (altro) coniuge.² A

¹ **femminicidio** (femicidio), s. m. Uccisione diretta o provocata, eliminazione fisica o anientamento morale della donna e del suo ruolo sociale. - Le donne non possono lavorare, andare a scuola, frequentare i bagni pubblici, lavare vestiti al fiume, camminare da sole, viaggiare se non accompagnate da un maschio adulto della loro famiglia, calzare sandali che emettano suoni, essere assistite da un medico durante il parto. Questi divieti si sono tradotti in un femminicidio prolungato, per fame o per infezioni, ma non sempre indiretto. (Guido Rampoldi, *Repubblica*, 7 ottobre 2001, p. 12, Politica estera) - L'assassinio di due amanti non andrà classificato, evidentemente, nella categoria del femminicidio, oggi oggetto di studio nelle università americane. Certo, come il femminicidio e l'infanticidio colpiscono i più deboli, anche l'uccisione di due amanti colpisce due esseri umani nel momento in cui sono più esposti e quando si sentono più innocenti. (Carlo Bertelli, *Corriere della sera*, 21 luglio 2004, p. 31, Cultura) - Un termine forte ma che rende l'idea: «femminicidio». È l'olocausto patito dalle donne che subiscono violenza: da Nord a Sud, per aggressioni domestiche o fuori di casa, per casi meno eclatanti o finendo all'ospedale quando non al cimitero. Per mano di famigliari, compagni, congiunti, per lo più. (Roberto Lodigiani, *Stampa*, 17 gennaio 2008, Novara, p. 65). Composto dal s. f. *femmina* con l'aggiunta del confisso *-cidio*. (cfr. Vocabolario Treccani online: http://www.treccani.it/vocabolario/femminicidio_%28Neologismi%29/)

² **uxoricidio** (non com. **ussoricidio**) s. m. [comp. del lat. *uxor* -*oris* «moglie» e *-cidio*]. - In senso propr., il delitto di chi uccide la propria moglie; per estens., in senso ampio, uccisione del coniuge. (cfr. Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/uxoricidio/>)

quanto pare la lingua inglese possiede almeno dal 1801 il termine *femicide*,³ che nel 1992 diventò il titolo di un'antologia di scritti sulla violenza contro le donne: *Femicide. The Politics of Woman Killing*, a cura di Jill Rafford e Diana E. H. Russell. Nonostante il volume sia stato pubblicato quasi un quarto di secolo fa, contiene articoli ancora attuali, anzi purtroppo sempre più attuali, perché si occupa di un fenomeno la cui analisi, proprio in questi anni, ha contribuito a rivelare a lettori forse ottimisticamente increduli quante donne, nei paesi più ricchi e industrializzati, come in quelli in via di sviluppo e più diffusamente nei Paesi ultimi (come ha ricordato anche Caparros nella sua monografia sulla *Fame*, ormai non ha più senso parlare di Terzo Mondo) siano minacciate costantemente da un atteggiamento di violenza esercitato nei loro confronti, che molto spesso sfocia nell'omicidio, in questo caso nel femminicidio. Nella prima parte del volume già citato, venivano presentati contributi miranti a testimoniare la presenza del fenomeno già nei secoli scorsi (dal *Lesbicidio legalizzato* (Ruthann Robson) alle *Torture inflitte alle mogli in Inghilterra* (Frances Power Cobbe), fino al *Genocidio femminile* (Marielouise Janssen Jurreit)), per poi passare alle questioni dell'ambiente domestico patriarcale come *il luogo più letale per le donne*, al legame tra *femminicidio e razzismo*, senza evitare di passare per le *distorsioni legali* usate in alcune sedi per giustificare il *femminicidio*. Il quadro che ne esce è vieppiù sconcertante perché gli eventi di cronaca degli ultimi decenni in Italia, che hanno visto donne vittime di violenze e anche della violenza ultima, radicale, sembrano dettagliatamente descritti in queste pagine, pubblicate non solo per rendere noto un fenomeno esistente ma spesso rimosso o di cui semplicemente si nega l'esistenza e implicitamente la gravità, ma per promuoverne la soluzione. Queste pagine sono dirette a tutti, ma soprattutto alle donne, che devono prendere coscienza della loro situazione – a livello personale, ma anche in un contesto mondiale – e reagire alla violenza, come del resto si nota dalla presenza di una parte dedicata a *come le donne combattono contro il femminicidio*.⁴

³ V. quanto ricordato da Valeria Della Valle alla voce *femminicidio* della sezione web-tv dell'Enciclopedia Treccani (http://www.treccani.it/webtv/videos/pdnm_della_valle_femminicidio.html).

⁴ Per gli approfondimenti, si v. la versione online dell'opera: [http://www.dianarussell.com/f/femicde\(small\).pdf](http://www.dianarussell.com/f/femicde(small).pdf)

Nonostante la distanza apparentemente enorme tra le due opere, ci sembra di notare alcuni temi in comune semplicemente partendo da quanto dichiarato nel *Proemio* del *Decameron*, in cui Boccaccio afferma che le novelle sono state scritte per un pubblico di donne⁵: il *sostentamento*, il *conforto* che il poeta deve necessariamente donare a chi soffre le afflizioni d'amore, è dovuto *più alle vaghe donne che agli uomini* (Pr., 9), e proprio per la capacità – che esse dimostrano – di sopportare le innumerevoli pressioni cui sono sottoposte, giorno per giorno, dall'ambiente esterno. Queste pressioni, opposte alle *amoroze fiamme* che le donne tengono nascoste nei *dilicati petti*, si distribuiscono secondo una tripla scala di intensità (*vole-ri, piaceri, comandamenti*) in cui Boccaccio condensa espressivamente tre atteggiamenti della comunità civile (ma in Radford e Russell leggeremmo

⁵ A proposito della riflessione che Boccaccio utilizza per dare inizio al suo *Proemio*, da Branca messa in parallelo con *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono...* per introdurre uno studio su *Implicazioni espressive, temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio* (in V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze 1996, pp. 300-303), non possiamo dimenticare le critiche rivolte da Russo al tono *pesante ed involuto*, che pure vengono attenuate dalla intenzione di ravvisare nella prima pagina un *mezzo sorriso pieno di sottintesi* (L. Russo, *Lecture critiche del Decameron*, Bari 1977, pp. 9-10). Il critico siciliano ricorda poi come la dichiarazione boccacciana (*E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare?* (Pr., 9)) e quanto segue si colleghino al fatto che la scrittura in volgare del Medioevo era anche praticamente sentita come rivolta alle donne, in quanto esse non conoscevano il latino, anche se siamo in realtà in presenza di una diversa concezione della letteratura: *le donne sono soltanto il simbolo del mondanizzarsi della poesia: si abbandona il concetto meramente teologico e dotto della poesia, e si accede a un concetto più terrestre. Le donne sono precisamente una metonimia per indicare le Muse stesse, che evadono dal sopramondo della teologia e della filosofia e si fanno più concrete, muse di questo mondo, esperte e de li vizi umani e del valore.* (ivi, 11) L'analisi portata avanti dal Getto a proposito delle pagine proemiali tende piuttosto a legare tutto il tono di esse ad una linea stilnovistica, al significato mondano dell'esperienza letteraria, alla comunicazione di un *significato riassuntivo di nobile sentire e di vistuoso operare, di colto costume e civilissima esistenza* (G. Getto, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino 1958, p. 5). L'attenzione della critica al *Proemio* si è comunque concentrata soprattutto sulle suggestioni letterarie e metaletterarie di esso: sull'immagine ovidiana delle donne fantasticanti dell'ozio, per esempio, come sulla descrizione del genere (o piuttosto dei generi) di racconti che comporranno la silloge (v. C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio*, in: AA. VV., *La letteratura italiana storia e testi* (dir. da C. Muscetta), Volume II. Tomo secondo. Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo, Bari 1972, p. 158; F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990, pp. 39-40; 235).

della società patriarcale) verso le donne, comunità costituita dalle diverse autorità (soprattutto maschili: padri, fratelli e mariti) che esercitano il loro potere sulle donne, secondo appunto i tre momenti del volere, del piacere, del comandare. A questi tre atteggiamenti è del resto legata la materia narrativa di gran parte delle novelle del *Decameron* che abbiano delle donne come protagoniste (o antagoniste): il “conflitto” alla base della narrazione trova origine appunto nel momento in cui la protagonista (l’antagonista) si confronta con una imposizione – esplicita o meno – proveniente da una di queste autorità, e partendo da questo confronto l’autore ci manifesta non soltanto il dissidio interno della protagonista, ma le differenti modalità di reazione che di volta in volta si verificano. La reazione è quindi diretta contro (verso) un comportamento autoritario, e implicitamente si rivolge alla minaccia di violenza – sovente di origine punitiva – che l’autorità esercita nei confronti della donna. Per avvicinarci alla questione *ante litteram* del femminicidio nel *Decameron*, dovremo necessariamente rileggerne le novelle della quarta giornata, impostata su di un tema che non può prescindere dalla presenza tragica dell’elemento femminile, poiché in essa *si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine*. Il reggimento di Filostrato concentra inoltre l’attenzione sui “vinti d’amore”, ma ancora più segnatamente sulle “vinte”, come vedremo.

Prima che la giornata cominci, l’autore inserisce la celebre “novella fuori serie” di Filippo Balducci, che pur esulando dall’argomento della tornata di racconti (se non vogliamo intendere per amore infelice quello di Filippo Balducci per la moglie, che muore in giovane età), vuole esserne prologo significativo, per quanto riguarda l’affermazione della bellezza femminile come forza di attrazione irresistibile, che non può essere ostacolata neanche da una “profilassi” quale quella messa in opera dall’eremita (e dal re nel caso del racconto in *Novellino*, XIV) facendo presentire al lettore gli effetti “tragici” di amori che, non obbedendo alle convenzioni sociali, si affidano all’istinto erotico. Sempre nel *Proemio*, Boccaccio aveva, accennando alla varietà dei temi narrati, usato una formula come *novelle piacevoli e aspri casi d’amore e altri fortunati avvenimenti* (Pr. 14), in cui si nota, oltre che l’opposizione delle *novelle piacevoli* agli *aspri casi d’amore* (affiancati da un terzo membro di valore neutro (positivo e negativo nel senso della sorte)), anche quel richiamo a *diletto* e *utile consiglio* che, secondo l’opinione di

Forni,⁶ riferisce chiaramente il momento didattico – quello cioè dell’utile consiglio – agli aspri casi d’amore, compiendo il proprio fine nella ricerca di un modello da seguire negli amori felici, di un modello da evitare negli amori infelici (e quale amore più infelice di quello che si conclude con un femminicidio?). È anche vero, però, che da un autore come il Certaldese non ci aspetteremmo una *lectio facillima*, e proprio l’inevitabilità dei casi d’amore, come viene aspramente sottolineata da Filostrato stesso in chiave iperbolica (*Poco prezzo mi parrebbe la vita mia a dover dare per la metà diletto di quello che con Guiscardo ebbe Ghismunda*, in IV, 2, 2), ci spinge a meglio analizzare il ruolo delle donne protagoniste di queste novelle, per coglierne almeno un tratto comune (alla maggior parte, se non a tutte), che le vede vittime dell’amor tragico in una prospettiva di *femminicidio*.

Ghismunda

Fiammetta narra una novella di ambientazione normanna, per la scelta dei luoghi e dei nomi, e che si basa sicuramente su alcune suggestioni “longobarde” che influiscono sul tono “orrido” della novella⁷ imprimendo un carattere peculiare alla protagonista femminile di essa, la bella Ghismunda: unica figlia del principe di Salerno Tancredi, andata sposa giovanissima ad un figlio del duca di Capua, *poco tempo dimorata con lui, rimase vedova e al padre tornossi* (IV, 1, 4). In poche significative e quotidiane parole, Boccaccio ci dipinge tutta la transitorietà dello stato di Ghismunda: la sua condizione di vedova non le consente altra scelta che il ritorno *al paterno ostello*, ed il genitore (*tenero padre* (IV, 1, 5)) non fa nulla per farla risposare⁸. Ghismunda vive

⁶ V. P. M. Forni, *Forme complesse nel Decameron*, Firenze 1992, p. 31

⁷ Il particolare del cuore nel calice è un forte richiamo all’episodio di Rosmunda ricordato da Paolo Diacono, ed anche l’evidente consonanza dei due nomi femminili riesce a conservare questa suggestione.

⁸ La tragedia della novella si manifesta sin dall’inizio nelle annotazioni che subliminalmente l’autore pone nei suoi commenti, a rivelare anzitempo la natura dell’amore di Tancredi per Ghismunda: non tutti i critici sono però d’accordo nel leggervi la possibilità di un amore incestuoso, se è vero che per Petrini è l’oratoria di Ghismunda a costituire il vero interesse per questa novella definita *alta anche per l’estremismo della tragedia* (cfr. M. PETRINI, *Nel giardino di Boccaccio*, Udine 1986, p. 56); per Russo il *principe Tancredi è in tutto e*

la sua condizione femminile secondo una dicotomia (indicata chiaramente da Vittorio Russo⁹) per cui ella è insieme «donna» per la sua saggezza e «femmina» per la sua bellezza: *bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia più che a donna per avventura non si richiedea* (IV, 1, 5)¹⁰. Dunque, Ghismunda è «femmina» per quanto riguarda le sue pulsioni erotiche (*si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante* (IV, 1, 5)), mentre è «donna» quando riflette (l'*occultamente* appena citato è un chiaro esempio di saggia discrezione), quando argomenta e delinea le proprie ragioni (nel discorso che chiude il suo rapporto filiale ed umano con Tancredi), e la narrazione sembra attenersi a questa binomia. Boccaccio, generalmente attento alle espressioni significative “nascoste” nel testo (si veda per esempio l'uso degli avverbi nella I, 4), è ora attentissimo alla traccia semantica che individua di volta in volta l'«anima» di *femmina* o di *donna* di Ghismunda: quando deve escogitare il modo di aver convegno con Guiscardo, ella è *donna* (IV, 1, 9) o *innamorata donna* (IV, 1, 10); dal punto di vista di Tancredi, si tratta di una *figliuola* (IV, 1, 16, 25, 29, 46, 47, 59 ma nell'italiano meridionale la parola ha il significato di giovanetta), che di fronte al dolore non si comporta *come il più le femine fanno* (IV, 1, 30) e davanti al rimprovero non si rifugia nello status di *dolente femina* (IV, 1, 31); infine, posta di fronte alla possibilità del sacrificio della propria vita, piange *senza fare alcun feminil romore* (IV, 1, 55) ed affida l'ultimo messaggio al padre da «donna» (*Al quale la donna disse* (IV, 1, 60)). La perorazione d'amore ha avuto illustri commentatori, e rientra in quella serie di “discorsi” che Boccaccio mette in bocca a personaggi femminili onde difendere determinate posizioni e scelte, discorsi di cui si vede

per tutto un personaggio mancato, è soltanto un pover'uomo (cfr. L. Russo, *Lettere...*, cit., p. 162); opinione che Getto confutò ricordando quanto sia efficace quest'uomo *che non sa dominare gli eventi, che crede di guidarli e se ne fa travolgere* (G. Getto, *Vita...*, cit., p. 101); è Almansì a portare chiaramente la sua analisi (*Tancredi e Ghismonda*) sul percorso indicato da Muscetta, per cui sarebbe Tancredi il vero protagonista della novella, ed a prolungarlo nel senso per cui, nonostante il sentimento incestuoso sia *fuori* della novella, *il testo è un continuo invito al lettore a compiere questo atto intuitivo* (G. ALMANSI, *Tre letture boccaccesche*, in: ID., *L'estetica dell'osceno*, Torino, 1974, p. 163).

⁹ V. RUSSO, «Con le Muse in Parnaso». *Tre studi sul Boccaccio*, Napoli 1983, pp. 96-97.

¹⁰ Ci sembra logico il riferimento ad una donna “straordinaria” come la Ginevra di II, 9, in cui Boccaccio “volge” queste evidenti doti di saggezza nel sistema di valori della mercatantia.

il primo importante esempio nella novella di Alessandro (II, 3): ci preme però, in questo caso, rilevare un momento “logico” che proprio in questa giornata degli amori tragici conquista una sua autonomia, quello cioè per cui esistono accanto alle vittime maschili designate (Guiscardo, Lorenzo, Guiglielmo Guardastagno) altrettante vittime femminili (Ghismonda, Lisabetta, la moglie di Guiglielmo Rossiglione); se l'uomo resta vittima di una vendetta ritenuta “giusta” o “effettiva” perché proveniente da un imperativo sociale, la donna deve accettare di conseguenza una forma di violenza che in questo caso le fa condividere la sorte dell'amante: dal punto di vista della comunità a cui gli amanti appartengono, la morte della donna pone un sigillo di legittimità alla vendetta precedentemente attuata (dal padre, dal marito, dai fratelli), così che l'equilibrio delle aspettative sociali si realizzi anche al di là del volere collettivo (v. l'espressione del giudizio su Tancredi, da parte dell'opinione pubblica, in questa novella). Quest'ultima precisazione sottolinea quanto contenuto nell'inciso che Fiammetta pone in chiusura di narrazione (*dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani* (IV, 1, 62)), che indica chiaramente una disapprovazione collettiva dell'atto - ma anche di quello che appare chiaramente un sospetto di amore incestuoso dimostrato dal principe nei confronti della propria figlia -, atto altrimenti genericamente giustificato da un diritto paterno “inalienabile” (proprio in principio avevamo letto che *il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava di più maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo* (IV, 1, 5)) che proprio in questa giornata pare oscillare pericolosamente verso diritti “naturali”, pur contrastati finché non si verifica la “tragedia” (il caso dell'Andreuola, e l'argomentazione adottata dal padre, sembrano contraddire ad un determinato comportamento, comunque diversamente adottato da Currado Malaspina in II, 6, o da Lizio di Valbona in V, 4).

Lisabetta

Lisabetta, al centro della quinta novella della quarta giornata, è diretta discendente di Ghismonda, per la sua condizione di ragazza non maritata (Ghismonda era vedova e non più rimaritata, ma anche nel caso di Lisabetta

la responsabilità del suo essere “zitella” viene addossata ai fratelli, i quali *che che se ne fosse cagione, ancora maritata non aveano* (IV, 5, 4)), per la sua scelta di tenere occulta la relazione con Lorenzo, per la differenza sociale che esiste tra lei e l’amante, per la maniera violenta con cui la famiglia di provenienza decide di strapparle l’amato bene. Eppure Lisabetta sceglie un comportamento differente da quello di Ghismonda, per (non) manifestare la sua reazione alla tragedia amorosa:¹¹ se Ghismunda ha affrontato il padre con un discorso che ha messo il genitore in imbarazzo, lo ha sminuito per statura morale, ne ha messo in luce i caratteri più «femminili», Lisabetta sceglie di chiudersi nel silenzio, nell’inedia, nella non-reazione, implicitamente accettando lo status di superiorità che i fratelli rivestono nel loro ruolo di “giudici” della sua vita sentimentale. Anche nel suo caso, di fronte alla violenza operata nei confronti dell’amante, Lisabetta decide di abbracciare la convenzione sociale e di immolarsi, anche se il suo sacrificio è più lento, vista l’efferata cerimoniosità con cui la giovane donna spende ogni energia per lavare con il proprio pianto la testa di Lorenzo, per irrorare di lagrime il basilico, per accudire quel silenzioso sepolcro domestico con *lungo e continuo studio* (lo *studium* inteso come *cura, passione*) (IV, 5, 19): risultato ne sarà la perdita della bellezza, che non era avvenuta per Ghismonda (ma

¹¹ Se Baratto aveva parlato di novella *al limite dell’elegia, di un romanzo tutto sofferto*, cercando l’elegia nella *logica interna* di Lisabetta, e cogliendo in un verbo come *si stava* (IV, 5, 11) tutta la staticità, l’immobilità della giovane donna rispetto all’azione (v. M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Roma 1986, pp. 135-137); Mazzamuto aveva rilevato il *cronotopo* insulare, scoprendo nella «insularità» di questa storia (...) *certa intensità ora eroica ora tragica della passione amorosa, tutt’uno con una componente di pregiudizialità e fatalità che potrebbe definirsi di tipo arabo-siculo* (cfr. P. MAZZAMUTO, *Il cronotopo dell’isola nel Decameron e la vicenda siciliana di Lisabetta*, in: AA. VV., *Boccaccio e dintorni. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II*, Firenze 1983, pp. 165-168); e Getto aveva invece sottolineato l’approfondimento della figura tragica di Lisabetta nella sua volontà di agire di fronte alla visione, e nel suo atto di spiccare il capo di Lorenzo dal cadavere del giovane, che il critico ricollega chiaramente al gusto *tipicamente medievale delle reliquie*, ponendo in risalto il *profilo silenzioso* di Lisabetta rispetto alla *solenità magnanima delle parole e dei gesti di Ghismonda e della moglie del Rossiglione* (G. Getto, *Vita...*, cit., pp. 128-129): ci sembra che questi tre pareri critici, che in qualche modo sono un campione della vasta e “multidirezionale” possibilità di lettura, concordino comunque sull’elemento del silenzio come “voce della sofferenza”, e sulla necessità di differenziare questa novella dalle altre della giornata, pur partendo da una lettura comune con le altre due di Ghismonda e della moglie di Guglielmo di Rossiglione.

anche la Simona immolerà la propria bellezza nel dimostrare di quale morte sia deceduto Pasquino, piegandosi dunque alla metamorfosi inquietante indotta dagli effetti del veleno in IV, 7) e che segna un carattere specifico di questa novella (anche nella VIII, 7 la vedova Elena viene fiaccata nella bellezza, dalla vendetta dello studente), in cui la fiera bellezza femminile si vede minacciata dalla decadenza, dalla rovina, spezzato il filo della sua ragion d'essere, l'amore. Il comportamento di Lisabetta è esemplare anche perché - quasi in omaggio alle pratiche della comunità tradizionale - ella sceglie di non arrecare danno alla propria famiglia, in questo caso aderendo al proposito stesso dei fratelli (*acciò che né a loro né alla sirocchia alcuna infamia ne seguisse* (IV, 5, 7)) decidendo di non rivelare l'omicidio, di non accusare i fratelli manifestamente, di non attentare all'onore della famiglia per rivendicare un diritto di giustizia che per l'imposizione di un determinato comportamento collettivo non sente consoni al proprio comportamento:¹² conscia di aver agito contro il volere dei fratelli, Lisabetta china il capo di fronte alle scelte violente ed alle intimidazioni di essi (*Se tu ne domanderai più, noi ti faremo quella risposta che ti si conviene* (IV, 5, 10)), queste sì in odore di femminicidio, per chiudersi in un comportamento che ha scelto già nel momento in cui ha deciso di avere una relazione segreta con un uomo di altra condizione sociale che la sua. Con tale comportamento, Lisabetta rafforza un atteggiamento di "connivenza", per cui di fronte alla violazione di alcuni diritti "umani" (parliamo dell'omicidio di Lorenzo) si pone più importante la difesa dell'onore sororale. Paradossalmente, la tragedia viene vista - dai fratelli di Lisabetta - come una "liberazione", addirittura come la "fine di un incubo", se sommiamo la successiva visione ed il fatto che i giovani, dopo l'omicidio, collegano l'assenza di Lorenzo ad una pratica pressoché quotidiana - *dieder voce d'averlo per loro bisogne mandato in alcun luogo, il che leggermente creduto fu, per ciò che spesse volte eran di mandarlo da torno usati* (IV, 5, 9) - : non ci risulta che alcun commentatore abbia letto in questo

¹² In questo caso, però, non ci sostiene un discorso quale quello tenuto dalle protagoniste di IV, 1 e 9, poiché le argomentazioni di Lisabetta non sono esplicite, ma irradiate "di riflesso": quasi come, in altra disposizione di spirito, sarà per il dialogo-monologo del Zima (III, 5), in cui pure alla moglie di messer Francesco de' Vergellesi viene intimato di non parlare, anche in questa novella è Lorenzo a parlare per Lisabetta, e sono i suoi fratelli a testimoniare il fatto che la giovane cerchi "anche verbalmente" il suo amato.

breve passo un commento ironico e pressoché cinico all'atto compiuto dai sangimignanesi, rilevando che quanto essi dicono risponde a verità (certo, un po' come lo direbbero i masnadieri che Rinaldo d'Asti aveva incontrato in II, 2), cioè che effettivamente essi hanno *mandato* Lorenzo *in alcun luogo*, proprio per *loro bisogno*: da qui arguiamo che quel timore irragionevole di Lisabetta (*temendo e non sappiendo che* (IV, 5, 11)) sia originato proprio da un anormale spargere la voce (*dieder voce*), che per sostanza verbale è contrario alla natura chiusa e silenziosa della ragazza. La punizione, dunque, che i mercanti offesi nell'onore comminano a Lorenzo, ricade per scelta volontaria su Lisabetta, che sceglie – spezzando il filo della propria giovinezza mediante l'atto di recidere il capo del suo amato dal corpo senza vita di questi – però di consumarsi lentamente, senza far rumore né scandalo, come invece era avvenuto per la morte – sempre suicida, ma pubblica – di Ghismonda, testimoniando quindi una diversa eroicità.

Andreuola, Simona e Salvestra

La protagonista della sesta novella sembra continuare il “modello” inaugurato da Ghismonda e Lisabetta: anche qui l'amore diviene “tragico” ancora quando non è inquadrato in una cornice di legalità, di legittimità, visto che l'Andreuola sceglie Gabriotto per marito, e la loro unione si svolge secondo un rituale non pubblico (come era successo in II, 3, prima che il Papa stesso benedicesse l'unione della figlia del re d'Inghilterra con Alessandro): *acciò che niuna cagione mai, se non morte, potesse questo lor dilettevole amor separare, marito e moglie segretamente divennero*. (IV, 6, 9) Il padre, simbolo della famiglia generalmente contraria a questo genere di unione, non appare però che alla fine della novella, e con una presenza davvero “illuminante”, se la confrontiamo con quelle di Tancredi e dei fratelli di Lisabetta: come sarà poi per la novella-specchio di questa, la settima della giornata, anche in questo caso la storia dei due amanti si pone in contrasto con la generica posizione giuridica della collettività nei confronti di un delitto che si suppone perpetrato contro un uomo da una donna e quindi letto sotto la luce della seduzione che mira a privare l'uomo della sua facoltà di reagire, che lo rende vittima della donna capace – con il suo fascino diabolico – di superare

le difese della forza fisica e della forza di volontà, per impadronirsi della sua volontà. Il doppio sogno contenuto nella novella sollecita la fantasia del lettore innanzitutto nella aderenza del messaggio di esso a forme che mutano a seconda del soggetto cui il sogno si dirige: la donna sogna un atto d'amore, in cui si inserisce una presenza estranea, una *cosa oscura e terribile* (IV, 6, 10), in cui potremmo riconoscere tanto semplicemente la morte – come tale –, quanto l'ombra minacciosa della peste, che si stende in più di una novella del *Decameron*, ben oltre la cornice, quanto il peccato stesso, che generalmente è *cosa oscura* (in quanto si insinua in noi e non riusciamo a distinguerla se non in presenza della luce della fede, della rivelazione) e *terribile* (per le sue conseguenze), che punisce privando la peccatrice dell'amato bene, costringendola – implicitamente, e con il senno di poi del lettore, che conosce la fine della novella – ad espiare nella maniera più completa, entrando al servizio di Dio. L'uomo, invece, dando ascolto a quanto affermato già nel Proemio, per cui gli uomini, *se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare...* (Pr. 12), sogna l'attività che meglio gli si addice, quella venatoria, esercitata contro un animale nobile, la capriola, cui subentra, nella visione, la *veltra nera*, a caccia, a sua volta, del cuore di Gabriotto: due animali «femminili», il primo evidente simbolo dell'attrazione esercitata dalla bellezza femminile, il secondo altrettanto evidente simbolo di quella che si suppone sia la vera natura di essa, che dapprima imprigiona l'uomo con il suo fascino, poi cerca di *strapparne* il cuore, per ripetere sacrilegamente l'atto di creazione della donna, mediante quel *rodere* il fianco sinistro. La visione – doppia ed inquietante – ha sulla donna lo stesso effetto che avevano avuto le voci messe in giro dai fratelli a proposito di Lorenzo, su Lisabetta: Andreuola si sollazza con Gabriotto *susplicando e non sappiendo che* (IV, 6, 18); anche la situazione estrema, quella dell'abbraccio della giovane con il cadavere dell'amato, sembra riproporsi identica a quella della novella precedente. Qui è la fantesca della donna ad interpretare il “buon senso” che aveva spinto i fratelli di Lisabetta a nascondere la loro colpa seppellendo Lorenzo: da un lato la donna – sembra quasi sulla scorta delle esperienze negative delle precedenti novelle, quindi avendo già tratto *utile consiglio* dall'opera di cui fa parte! – spinge Andreuola ad evitare il suicidio, mettendola davanti alla minaccia della dannazione eterna; d'altro

canto, essa propone che Gabriotto venga seppellito lì, su due piedi, mentre la giovane, risoluta, decide di trasportare tutto il cadavere (notazione non secondaria, viste le premesse della novella di Lisabetta!) dai parenti di lui. Il motivo del drappo prezioso che avvolge i resti mortali come reliquie, e quello del trasporto del corpo – qui ampliato rispetto al cuore di Guiscardo ed alla testa di Lorenzo – vengono asserviti alla complicazione “andreucciana” dell’incontro con la *famiglia del podestà*, con l’autorità di polizia, riconosciuta da Andreuola come la possibilità di porre fine alla propria vita: infatti, quando ella incontra gli sbirri, è detta *più di morte che di vita desiderosa* (IV, 6, 32), e la specificazione sembra accennare alla volontà di consegnarsi alla giustizia nella speranza di espiare con la vita un delitto che non ha commesso “direttamente”, ma di cui la donna si sente comunque responsabile. Sin qui, la condotta di Andreuola è soltanto risoluta (*francamente disse* (IV, 6, 32)), ma di fronte all’oltraggio morale che il podestà vorrebbe perpetrare, vediamo che – come capita sovente a queste donne boccacciane, e pensiamo soprattutto alla Ginevra di II, 9 ed a Ghismonda messa in confronto con il padre Tancredi – avviene una vera e propria metamorfosi: *da sdegno accesa e divenuta fortissima, virilmente si difese* (IV, 6, 35)! Questa fermezza non porta al suicidio, non porta neanche alla possibilità di immolarsi in virtù di un errore giudiziario (escluso a priori da quel *sentendo costei in piccola cosa esser nocente* (IV, 6, 34), in cui pure si sente la condanna di quell’amore fuori dal comune, in quanto non santificato da un matrimonio pubblico), ma conduce, inevitabilmente, alla monacazione, che delle tre forme di reazione all’amore tragico e implicitamente alla pressione psicologica esercitata dall’autorità, finora analizzate (il suicidio violento ed immediato di Ghismonda, il lento lasciarsi morire di Lisabetta), resta la più lieve, ma pure la più coraggiosa, paradossalmente, in quanto proietta il motivo dell’espiazione sul peccato commesso e sulla doppia visione che avrebbe dovuto spingere i due amanti a ravvedersi: chi è stato punito davvero, l’uomo o la donna?

Simona e la salvia

A questa domanda sembra rispondere la novella successiva, che ci porta dagli ambienti nobili e borghesi delle precedenti, a un’ambientazione “popolare”

e “popolana”: la terza giornata aveva già visto “donne del popolo” come protagoniste, ed ora la bella Simona diviene – quasi ad incarnare il corrispondente femminile di quanto sarà Cisti fornaio per la cortesia – testimonianza di come le virtù femminili non siano esclusivo attributo delle *madonne*: già lo vediamo sottolineato nella presentazione, *una giovane assai bella e leggiadra secondo la sua condizione* (IV, 7, 6), in cui la “restrizione di campo” sembra mettere in rapporto la giovane tessitrice con l’olimpico di eroine finora apparse, e ritagliarle il giusto spazio, concesso a chi – nonostante i natali – pure è disposta a *ricevere amore nella sua mente* (IV, 7, 6). L’azione della novella ricalca quasi fedelmente quella della precedente, con la differenza che l’incontro fortuito con l’autorità in IV, 6 diviene qui una circostanza ben più determinata, in quanto che la donna viene dai suoi stessi conoscenti riconosciuta come ingannatrice ed assassina: la frode, l’inganno perpetrato ai danni di Pasquino, sono evidenti sin dall’inizio ad un personaggio non certo di grande levatura morale quale può essere lo Stramba. Di fronte al giudizio del tribunale, la povera Simona (*cattivella* la chiama il narratore) non può far altro che ripetere il gesto fatale: la meccanicità del gesto, che ha la forza del tentativo estremo di convincere chi non crede all’evidenza, è talmente disarmante da portarci ad un dubbio che – crediamo – legittimo: nonostante la chiosa elegiaca (*O felici anime, ale quali in un medesimo di adivenne il fervente amore e la vita terminare!...* (IV, 7, 19)) più consona a Filostrato che ad Emilia: perché questa protagonista è condannata, suo malgrado, ad un suicidio tanto goffo? Perché la volontà di dimostrare la propria innocenza viene travolta tanto platealmente dagli eventi? È probabile che ancora una volta ci si appelli al fatto che l’amore, e per di più la perdita dell’amato bene, faccia perdere anche la ragione, e che quindi il gesto sconsiderato di Simona sia compiuto senza intenzionalità, eppure ancora una volta è la donna a prendere l’iniziativa di compiere quell’atto punitivo che la sua comunità intende eseguire nei suoi confronti.

Salvestra

Altra protagonista di una novella dalla chiara eco di cronaca cittadina – e quindi legata in una sorta di ciclo tematico alle novelle di Lisabetta, Andreuola,

Simona – è la Salvestra, nella ottava di questa quarta giornata: a differenza degli altri racconti, in cui la tragicità dell'amore pare quasi discendere dal fatto che esso prenda le forme di una relazione erotica che effettivamente esiste tra i due amanti, in questa viene accuratamente evitato che si ovvii alle regole sociali, ma pure il legame affettivo che lega Girolamo e Salvestra resta tanto saldo, da causare la morte dei due giovani. La differenza sociale pende stavolta – *una tantum* – dalla parte del giovane, che si innamora della figlia di un sarto, e che viene distolto da questo strano “innesto” dalle parole di una “saggia” madre (*che si credeva per la gran ricchezza del figliuolo fare del pruno un melrancio* (IV, 8, 7)): una volta riconquistata la possibilità di avvicinarsi alla Silvestra, Girolamo ottiene da lei di poterle stare accanto, in un letto che vede la donna affiancata da due uomini, il legittimo marito e l'antico innamorato, e che quindi la mette in una posizione di estremo pericolo; il pericolo, che appare quello – logicamente ed immediatamente intuibile – per l'onore della donna, si rivela in realtà ben più insidioso, richiamandosi a quanto avviene per la gentildonna di cui è innamorato il Zima (III, 5) e preannunciando il ripensamento di monna Giovanna nei confronti di Federigo degli Alberighi (V, 9), rivelando infine quanto misteriose possano essere le vie per le quali il cuore femminile si apre all'amore. Pure, la disposizione della Salvestra a mutare sentimenti nei confronti di Girolamo, si manifesta con una doppia rinuncia: rinuncia alla vita, e rinuncia a toccare con il proprio corpo ancora vivo il corpo già morto di Girolamo.

Una donna di Provenza

La nona novella è l'ultima di questa giornata a presentarci un caso di amore infelice, e sembra che Boccaccio voglia coronare la sua scelta con un omaggio agli ideatori dell'amor cortese, ai provenzali: la novella dichiara subito questo proposito (*secondo che raccontano i provenzali* (IV, 9, 4)) e muove chiaramente nella direzione di presentare una situazione idilliaca di partenza, turbata da un evento imprevisto – ma non imprevedibile – quale l'innamoramento di uno dei cavalieri per la moglie dell'altro. Sin qui, saremmo in una situazione evidentissima di adesione alla struttura psicologia della *fin'amor*,

persino raffigurata nell'ambito sociologico ideale¹³ della piccola nobiltà e dell'amore adultero: ma stante la tematica della giornata, è necessario che l'onore ferito del marito trovi il modo di vendicarsi dell'affronto subito. È in questa circostanza che si rivela la presenza effettiva della donna, del resto esclusa dall'azione centrale che vede i due cavalieri intenti ad "attività maschili", che saranno il pretesto per poter uccidere l'amante della donna e comodamente estrarre da esso il cuore, come già esperito in IV, 1: anche qui l'offesa fisica (l'uccisione dell'amato bene) viene superata per intensità e cinismo dall'offesa verbale. Nella vendetta architettata da Tancredi, il padre manda alla figlia il cuore di Guiscardo con un messaggio autoreferente (*Il tuo padre ti manda questo per consolarti di quella cosa che tu più ami, come tu hai lui consolato di ciò che egli più amava* (IV, 1, 47)), mentre Guglielmo di Rossiglione accompagna il cuore del suo rivale, che ha fatto cucinare,¹⁴ con le seguenti parole, ben più esplicite ed armate di un macabro umorismo: ... *né me ne maraviglio se morto v'è piaciuto ciò che vivo più che altra cosa vi piacque* (IV, 9, 20). La risposta della donna è evidentemente allineata con le perorazioni d'amore presenti in numerose novelle della giornata, ma preferisce evitare i temi emozionali e genericamente aderenti a un diritto di amare (come si nota a partire dal discorso della figlia del re d'Inghilterra in II, 3), per spostarsi sul terreno della competenza giuridica, del diritto maritale (patriarcale) a esercitare il diritto di possesso entro determinati ambiti. Anche in questo caso, però, come per Ghismunda, Lisabetta, Simona e la Salvestra, esiste un nesso di contiguità e consequenzialità tra la reazione alla morte dell'amato e l'accettazione del sacrificio che deriva dall'infrazione della norma comunitaria: il gesto plateale – e quasi volgare – compiuto dalla donna che si getta dalla finestra, se riesce ad individuare chiaramente lo spazio del castello, della torre alta che metaforicamente indica quella "caduta" che porta alla morte della protagonista, non più semplicemente intesa come rinuncia ad una vita priva dell'elemento vitale per eccellenza (...*unque a Dio non piaccia che sopra a così nobil vivanda, come è stata quella del cuore d'un così valoroso e così cortese cavaliere come messer Guglielmo Guardastagno fu, mai altra vivanda vada!*

¹³ V. L. FORMISANO, *La lirica*, in: AA. VV., *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi* (a cura di C. Di Girolamo), Bologna, 1994, pp. 70-71.

¹⁴ Non è difficile riconoscere il gesto empio di Atreo che serve a Tieste le carni dei figli, nella tragedia senecchiana.

(IV, 9, 23)), è anche adempimento a quanto vogliono le regole della lealtà e della moralità (*ché se io, non isforzandomi egli, l'avea del mio amor fatto signore e voi in questo oltraggiato, non egli ma io ne doveva la pena portare* (IV, 9, 23)), così che il suicidio, accettazione volontaria del sacrificio, suggelli anche questa novella come la prima da noi accennata¹⁵ nel senso di una molteplicità di soluzioni che pure tende ad un'unica, accettabile proposizione: divenire vittima di un meccanismo punitivo che in prima istanza appare non diretto verso la donna (elemento familiare da preservare fisicamente e nell'onore) ma che, fatalmente, su di essa si dirige per volontà di essa.

In questa quarta giornata notevole è la complessità di indagine psicologica con cui Boccaccio descrive le figure femminili esemplari che la popolano: personalità pur diverse tra loro, che si sentono o vedono minacciate da un sacrificio che appare somamente desiderato dalla comunità di cui fanno parte (o a cui sono indissolubilmente legate), che a volte viene imposto, altre volte sottinteso, più che richiesto. La famiglia – e la comunità in genere – non esigono – non esplicitamente, almeno – da loro il sacrificio, né appare ogni volta necessaria una punizione “commisurata alla colpa”: eppure queste giovani donne, con la rinuncia alla vita (scegliendo la morte o di entrare in convento) mostrano di essere fortemente condizionate dall'atmosfera di morte entrata nelle loro esistenze, da quella minaccia di annientamento che per secoli incomberà sull'esistenza delle donne.

¹⁵ V. P.M. Forni, *Forme...*, cit. *passim*.

Atti del primo convegno
della Classe di Studi italiani

1° aprile 2016

Ditta SZEMERE

La riscoperta del *Libro di vita* di Gabriele da Perugia

Introduzione

Il mio saggio prende in esame un codice basso-medievale recentemente ritrovato, il quale si trova attualmente negli Stati Uniti, nella biblioteca della St. Bonaventure University. Il manoscritto in questione (MS. Holy Name 71) non è stato finora identificato, ma è probabile che sia l'esemplare perso delle due copie conosciute – una di Perugia, l'altra di Foligno – dell'opera di Gabriele da Perugia, il *Libro di vita*. L'unica copia di questo testo conosciuta dagli studiosi è il manoscritto perugino (MS. BAP 1074 e 993). Il mio scopo è presentare MS. Holy Name 71 e – sulla base della trascrizione della parte iniziale dei due manoscritti, usando le informazioni relative al testimone perso – capire se MS. Holy Name 71 è il codice scomparso di Foligno. Presenterò la storia dei codici e le circostanze della loro copiatura, lo scrittore e le suore copiatrici di Perugia e di Foligno; paragonando le trascrizioni, parlerò delle differenze tra i testi. La mia fonte principale è il *Memoriale* delle clarisse di Monteluca, e userò l'articolo di G. Perini sui codici perugini, aggiungendo le mie osservazioni sul MS. Holy Name 71. Visto che finora non sono state fatte ricerche filologiche su questo tema, la mia presentazione vuole sollevare delle questioni alle quali bisognerà trovare delle risposte.

I monasteri femminili erano presenti in grande numero in Umbria nel Basso Medioevo. Il più importante fra questi fu fondato a Monteluca (Perugia), subito dopo la fondazione dell'ordine delle clarisse: nel 1218 il vescovo di Perugia diede il permesso alle monache di costruire una chiesa e un monastero.¹ Le clarisse seguivano il *privilegio della povertà* scritto da papa Gregorio IX nel 1229 – anno in cui la badessa del monastero di Monteluca era Agnese, sorella di Santa Chiara. Il privilegio fu richiesto da

¹ *Memoriale di Monteluca: cronaca del monastero delle clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, Assisi, Porziuncola, 1983, p. IX in seguito: *Memoriale*

Chiara nello stesso anno e il motivo per cui le clarisse di Monteluca lo ottennero in così breve tempo fu, probabilmente, la protezione di Gregorio IX, ovvero dell'ex cardinale Ugolino che, a suo tempo, si era occupato delle monache. Quando Santa Chiara morì nel 1253, più di 50 sorelle clarisse vivevano a Monteluca.² Nel 1264 la badessa del convento fu la sorella del pontefice Urbano IV; in tal modo fu possibile, per le suore, adottare subito la regola urbanista (1269), sostituendola alla regola originale di S. Chiara. La differenza è significativa: mentre la regola di Chiara, così come il privilegio della povertà, contiene il divieto assoluto di possedere proprietà, sia per il comune sia per le singole sorelle, la regola urbanista permette il possesso di limitati beni di terreno per garantire la sussistenza delle monache. Per sottolineare l'importanza di tale aspetto, nel 1278 il papa inviò alle clarisse di Assisi una lettera, nella quale si „proibisce di sostentarsi con sole elemosine.”³ Successivamente, le clarisse furono divise secondo la seguente regola: la maggior parte dei monasteri osservò la regola urbanista, ma alcuni monasteri, ad esempio quello di Santa Lucia a Foligno, altro centro vitale delle clarisse umbre, si attennero alla regola di Chiara. Si vede, dunque, come Monteluca fu, fin dalla sua fondazione, un centro importante, ma analogamente ad altri monasteri delle clarisse in Umbria diventò centro di cultura solo nel Quattrocento, grazie alla riforma osservante del 1448, che portava con sé anche lo sviluppo dello scriptorium a Monteluca e a Foligno. All'epoca, l'attività scrittoria delle suore era insolita ed un monastero femminile con scriptorium era raro. La riforma dell'Osservanza era un movimento religioso all'interno dell'ordine francescano atto a rinnovare la vita monastica e il cui nome deriva dall'Osservanza stretta della regola ufficiale. Non furono altro che piccole iniziative nei diversi monasteri, che di solito cominciavano con la predicazione di un frate di grande prestigio e venivano portate a termine dai frati locali attraverso il rapporto tra i monasteri. I predicatori osservanti più importanti in Italia furono Giacomo della

² Stefano Felicetti, *Aspetti e risvolti di vita quotidiana in un monastero perugino riformato: Monteluca, secolo 15.*, Roma, Istituto storico Cappuccini, 1995, pp. 554-555.

³ Si veda la comparazione delle regole diverse: Cristina Andenna, *Secundum regulum datam sororibus ordinis sancti Damiani. Sancta e Aquilina: due esperimenti di ritorno alle origini alla corte di Napoli nel XIV secolo.* in: *Franciscan Organisation in the Mendicant Context* a cura di Michael Robson, Jens Röhrkasten, LIT, Berlin, 2010, pp. 152-156.

Marca, Bernardino da Siena e Giovanni da Capestrano. Nell'Italia centrale, conseguentemente alla riforma osservante e all'adattamento dei principi umanistici, gli scriptoria vennero rianimati e si diede inizio ad una vita religiosa culturale molto intensa, che incentivò la diffusione della lingua volgare in generale.⁴

Nella regola delle clarisse fu introdotto l'obbligo di educare le novizie, compito della suora più istruita nel monastero.⁵ Tuttavia, visto che la maggior parte delle donne dell'ordine veniva da una famiglia di mercanti e notai che offrivano anche alle figlie una buona educazione, solitamente le novizie sapevano già leggere e scrivere. Della loro attività siamo informati dai cosiddetti libri di clausura, tipi di diario in cui le monache scrivevano gli eventi importanti del monastero e il loro lavoro di scrittura. L'allargamento dell'alfabetizzazione tra le donne rispetto all'Alto Medioevo e la vita monastica offrivano alle monache la possibilità di esprimersi attraverso la scrittura. In base al *Memoriale*⁶ di Monteluca e ai libri dei conti possiamo ricostruire tre tipi di attività scrittoria delle monache: la composizione o elaborazione dei testi, il volgarizzamento e la trascrizione dei codici.

I monasteri delle clarisse avevano uno stretto rapporto tra di loro e le monache spesso viaggiavano tra i conventi portando con sé i libri da copiare. Rafforzava il legame tra Perugia e Foligno anche il fatto che, in questi monasteri, le clarisse fossero sotto la direzione dei frati francescani di Monteripido (Perugia) che dirigevano la vita spirituale e il lavoro nello scriptorium.⁷ I due conventi femminili di Monteluca e Foligno furono i più importanti centri dell'Osservanza in Umbria e la circolazione dei manoscritti fu costante, nonostante le regole diverse.⁸

⁴ Articolo di riassunto dell'Osservanza: Rita Librandi, *Chiesa e lingua* su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/chiesa-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/chiesa-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano))

⁵ Sull'educazione conventuale si veda: Zarri, Gabriella, *Novizie ed educande nei monasteri italiani post-tridentini*, Università degli Studi di Firenze, 2011, pp. 7-23.

⁶ *Memoriale di Monteluca: cronaca del monastero delle clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, Assisi, Porziuncola, 1983

⁷ Mario Sensi, *Storie di bizzocche tra Umbria e Marche*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1955, p. 81. Cfr.: „le clarisse avevano come padri spirituali i frati minori, direzione spirituale e le funzione di cappellano venivano svolte da sacerdoti spesso quelli del convento più vicino al monastero.”

⁸ Umiker, *I codici di Monteluca e l'attività scrittoria delle monache*, pp. 77-78., cita: Ricordanze

Libro di vita è l'opera di Gabriele da Perugia⁹, francescano osservante del convento di Monteripido a Perugia e frate confessore delle suore di Foligno nel 1503 e di Monteluca nel 1511. Della sua vita si sa poco, delle sue opere e delle commissioni nei monasteri delle clarisse ne sappiamo qualcosa grazie ai libri di clausura delle monache di Monteluca. Scrisse tre opere in volgare umbro; i testi, ancora inediti, sono conservati nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia. Il primo è intitolato *Trattato sull'Immacolata concezione della beatissima Vergine Maria* (MS BAP 3412)¹⁰, il secondo è rappresentato dal *Libro di vita* (MS BAP 993 e 1074), che tratta la vita di Cristo e di Maria, e il terzo è il *Tractato de la messa*, correlato al secondo. Il *Libro di vita* fu scritto tra il 1496 e il 1503, come testimonia il manoscritto copiato a Monteluca; il titolo completo è *Libro devote, dicto Libro de Vita sopra li Principali Misteri de Christo Benedicto et de Matre sua*.

Secondo lo stato attuale delle ricerche¹¹, il *Libro di vita* è il risultato del volgarizzamento e della rielaborazione di due testi francescani molto diffusi all'epoca. Frate Gabriele ricopiò interi passi dall'*Arbor Vitae* di Ubertino da Casale; nei suoi libri sono presenti anche alcune laudi e una parte di esse deriva probabilmente da Ubertino. È probabile che queste parti del testo,

del Monastero di S. Lucia a Foligno, a cura di sr. Angela Emanuela Scandella osc. Appendice su altri monasteri in Umbria a cura di P. Giovanni Boccali, Assisi, 1987, XXXII.XXXV.

⁹ Di lui si veda: G. B. Vermiglioli, *Bibliografia degli scrittori perugini*, II., Baudel, Perugia, 1829, p. 198.; Dario Busolini, 'Gabriele da Perugia', *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, p. 53. su: http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-da-perugia_%28Dizionario-Biografico%29/ (2015.03.30.); Monica Benedetta Umiker, *I codici di S. Maria di Monteluca e l'attività scrittoria delle monache*, In: *Cultura e desiderio di Dio. L'Umanesimo e le Clarisse dell'Osservanza*, Assisi, 2009, p. 78.; M. Faloci Pulignani, *Fra Gabriele da Perugia minore osservante, scrittore francescano del 1500*, in *Miscellanea francescana* 1 (1886) pp. 41-43.; Giuliana Perini, *Un libro di vita di Gabriele da Perugia composto tra il 1496/1503*, in *Collectanea franciscana*, XLI (1971), pp. 60-86.

¹⁰ Trascritta in: M.G. ROSSI, *Il simbolismo liturgico in alcuni autori francescani de Quattrocento*, tesi dattiloscritta, Università di Perugia, 1970 (tesi di dottorato)

¹¹ Giuliana Perini, *Un libro di vita di Gabriele da Perugia composto tra il 1496/1503*, in *Collectanea franciscana*, XLI (1971), pp. 60-86.; Dávid Falvy, *Gli osservanti e la letteratura devozionale volgare* In: *L' Osservanza francescana fra Italia ed Europa Centrale. Istituzioni, società, religiosità. Chronica. Annual of the Institute of History of the University of Szeged*, 14 (in stampa)

prese dall'originale latino, non siano state volgarizzate da frate Gabriele; probabilmente egli si serviva di un codice della biblioteca di Monteluca che contiene la versione volgare umbra dell'opera di Ubertino. L'ipotesi è basata su un'analisi testuale della Perini e sull'evidente convenienza di usare il testo volgare a disposizione.

Nel caso delle *Meditationes Vitae Christi* non possiamo parlare di citazione. L'autore ripensò i pensieri di S. Bonaventura e trasformò il testo originale. D'altronde, la rielaborazione delle meditazioni viene raccomandata nel testo originale. È materia di discussione, tra gli studiosi del testo, se frate Gabriele usasse l'originale latino oppure una versione già volgarizzata. Una ragione che farebbe propendere per la seconda ipotesi risiederebbe nel fatto che, nella biblioteca delle clarisse nell'epoca, esisteva un esemplare volgarizzato delle *Meditationes Vitae Christi* (si parla del MS. 2213, ora conservato nella Biblioteca Angelica di Roma).¹² Anche in questo caso non è sicura l'identità di chi avesse volgarizzato molto liberamente il testo, con l'aggiunta di commenti ma, secondo le ricerche di Alberto Vaccari¹³, la versione umbra è il rifacimento di un testo toscano. È probabile che frate Gabriele utilizzasse la versione volgare umbra, possibile lavoro delle clarisse di Monteluca.¹⁴

Il testo tratta la vita di Gesù e di Maria, elaborando scritti famosi dell'epoca. Lo scopo era quello di scrivere un manuale di meditazioni imitando l'oralità delle predicazioni. Lo stile del testo assomiglia, infatti, alle prediche dei grandi oratori dell'Osservanza tenute nelle piazze delle città.

Il *Libro di vita* è rimasto fino ad oggi inedito ed è tramandato in due esemplari dell'epoca. Il testo fu copiato sia dalle monache di Monteluca sia da quelle di Foligno, durante il soggiorno di Gabriele nei monasteri, ma finora si ritiene che l'unico testimone sopravvissuto sia quello conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, diviso in due

¹² Si veda l'elenco dei codici di Monteluca, ricostruito da Monica Benedetta Umiker nell'appendice de *I codici di S. Maria di Monteluca e l'attività scrittoria delle monache*, In: *Cultura e desiderio di Dio. L'Umanesimo e le Clarisse dell'Osservanza*, Assisi, 2009.

¹³ Alberto Vaccari, *Le meditazioni della vita di Cristo in volgare*, in *Scritti di erudizione e di filologia, I: Filologia biblica e patristica* (Roma, 1952) p. 352.

¹⁴ Sul MS. 2213 della Biblioteca Angelica di Roma si vede Dávid Falvay, Péter Tóth, *L'autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*. In: *Archivum Franciscanum Historicum*, 108(2015), pp. 403-430.

codici: il MS. BAP 1074 e 993. Il *Memoriale* testimonia così la commissione della copiatura del *Libro di vita*: “In questo tempo dello offitio della sopra dicta madre abbadessa sora Veronicha, nel principio del primo anno, (come più volte prima era stato ragionato), diede ordine de fare copiare dalle sore lo devotissimo libro intitolato *Libro de vita*, lo quale tracta sopra tucti li principale misteri del nostro Signore Iesu Christo, et della sua benedecta Madre Vergine Maria, compilato dal venerabile padre frate Gabriello da Peroscia, dell’Ordine delli frati minori della Observantia.”¹⁵ È probabile che il testo fosse stato trascritto dalle monache di Foligno precedentemente rispetto alle suore di Monteluce; questo esemplare del manoscritto di frate Gabriele fu copiato a Monteluce nel 1512.¹⁶ Questa osservazione si basa sull’informazione di Faloci Pulignani, che era l’unico a trascrivere, nel 1886, l’incipit del manoscritto del *Libro di vita* che, all’inizio del Novecento, era andato perso. Ora però, grazie alle ricerche di Dávid Falvay, supponiamo che l’altra copia del testo si trovi attualmente negli Stati Uniti, presso la biblioteca della St. Bonaventure University. Il manoscritto in questione (MS. Holy Name 71) finora non è stato identificato, ma è probabile che sia la copia persa dell’opera di Gabriele da Perugia copiata a Foligno dalle suore del monastero di Santa Lucia.

Il manoscritto *Holy Name 71* fa parte della collezione Holy Name, comprata dalla biblioteca negli anni intorno al 1940¹⁷, ma non ne è stata ancora studiata o identificata l’origine. La copia del *Libro di vita*, probabilmente copiata dalle monache di Foligno, si trovava fino alla fine dell’Ottocento a Foligno, nella biblioteca del monastero di Santa Lucia. L’incipit fu trascritto da Faloci, che aveva l’opportunità di studiare questo testimone del testo in situ. La data indicata nel testimone folignese è il 1503, anno in cui Gabriele cominciò il suo lavoro da confessore a Foligno. È dunque possibile che abbia ordinato egli stesso la copiatura della propria opera anche a

¹⁵ *Memoriale*, p. 107.

¹⁶ Monica Benedetta Umiker, *I codici di S. Maria di Monteluce e l’attività scrittoria delle monache*, In: *Cultura e desiderio di Dio. L’Umanesimo e le Clarisse dell’Osservanza*, Assisi, 2009, p. 78.

¹⁷ Il sito della biblioteca: <http://www.sbu.edu/about-sbu/sbu-campus-maps-directions/franciscan-institute/franciscan-institute-library> (2016.01.28.)

Foligno, come avrebbe successivamente fatto a Monteluca, dove arrivò nel 1511 e dove la copiatura del *Libro di vita* terminò nel 1512. Faloci descrisse il codice scomparso da Foligno come “grosso volume cartaceo a due colonne di scrittura uniforme a caratteri rosso-neri, che misura cm. 20 x 28 e numera circa 500 pagine.” La trascrizione dell’incipit, citata anche dalla Perini, e la descrizione del manoscritto sono molto fedeli al testo e all’aspetto originale del codice di cui alcune pagine sono pubblicate sul sito della St. Bonaventure University.

Possiamo, quindi, affermare che la copiatura eseguita a Foligno precede quella del codice di Monteluca; il manoscritto perugino, dunque, è stato probabilmente copiato sulla base del manoscritto folignate e, benché il contenuto e il testo siano fedeli al codice precedentemente copiato, sono state apportate delle modifiche. La versione di Monteluca è più lunga e dettagliata, come se la copiatrice volesse spiegare le parole dell’opera originaria. Il testo del testimone perugino segue la struttura del manoscritto folignate, ma il testo spesso diventa più abbondante, contiene ripetizioni e idee associate alla frase originaria e non è raro il cambio dell’ordine delle frasi. Prendiamo qui di seguito alcuni esempi.

Le spiegazioni aggiunte dai copisti servono per rendere più chiaro il testo al lettore, per esempio nel caso degli incipit delle opere. Il codice folignate riporta: “Meditatione devotissima sopra la vita de Cristo Jesu benedecto et della sua sanctissima matre novam(en)te composta et ordinata da uno religioso”. Nell’incipit del manoscritto perugino si trova, invece, l’aggiunta di un commento: “Meditatione devotissima sopra tutta la vita di Cristo benedicto et dela matre sua (sanctissima). Non quella de infantia salvatoris apocripha ma novamente composte et ordinate dal predicto religioso”. Oltre a tali commenti, talvolta la copista può aggiungere una spiegazione più lunga e dettagliata del concetto principale. Si prenda ad esempio la parte del manoscritto perugino (mancante nel manoscritto folignate) che contiene la descrizione del motivo per cui i fedeli non meritano la carità di Gesù: “benche indigni per li quali egli volse ponere l’anima sua pretiosa, li quali eravamo degni dela eterna morte per le nostre infinite colpe et offensione.”

È tipica inoltre la modifica, l’aggiunta o l’omissione di alcune espressioni. Per esempio, mentre sul testo folignate si legge “meravigliatene et stupitene

de tanto sua grande et smesurata charita verso delli sui inutili et vile servi” il testo perugino tralascia gli aggettivi finali e ne sostituisce altri: “maravigliatene et stupitene de tanta sua ardente carita in verso de noi”.

Non possiamo affermare con sicurezza se le modifiche sopradette siano state il frutto del lavoro di Gabriele da Perugia o se sia stata invece un’iniziativa delle suore copiatrici. La seconda è un’ipotesi probabile, visto che sappiamo dal *Memoriale* che le suore di Monteluca non si limitavano a ricopiare ma commentavano, volgarizzavano ed elaboravano i testi originali.

Possiamo notare, dunque, che quello delle donne è stato un ruolo di fondamentale importanza nella trasmissione della cultura nel Basso Medioevo in Umbria. Da una parte, le donne medievali avevano la possibilità di trascorrere una propria vita religiosa analogamente agli uomini, mentre lo scriptorium dava la possibilità alle suore di esprimersi e di partecipare alla cultura religiosa. Potevano sfruttare le loro conoscenze linguistiche nei volgarizzamenti e il loro talento artistico nella scrittura e nelle miniature. Dall’altra parte, il concetto della donna libera come lo intendiamo oggi-giorno non esisteva nel medioevo. È vero che le suore clarisse potevano scegliere la loro badessa e organizzare la vita del monastero, ma solo con il permesso del cardinale protettore; già all’inizio della regola di Chiara compare la promessa di obbedienza a Francesco, cioè ai francescani. Osservando il lavoro delle suore copiatrici abbiamo un quadro più completo della loro vita e della cultura religiosa dell’epoca.

Trascrizione dei testi

Nella mia trascrizione le abbreviazioni vengono sciolte senza indicazioni, sostituisco il segno & con *et*, lascio la punteggiatura e le maiuscole originali e faccio distinzione tra *u* e *v* secondo l’ortografia moderna. Le parti poste in parentesi quadre sono state probabilmente scritte dopo la copiatura da una seconda mano non identificata, inserite nel testo o scritte in margine. Le parti in corsivo sono scritte con inchiostro rosso anche nei codici; per affrontare le due versioni del testo ho sottolineato con lo stesso tratto le parti simili.

MS perugino (BAP 1074)

MS folignate (Holy Name 71)

In nel nome del Signor nostro Jesu Christo et de la sua gloriosa matre Maria et nostro patre sancto Francisco. Amen. Incomença el libro devoto dicto de vita. Sopra il principali misteri de Christo benedicto et de la matre sua composto da frate Gabriele da Perosia. De l'ordine de li frati minori de la observantia ad instantia et requisitione de molti devoti et maxime religiose persone. – prologo primo –

Meditatione . devotissime . sopra . tucta . la . vita . de . Christo . benedicto . et . dela . matre . sua . sanctissima . Non quella de infantia salvatoris apocripa ma novamente composte et ordinate dal predicto religioso . Tucte . cavate . et . fundate . nel . sancto . evangelio . et dela sacra scriptura con li dicti et auctorita overo expositione deli sancti et doctores approbati et altri egregi homi et faviosi . Et chiamase libro de vita devotissimo . Et in prima e lo prologo utile ymag(?)nario necessario per intendere bene la presente opera . Nel quale prima se pone una bella et devota exhortatione et lo modo che la persona deve tenere in legere et meditare le infra scripte cose et la utilita che ne receve la intentione del auctore et li nomi deli doctores et sancti . Unde sonno cavati le infrascripte cose accio che serenda piu amabile delectevole et caro Ancho in esso libro quasi sempre serende ragione de quelle cose che se diranno et le loro significatione et sera quasi uno rationale deli misterij de Cristo et dela matre sua . Opera divina et persino (mo) nullo altro simile composto thesoro deli veri devoti et maxime religiosi . Lo quale fu incomencato cura li anni del signore mille quattrocento novanta sei .

[di fr. Gabrielle da Perugia Min. op.]

Meditatione . devotissima . sopra . la . vita . de . Cristo . Jesu . benedicto . et della . sua . sanctissima . matre . navam(en)te . composta . et . ordinata . da . uno . religioso . cio e/ nel 1503 Fundata . tucta . et . cavata . dal . sancto . evangelio . et . chiamase . libro de vita .

Incomença el prologo nel quale prima se pone una devota exhortatione: Poi se pone lo modo che la persona deve tenere in legere et meditare la presente opera et la utilita che se ne receve per tale lectione et meditatione: Ancho la intenzione del auctore et lo nome del libro et de chi l ha composto.

Incomenza el prologo

Venite gente et currete da ogni parte. Venite ad audire le cose divine et narraro a voi timentì dio li alti soi misterij et secreti che ha facti per noi. Et noi soi creature si come grate et cognoscente de i tanti soi benefitij maravigliateve et stupiteve de tanta sua ardente carità in verso de noi. benche indigni per li quali egli volse ponere l'anima sua pretiosa, li quali eravamo degni dela eterna morte per le nostre infinite colpe et offensione.

Lo divino apostolo lume dele chiese ce amaestra dicendo. Tucte le cose che havete a fare o in parole o in opere nel nome del nostro signore Christo facete. alli colosensi. 3. Et pero ditiamo che sia nel nome dello signor Jesu Christo et dela matre sua sanctissima. Et per certo altro non volemo che sia principio in questa nostra opera che esso Jesu lo quale e causa de ogni bene. Et certo molto ce conviene che Jesu sia qui principio. inpero che in esso libro tanto in principio questo in meço et in fine sempre se trovarci che se tracta dello Jesu o della matre sua o de cose pertinente ad essi.

Venite gente et currete da ogni parte. venite ad audire le cose divine et narraro ad voi timentì dio li alti soi secreti [[e misterij]] et quanto grande et meravigliose cose elli ha facto per la salute nostra, et noi come grati et conoscenti de tanti et sì grandi benefitij maravigliavigliateve et stupiteve de de tanto sua grande et smesurata carità verso delli sui inutili et vili servi, Ma perche ne dicemo servi concio sia cosa che da ipso n(ost)ro redemptore siamo chiamati et dicti fratelli et figliolj et questo non /e/ per altro se non per dimonstrare de questo amore lui ce ama quando per cusi teneri nomi lui ce chiama et anche lui cio fa per darce de se maggiore confidentia et securtà, Sapendo che lo padre voluntierj exaudisce et consola li proprij et cari figliolj et sollicitamente li governa. Lo divino apostolo vaso de electione lo quale non recevece lo spirito ad mensura ma in si in grande abundantia, et pero ipso ce admaestra dicendo tucte quelle cose che havete ad fare /o/ in parore /o/ in opere nel nome del nostro signore Jesu Christo facete [ali colosensi 3. E do(?)] cti dunque et amaegstrati da tanto egregio doctore et maestro Diciamo che sia nel nome del nostro signore Jesu Christo. Et per certo altro non volemo che sia principio de questa opera che Jesu lo quale /e/ causa de ogni bene. Esso dunque in quisto libro sia digno principio lo quale per se medesimo fo principio et decte lo essere ad ogni cosa creata come se dice che per verbum fecit omnia et questo /e/ lo unigenito figliolo de dio.

Bibliografia

- Busolini, Dario, 'Gabriele da Perugia', *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, p. 53 su: http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-da-perugia_%28Dizionario-Biografico%29/ (2015.03.30.)
- Faloci M., Pulignani, *Fra Gabriele da Perugia minore osservante, scrittore francescano del 1500*, in *Miscellanea francescana* 1 (1886) pp. 41-43.
- Falvay, Dávid – Tóth, Péter, *L'autore e la trasmissione delle Meditationes Vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*. In: *Archivum Franciscanum Historicum*, 108(2015), pp. 403-430.
- Falvay, Dávid, *Gli osservanti e la letteratura devozionale volgare* In: *L'Osservanza francescana fra Italia ed Europa Centrale*. Istituzioni, società, religiosità. *Chronica. Annual of the Institute of History of the University of Szeged*, 14 (in stampa)
- Fantozzi, Antonio, *La riforma osservante dei monasteri delle clarisse nell'Italia centrale*, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 23 (1930), pp. 361-382.
- Felicetti, Stefano, *Aspetti e risvolti di vita quotidiana in un monastero perugino riformato: Monteluca, secolo 15.*, Roma, Istituto storico Cappuccini, 1995 pp. 554-555.
- Il sito della biblioteca: <http://www.sbu.edu/about-sbu/sbu-campus-maps-directions/franciscan-institute/franciscan-institute-library> (2016.01.28.)
- Klanczay, Gábor, *Domenicani, eremiti paolini e Francescani Osservanti ungheresi e i loro santuari alla periferia*, In: *Ordini religiosi e santuari in età medievale e moderna*, a cura di Lucia M. M. Olivieri, Edipuglia, 2013, pp. 19-34.
- La regola di Santa Chiara: <http://www.rilievo.poliba.it/bsc/bsc/st/cc/orom/francescani/index.html> (2015.03.30.)
- Librandi, Rita, *Chiesa e lingua* su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/chiesa-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/chiesa-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- Memoriale di Monteluca: cronaca del monastero delle clarisse di Perugia dal 1448 al 1838*, Assisi, Porziuncola, 1983, p. 107.

- Nicolini, Ugo, *I Minori Osservanti di Monteripido e lo Scriptorium delle Clarisse di Monteluca in Perugia nei secoli XV e XVI*, in: *Piceum Ceraphicum* 8 (1971)
- Perini, Giuliana, *Un libro di vita di Gabriele da Perugia composto tra il 1496/1503*, in *Collectanea franciscana*, XLI (1971), pp. 60-86.
- Rossi, M. G., *Il simbolismo liturgico in alcuni autori francescani de Quattrocento*, tesi dattiloscritta, Università di Perugia, 1970 (tesi di dottorato)
- Sensi, Mario, *Storie di bizzocche tra Umbria e Marche*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1955, p. 81.
- Umiker, Monica Benedetta, *I codici di S. Maria di Monteluca e l'attività scrittoria delle monache*, In: *Cultura e desiderio di Dio. L'Umanesimo e le Clarisse dell'Osservanza*, Assisi, 2009, p. 78.
- Vermiglioli, G. B., *Bibliografia degli scrittori perugini*, II., Baudel, Perugia, 1829, p. 198.
- Vaccari, Alberto, *Le meditazioni della vita di Cristo in volgare*, in *Scritti di erudizione e di filologia*, I: Filologia biblica e patristica (Roma, 1952) p. 352.
- Zarri, Gabriella, *Novizie ed educande nei monasteri italiani post-tridentini*, Università degli Studi di Firenze. 2011, pp. 7-23.

Kata HÁRI

La discesa al limbo.

Il rapporto tra arte e letteratura religiosa medievale in Italia

La discesa al limbo è un tema molto significativo della cristologia. La mia intenzione è quella di esaminare, nell'Italia medievale, il rapporto tra la rappresentazione artistica e quella letteraria su tale tema. Innanzitutto è necessario chiarire il significato esatto della discesa di Cristo al limbo.

Cristo, dopo la sepoltura e prima della resurrezione, discende al limbo, forza la porta, trionfa su Satana, libera Adamo, Eva e gli Spiriti. Successivamente risorge, portando con sé gli Spiriti in Paradiso. È fondamentale ricordare che il limbo non corrisponde all'Inferno, ma è un territorio periferico dell'Aldilà, dove sono relegati gli spiriti degli uomini morti con il solo debito del peccato originale, non macchiati da altri tipi di peccato (per esempio i bambini non battezzati, i profeti e i patriarchi del Vecchio Testamento).¹ Nella liturgia cattolica la discesa viene festeggiata durante il *sacrum triduum*, il Sabato Santo, un periodo dedicato al lutto e alla mestizia.² Tale celebrazione influenza sia le rappresentazioni artistiche sia quelle letterarie. La presenza del tema nel ciclo della Passione si può spiegare per diversi motivi: prima di tutto era difficile immaginare che Gesù Cristo avesse passato i tre giorni dopo la sepoltura inoperosamente, altresì era diffusa la supposizione che i Giusti del Vecchio Testamento non meritano una pena così grave. La storia, in tal modo, diventò parte della liturgia nel II secolo, in parte proprio grazie ai testi. La tradizione antica mitologica, le Odi di Salomone e anche la tradizione apocrifa potevano essere sicuramente delle fonti che avevano ispirato queste riflessioni.³

¹ La parola latina *limbus*, -i (*m*) significa confine, margine; Budzik-Kerrigan-Phillips (a. c. di): *Katolicizmus*, Kossuth Kiadó, Budapest, 2012, p. 156.

² Ibidem.

³ Kartsonis, A. D.: *Anastasis: the making of an image*, Princeton University, Princeton, 1986, p. 29.

Ho esaminato due testi medievali relativi alla discesa di Cristo. Il primo è la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze: un racconto del XIII secolo sulle leggende in connessione alle vite dei santi e di Gesù Cristo. Queste opere sono rese ancora più significative dal fatto che la discesa non è presente nei testi canonizzati.⁴ La storia della discesa nella *Leggenda Aurea* è parte della storia della Resurrezione del Signore. Quest'opera di narrazione cita tre opere precedenti: un discorso di Agostino, il Vangelo di Nicodemo e un'opera di Gregorio o Agostino di Nissa.⁵ L'altro testo esaminato è rappresentato dalle *Meditationes Vitae Christi*, nella versione italiana che si trova nel codice Canonici del XV secolo, presso la Biblioteca 'Bodreian', a Oxford. L'originale di quest'opera probabilmente fu scritto nel XIII-XIV secolo. Nelle *Meditationes* troviamo uno spazio minore dedicato al racconto della discesa: vengono menzionati pochi dettagli e personaggi.⁶ Vorrei dimostrare come, secondo gli storici dell'arte, tutte e due le opere siano delle fonti di ispirazione per l'arte visiva, guardando alla vita di Cristo e dei santi e analizzando in dettaglio il momento della discesa.⁷

Nell'arte visiva la discesa veniva rappresentata in modo concentrato: vediamo Cristo quando forza la porta, trionfa su Satana, libera gli spiriti, talvolta lo si vede anche, simultaneamente, risorgere. In tal modo i momenti più importanti per la salvezza dell'anima vengono rappresentati nello stesso tempo.⁸ Presentiamo ora i partecipanti più importanti alla scena (con l'aiuto del mosaico di Torcello): Gesù Cristo (spesso con la croce patriarcale); la figura di Ade / Satana o l'Inferno (la differenza tra di loro è che Ade è il signore del Regno delle Tenebre, Satana è il Diavolo, mentre l'Inferno è il Regno delle Tenebre stesso). Altri personaggi sono i Giusti del Vecchio Testamento. Costoro in alcuni casi sono rappresentati soltanto da Salomone e Davide, due figure coronate, l'uno accanto all'altro. Insieme a loro troviamo Giovanni Battista e i bambini non battezzati che, in

⁴ Seibert, Jutta (a cura di): *A keresztény művészet lexikona*, Budapest 1986, p. 184.

⁵ Madas, Edit (a.c. di): *Jacobus de Voragine: Legenda Aurea*, Neumann Kht., Budapest 2004.

⁶ I testimoni esaminati sono citati sotto la tabella.

⁷ Lucchesi-Palli, Elisabetta: *Höllenfahrt Christi*, in: Kirschbaum, E., Bandmann, G., Braunfels, W. et al. (a.c. di): *Lexikon der christlichen Ikonographie. (LCI) 2.*, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien, 1968-1976, pp. 322-331.

⁸ Kartsonis, A. D.: op. cit., p. 5.

numerosi casi, sono separati dagli altri. Questo isolamento è un riferimento alle due parti del limbo: il *limbus infantium* e il *limbus patrum*. Anche i progenitori, Adamo ed Eva, sono persone chiave perché hanno causato la caduta dell'umanità.

	Arti visive (Italia, prima della Leg. Aur.)	Legenda Aurea* (1260-67)	Arti visive (Italia, tra la Leg. Aur, prima del MVC)	Meditationes Vitae Christi** (XIII-XIV)	Arti visive (Italia, dopo del MVC)
Cristo	+				
Ade	+		+		+
Satana		+			
l'Inferno		+			
Demoni	+		+	+	+
Santi Padri del Vecchio Testamento	+		+	+	+
Adamo ed Eva	+	-	+		+
Giovanni Battista	+	+	+		+
Davide	+	+	+		+
Salomone	+		+		+
Carino e Leucio (figli di Simeone)		+			
Simeone		+			
Caifa		+			
Nicodemo		+			
Giuseppe		+			
Gamalele		+			
Anna		+			
Seth		+			
l'arcangelo Michele	+	+			+
Lazzaro		+			
porte (di bronzo)	+	+	+	+	+
spranghe di ferro	+	+	+	+	+

* Maggioni, Giovanni Paolo: *Jacopo da Varazze. Legenda aurea. Con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo 2007.

** MS Canon. Ital. 174. Oxford, Bodleian Library, secolo XV

Ho riportato tale tabella per dimostrare la presenza di figure e immagini (colonna di sinistra) nell'arte visiva, prima e dopo l'apparizione dei testi menzionati. Ho indicato la presenza delle figure ed immagini eleganti con il segno. Nella seconda colonna ci sono le rappresentazioni precedenti che dimostrano pure gli inizi della raffigurazione occidentale del tema. Il primo esempio conosciuto risale al VII secolo e si trovava nella basilica vecchia di San Pietro, a Roma, ma purtroppo è stato distrutto. Questi esempi, fino al XII secolo, hanno caratteristiche bizantine: Cristo ha una mandorla, le figure sono statiche e viene sottolineata l'ascensione di Cristo.

Nel Trecento, poi, quando la *Leggenda Aurea* fu scritta, si è verificato un cambiamento stilistico, soprattutto a livello di forma. La natura umana di Cristo diventa più sostanziale. In questo periodo, in Italia, l'entrata del limbo è visualizzata come una grotta, secondo una tradizione popolare che vede nelle grotte gli ingressi dell'Inferno.

Dunque, a mio parere, non possiamo vedere nessuna novità o cambiamento spiegabile con il testo di Jacopo da Varazze.

Ugualmente, nel caso delle *Meditationes Vitae Christi*, non ho trovato nessun motivo innovativo rappresentato nell'arte visiva. I cambiamenti sono spiegabili con le caratteristiche dell'epoca e con la concezione che si aveva del mondo, non si trova nessun motivo che, per esempio, fosse menzionato nel *Meditationes Vitae Christi* e che venisse rappresentato soltanto dopo la scrittura di quest'opera. La stessa cosa vale anche nel caso della *Leggenda Aurea*.

Vi sono, tuttavia, alcuni aspetti interessanti, per esempio le dissomiglianze fra l'arte visiva e le fonti letterarie. Forse la più vistosa differenza risiede nella figura del malvagio che, nelle opere d'arte, viene rappresentata da un unico personaggio, mentre nei testi in genere possiamo distinguere fra Satana, Ade o l'Inferno. Le altre differenze riguardano la simultaneità degli avvenimenti e le figure dei progenitori: le *Meditationes* non menzionano né Adamo, né Eva, la *Leggenda Aurea* menziona soltanto Adamo, mentre nelle rappresentazioni visive di solito tutte e due le figure sono presenti.

Spero che questo mio lavoro abbia messo in luce alcuni aspetti e punti di vista nuovi, in particolare relativi al rapporto tra i due tipi di rappresen-

tazione della discesa di Cristo al limbo. Dobbiamo peraltro tenere presente che, queste dissomiglianze, possono derivare dai due diversi mezzi e tipi di arte: l'arte visiva da un lato e la letteratura dall'altro.

Bibliografia

- Budzik–Kerrigan–Phillips (a. c. di): *Katolicizmus*, Budapest 2012.
- Flora, Holly: *The Devout Belief of the Imagination. The Paris Meditationes Vitae Christi and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Brepols 2009.
- Kartsonis, A. D.: *Anastasis: the making of an image*, Princeton University, Princeton 1986.
- Lucchesi-Palli, Elisabetta: *Höllenfahrt Christi*, in: Kirschbaum, E., Bandmann, G., Braunfels, W. et al. (a.c. di): *Lexikon der christlichen Ikonographie. (LCI) 2.*, Freiburg im Breisgau, Basel, Wien, 1968-1976.
- Madas, Edit (a.c. di): *Jacobus de Voragine: Legenda Aurea*, Neumann Kht., Budapest, 2004.
- Maggioni, Giovanni Paolo: *Jacopo da Varazze. Legenda aurea. Con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo 2007.
- Seibert, Jutta (a cura di): *A keresztény művészet lexikona*, Corvina, Budapest, 1986. (Prima edizione: Seibert, Jutta (a cura di): *Lexikon christlicher Kunst*, Freiburg 1980.)

Teodóra BÉKEFI

L'Italia nell'arte di Dezső Kosztolányi

Gli artisti della prima parte del XX secolo considerarono l'Italia come la patria della cultura, il paese del benessere, sia in senso materiale che in senso immateriale. Naturalmente anche Dezső Kosztolányi si relazionò all'Italia per molti aspetti e il Bel Paese si presentò nella sua arte in varie forme. L'Italia appare nella sua poesia lirica, ma anche nelle opere epiche e nella sua attività da giornalista. Che cosa avrà potuto significare il 'mistero' dell'Italia per Kosztolányi? Perché si avvicinò così strettamente a questa cultura?

Questo fenomeno lo esamineremo chiarendo il concetto della 'lucidità latina' e vedremo il ruolo della storia italiana (prima di tutto della Roma antica) nella sua arte. Analizzeremo inoltre il ciclo epico *Descrizioni di viaggi* (*Útirajzok*)¹, il personaggio di Esti Kornél e il suo rapporto con l'Italia, esaminando *Le rime di Esti Kornél* (*Esti Kornél rímei*) e la terza novella del volume *Esti Kornél*².

La 'lucidità latina'

Kosztolányi usa questo concetto nel suo pamphlet *Il tradimento degli illetterati* (*Írástudatlanok árulása*)³, opponendosi ad Ady ed al suo messianismo. Si tratta di un concetto dal significato complesso, ma se vediamo il rapporto di Kosztolányi con la letteratura italiana contemporanea e con la storia italiana, ne possiamo avere un'immagine più chiara.

¹ I titoli ed i brani ungheresi sono stati tradotti dall'autore del presente saggio.

² P. Réz (a cura di): *Kosztolányi Dezső elbeszélései*, Magyar Helikon, Budapest, 1965, pp. 575-756.

³ D. Kosztolányi: *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*. In: A Toll, 14. 07. 1929.

Kosztolányi fu fortemente influenzato da Luigi Pirandello. Ne disse una volta: 'Pirandello [...] è misterioso e gioviale. Racchiude in sé il *misticismo mediterraneo* che rappresenta l'inconcepibile con contorni forti.'⁴ Questo *misticismo mediterraneo* poteva essere una fonte molto importante della lucidità latina e suggerisce che l'immagine che Kosztolányi aveva dell'Italia e della cultura italiana fosse idealizzata e mistificata. Nel 1926, quando Pirandello si recò a Budapest con il suo gruppo teatrale, Kosztolányi gli fece un'intervista. Pirandello, si sa bene, simpatizzò con Mussolini e con il fascismo e tale adesione al partito appare chiara nell'intervista. Da questo incontro, András Lengyel⁵ trae la conclusione che anche Kosztolányi simpatizzasse con tale ideologia⁶. Nell'intervista, tuttavia, l'autore si limitò a riportare le parole di Pirandello, ma ciò non implica una sua adesione all'idea politica di Pirandello. Lengyel menziona l'opera di M. G. Sarfatti, *La vita di Mussolini*, che fu tradotta in ungherese da Kosztolányi (l'introduzione la scrisse Mussolini personalmente). Anche questo fatto sembra sostenere le sue tendenze fasciste⁷, ma potrebbe aver avuto altre motivazioni per il lavoro compiuto, tra cui le necessità economiche.

Kosztolányi conobbe e scrisse qualche volta anche di Gabriele d'Annunzio. Secondo l'autore, d'Annunzio è il 'poeta di tutti i latini, poeta della razza latina. Ha la cultura latina nel sangue'. E disse inoltre: 'Nerone è il suo antenato.'⁸ Da un lato si possono facilmente connettere le parole 'razza latina' con il fascismo, dall'altro lato è riconosciuto il fatto che la sua opinione su Nerone non fosse molto lusinghiera. Non è quindi molto chiaro cosa pensasse in realtà e quale fosse la sua idea in merito.

Può essere più chiaro se partiamo dalla Roma antica, come simbolo e radice della lucidità latina. Kosztolányi scrisse molte opere nelle quali elaborò quest'argomento. Il suo romanzo, *Nerone, il poeta sanguinario* (*Nero, a véres költő*)⁹ si svolge cinquant'anni dopo il secolo augusteo (l'età dell'oro), alla soglia della rovina dell'Impero Romano. L'autore propone un

⁴ A. Lengyel: Kosztolányi „latin világossága”. In: Kalligram, 2009/2. p. 67.

⁵ András Lengyel è un letterato ungherese che si occupa della letteratura ungherese moderna.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, p. 68.

⁹ D. Kosztolányi: *Nero, a véres költő* - Édes Anna, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1978.

paragone tra l'età di Nerone e la prima guerra mondiale, che rovinò l'età dell'oro della Monarchia Austro-Ungarica, l'età della pace e della cultura (il romanzo uscì nel 1921). Tra i due mondi ci sono contrasti evidenti in tutti e due i casi: mentre Nerone rovina la Roma gloriosa e i suoi valori, la guerra mondiale distrugge il modo di vedere di Jókai, Kemény o Krúdy. La questione è: possiamo ricostruire la nostra età dell'oro, oppure è persa per sempre? Il romanzo non è troppo ottimista...

Anche il carattere di Nerone è molto significativo: non separa la vita del poeta dal ruolo di imperatore, a differenza della figura di Marco Aurelio, che realizza l'equilibrio tra le parti del filosofo, del poeta e dell'imperatore.

I *Profili latini* (*Latin arcélek*)¹⁰ sono un ciclo di novelle nel volume *Lago di montagna* (*Tengerszem*) del 1936. Contiene quattro novelle di due schiavi e due imperatori (*Paulina; Silus; Aurelius; Caligula*), cioè della parte superiore e inferiore della società romana. Adesso esaminiamo l'*Aurelio* (*Aurelius*) per dimostrare meglio il significato della figura di Marco Aurelio. Durante il regno di Aurelio, il figlio di un senatore fece il diavolo a quattro in stato di ubriachezza, per questo un soldato lo uccise. Fu un assassinio inutile e primitivo, ma l'imperatore non condannò a morte il soldato. Invece pronunciò un lungo monologo sul governo, sul dominio e sui diversi tipi di persone di cui la società ha bisogno – e necessita anche del soldato primitivo, senza sentimenti. Alla fine afferma che '*non possiamo rimediare a un difetto commettendo un errore.*' ("Vagy azt hiszed, jóvátehetünk egy hibát azzal, hogy másik hibát követünk el?")¹¹

Kosztolányi scrisse anche la poesia *Marco Aurelio* (*Marcus Aurelius*) nel 1935. Come abbiamo già menzionato, nella sua figura si uniscono l'imperatore e il pensatore in un modo equilibrato: '*Maestà imperiale,/Grandezza umana*' ("*Császári felség,/Emberi nagyság*").¹² È anche un filosofo e poeta, che concreta in parole il mondo, ma allo stesso tempo è molto umano: '*... e dice: 'questo esiste', 'questo no'/'questa è la verità', 'questa è la falsità'/e alla fine getta il suo corpo ai vermi*' ("... s szól: "ez van", "ez nincsen"/"ez itt az igazság", "ez itt a hamisság"/s végül odadobja férgeknek a testét").¹³

¹⁰ P. Réz (a cura di): *Kosztolányi Dezső elbeszélései*, op. cit., pp. 971-986.

¹¹ Ivi, p. 980.

¹² *Kosztolányi összegyűjtött versei*, Révai, Budapest, 1940, p. 380.

¹³ Ivi, p. 381.

A mio parere la figura di Marco Aurelio incarna appieno la 'lucidità latina': è poeta, filosofo e imperatore giusto e prudente. Nel *Marco Aurelio* si oppongono l'Oriente (la sua terra natia) e l'Occidente – quest'ultimo viene menzionato in relazione al mondo latino ed è legato al progresso basato sulle radici molto forti dell'eredità di Marco Aurelio, delle tradizioni della cultura latina, ecc.

I simboli d'Italia

Le diverse città italiane incarnano diversi simboli importanti nell'arte di Kosztolányi. Nelle *Descrizioni di viaggi (Útirajzok)* appaiono Roma e Bologna.

In *Roma* si trova il simbolo classico della città eterna: la religione con l'istituzione della Chiesa. Il poeta si identifica con i credenti romani menzionando gli antenati comuni: *'Tutte sono le mie trisavole.'* (*"Mind űkanyáim."*)¹⁴ Precisamente a metà della poesia si descrive una grande visione del passato, espresso con parole proprie dello stato di ubriachezza: *'mi ubriaco della gioia'* (*"megrészegülök az örömtől"*) *'ebrezza pura'* (*"tisztá mámor"*).¹⁵ Si trovano anche i tratti del passato nel presente: le *'pietre abbassate, logore dal ginocchio'* (*"térdtől kopott, süppedt kövek ti"*).¹⁶ A questo punto appare un altro simbolo generale di Roma: la coesistenza di passato e presente.

In *Bologna* viene sottolineato il ruolo della luce: *'Da tutte le parti gridò la luce'* (*"Mindenünnen fény kiáltott"*)¹⁷, cioè appare fisicamente la lucidità latina. Vediamo anche il mondo del teatro: la maschera da viaggio (per cui Kosztolányi intende un comportamento da viaggiatore, che sarà un simbolo importantissimo di Kornél Esti), gli attori, gli spettatori, l'imitazione, il gioco. La vita appare come un gioco, e il gioco diventa vita. Alla fine sappiamo che la vita bolognese coincide con la vita vera e propria per il poeta.

¹⁴ Kosztolányi *összegyűjtött versei*, op. cit., p. 390.

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ *Ivi*, p. 391.

La figura di Kornél Esti è molto particolare e ha un ruolo indispensabile nelle opere di Kosztolányi – è un alter ego del poeta. Il viaggio, come il simbolo della vita, ritorna sempre e non è sorprendente che Esti viaggiasse spesso in Italia.

Le rime di Kornél Esti (Esti Kornél rímei) sono poesie brevissime, molto ludiche (Kosztolányi, *l'homo ludens...*), di città diverse. L'autore usa moltissimi giochi di parole, per esempio gioca con il proverbio 'vedere Napoli e poi morire' (*"Mint egy varázsos tündéri csáp oly/Hatalmasan vonzasz magad felé./megláttni újra, élni s halni: Nápoly."*).¹⁸ Appare di nuovo (come nelle *Descrizioni di viaggi*) la coppia di rime *aroma*–*Roma*; anche le rime con *Venezia* sono giocose.¹⁹

La terza novella è indubbiamente fondamentale nel volume di Kornél Esti. Si racconta di quando viaggiò in Italia dopo gli esami di maturità per la prima volta: vediamo un diciottenne meravigliarsi delle novità del mondo mediterraneo, dell'esagerazione (*"Tutto esagerazione, superlativissimo, estasi."* – *"Minden túlzás, a legeslegfelsőfok, önkívület."*)²⁰, del ragazzino che chiede l'elemosina, ecc. Desidera moltissimo parlare in italiano, legge il Corriere della Sera e vuole sembrare un italiano vero e proprio. Appaiono di nuovo il gioco e il teatro: la vita la vediamo come uno spettacolo nel quale si deve recitare la propria parte. Alla fine Esti incontra il mare; qui si legge una glorificazione bellissima dell'Italia e di Venezia come simboli del Mediterraneo.

Conclusione

Abbiamo esaminato i ruoli dell'Italia nell'arte di Kosztolányi, partendo dal concetto della 'lucidità latina'. Abbiamo trovato le radici di essa nelle opere che trattano la Roma antica e soprattutto la figura di Marco Aurelio. Abbiamo trattato anche gli altri simboli dell'Italia, come la religione, l'ubriachezza, l'equilibrio del passato e del presente, il teatro, il viaggio e la cultura mediterranea. Molti di questi elementi appaiono in altre opere novecentesche (per

¹⁸ *Ivi*, p. 451.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ P. Réz (a cura di): *Kosztolányi Dezső elbeszélései*, op. cit. p. 617.

esempio in *Il viaggiatore e il chiaro di luna* di Antal Szerb oppure in *Califfo cicogna* di Mihály Babits) e ciò suggerisce un'immagine un po' idealizzata dell'Italia. Le ultime righe della novella dimostrano benissimo questo fenomeno: *'Nuotò avanti con le ondate e con il vento mattutino in quella direzione dove, nella nebbia d'oro, sentì la presenza della Venezia d'oro, la terra che non conobbe ancora, ma amò senza conoscere, e non appena le spalle furono emerse dell'acqua, si voltò esaltando l'opposta costa latina: l'Italia, la sacra e amata Italia.'* ("Úszott előre a hullámokkal és a reggeli széllel, arrafelé, ahol aranyködben az arany Velencét sejtette, a földet, melyet még nem ismert, de ismeretlenül is szeretett, s amint vállá ki-kibukkant a vízből, arcát rajongva emelte a túlsó latin part: Itália, a szent és imádott Itália felé.")²¹

Bibliografia

- Bengi, László: *Elbeszélt halál. Kosztolányi-tanulmányok*. Ráció Kiadó, Budapest, 2012.
- De Bartolo, Stefano: *Kosztolányi és Velence*. In: Korunk, 1994/5. pp. 85-86.
- Kosztolányi összegyűjtött versei*, Révai, Budapest, 1940.
- Kosztolányi, Dezső: *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*. In: A Toll, 14 luglio 1929.
- Kosztolányi, Dezső: *Nero, a véres költő - Édes Anna*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978.
- Kosztolányi, Dezső: *Pirandello*. In: Pesti Hírlap, 24 dicembre 1926., p. 9.
- Kosztolányi, Dezső: *Velence*. A cura di Szigethy Gábor. Neumann Kht., Budapest, 2003. Online: <http://mek.oszk.hu/06000/06036/html/> (data di ultima consultazione: 2016.07.10.).
- Lengyel, András: *Kosztolányi „latin világossága”*. In: Kalligram, 2009/2, pp. 66-74.
- Lukácsi, Margit: *Alázatos, engedelmes tagtárs. Pirandello irodalmi és közéleti szerepvállalásai az olasz fasizmus idején*. In: Kalligram, febbraio 2010. Online: <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2010/>

²¹ *Ivi*, p. 620.

XIX.-evf.-2010.-február/Alazatos-engedelmes-tagtárs (data di ultima consultazione: 2016.07.10.).

Réz, Pál (a cura di): *Kosztolányi Dezső elbeszélései*, Magyar Helikon, Budapest, 1965.

Rugási, Gyula: *Az "örök" Róma*. In: *Irodalomtörténet*, 1983/3. pp. 592-614.

Sárközy, Péter (a cura di): *Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni ottanta*, Editore Universitas, Budapest, 1998.

Szegedy-Maszák, Mihály: *Lehet-e névtelen cikkeket tulajdonítani Kosztolányinak?* In: *Kalligram*, 2009/2, pp. 75-77.

Flóra Hanna CSÉBY

Miklós Ybl: Il Teatro dell'Opera di Budapest

'L'architettura è musica congelata.'
(Johann Wolfgang von Goethe)

Prologo

Il mio primo incontro con il Teatro dell'Opera di Budapest avvenne nel 2014, quando cominciavo ad interessarmi di opera lirica e di architettura. La prima volta in cui ho trattato questo tema è stata durante l'OKTV (abbreviazione per Gara di Studi Nazionale per Liceali) di storia dell'arte. Inoltre, ho avuto la possibilità di approfondire tale tema per la ricorrenza del 200° anniversario della nascita di Miklós Ybl e del 130° anniversario della costruzione del Teatro dell'Opera di Budapest. Grazie al mio lavoro, ho conosciuto meglio l'architettura dalle diverse strutture attraverso l'uso di termini tecnici, analizzando il concetto di funzionalità. Lentamente è nato in me il desiderio di occuparmi dello studio dell'architettura. Nello studio che segue desidero esaminare questo edificio progettato da Ybl dal punto di vista più ampio possibile.

Il neorinascimento

Dopo il 1850, gli stili architettonici degli edifici si mischiano tra di loro, mentre acquistano importanza gli stili 'neo'. Il più importante rappresentante dello stile neogotico era Friedrich von Schmidt, architetto che progettò il Municipio di Vienna. Il Teatro dell'Opera di Parigi è una significativa creazione neobarocca progettata da Charles Garnier. Accanto a questi stili, viene introdotto lo stile neorinascimentale, il cui maestro era Gottfried Semper (1),

il progettista del Teatro dell'Opera di Dresda. Come si legge nel *Művészeti kislexikon* (Vocabolario artistico) curato da Edit Lajta, "Il neorinascimento è la più diffusa versione dell'istorismo, che applica i simboli dell'arte rinascimentale."¹ Secondo i principi di Semper, la funzionalità dell'edificio deve manifestarsi anche all'esterno. Per questo motivo, è particolare il famoso teatro dell'Opera di Dresda: il palco e la platea si dividono anche esternamente, la forma semicircolare appare sulla facciata. In tal modo, la funzione dell'edificio si vede da lontano (2).

In Ungheria, l'evoluzione del neorinascimento inizia con Miklós Ybl e con il suo capolavoro, il Teatro dell'Opera di Budapest, che è anche l'edificio ungherese più significativo di questo stile. Il neorinascimento, come si desume dal nome stesso, torna alle attribuzioni rinascimentali, alla simmetria, alla proporzionalità, all'articolazione orizzontale con colonne e arcate, alla decorazione con ghirlande di fiori, frutta e putti.

La società e la cultura del XIX secolo

Grazie all'urbanizzazione e alla crescita della popolazione urbana, la cultura diventò accessibile a sempre più diverse classi sociali. I teatri di pietra e i teatri dell'opera si costruivano in tutto il continente. La necessità di costruire teatri dell'opera risiedeva nel fatto che gli edifici dei teatri precedenti non soddisfacevano più appieno il bisogno del genere d'opera.

L'Ungheria, facendo parte della Doppia Monarchia austro-ungarica nel periodo tra il 1867 e il 1918, diventò un paese prevalentemente agricolo. In questo contesto si svolgeva lo sviluppo delle città, tra cui Pest. La città capitale voleva raggiungere lo splendore di Vienna e quasi superarlo. Si costruì la Piazza degli Eroi, lungo la via Sugár (l'odierno Viale Andrássy) venivano costruiti i palazzi della borghesia e nei dintorni del Museo Nazionale quelli dell'aristocrazia. Ad abitarvi erano coloro che appartenevano alle fasce più alte della società. Tuttavia, grazie all'urbanizzazione, accanto all'alta borghesia, anche le classi medie avevano la possibilità di frequentare il teatro o l'opera.

¹ Edit Lajta (a cura di): *Művészeti kislexikon*, Akadémia Kiadó, Budapest 1973. p. 422-423.

Miklós Ybl (3)

*'Finché lo spiego, lo avrò già fatto.'*² Miklós Ybl non era una persona di molte parole, ma un uomo d'azione.

La sua famiglia si trasferì in Ungheria nel XVIII secolo; la prima menzione ufficiale del nome Ybl risale al 1714. Miklós Ybl nacque il 6 aprile 1814 a Székesfehérvár, figlio del commerciante Miklós Ybl e di Anna Eiman. Il padre, essendo un ricco cittadino, mercante d'arte, aveva denaro sufficiente per far studiare il figlio. Nel 1825, il giovane Ybl cominciò i suoi studi presso l'Istituto Politecnico Imperiale e Reale di Vienna e ottenne risultati eccellenti. Nel 1831, tornato in Ungheria, cercò di lavorare presso la Soprintendenza Nazionale dell'Architettura, ma non ne ebbe la possibilità. Di conseguenza, Ybl fece un tirocinio sotto la supervisione di Mihály Pollack dal 1832 al 1836. In seguito, Pollack lo mandò nell'ufficio di Heinrich Koch. Miklós Ybl ricevette ottime referenze sia da Pollack sia da Koch, grazie alle quali poté frequentare l'Accademia Bavarese delle Arti Figurative.

Per ricevere il titolo di capomastro andò in Italia per un viaggio-studio nell'aprile del 1841. Durante il viaggio visitò Verona, Vicenza, Padova, Ferrara, Bologna, Genova e Firenze. A causa di problemi finanziari dovette ritornare e vendere la casa di famiglia. Il viaggio-studio ebbe comunque un grande impatto su Ybl e influenzò ulteriormente il suo stile.

Tornato in Ungheria, Ybl fece domanda di assunzione presso l'Ordine degli Architetti, ma dopo soli sedici mesi si licenziò e, con Ágoston Pollack, figlio del suo insegnante, fondò l'Istituto d'Architettura nel 1841. I due architetti cominciarono a lavorare insieme e Ybl andò di nuovo in Italia per un certo periodo. Al suo ritorno ricevette una commissione dal conte István Károlyi per costruire il palazzo e la parrocchia di Fót. Si trasferì in questa località e diventò architetto residenziale; i suoi edifici a Fót lo resero celebre a livello nazionale. Inoltre a Fót conobbe Ida Lafite, la quale diventò poi sua moglie. Nel 1860 a Ybl venne commissionato da István Széchenyi il progetto per il castello di Nagycenk e, grazie a quest'opera, egli divenne un architetto affermato.

² Traduzione propria per: *Amíg megmagyarázom, addig megcsinálom.* <http://www.ymmf.hu/?q=hu/book/export/html/51> data di ultima consultazione: 27.09.2016.

Negli anni '60 del XIX secolo, le strutture dell'architetto già seguivano lo stile neorinascimentale. I suoi edifici neorinascimentali più importanti sono quelli dell'Accademia delle Scienze, il Teatro Nazionale, gli edifici dello Zoo, la vecchia Camera dei Deputati (oggi Istituto Italiano di Cultura) che fu costruito nel tempo record di tre mesi, il Palazzo della Dogana (Fővámház), il Várkertbazár ed il Teatro dell'Opera. In aggiunta a tutto ciò, quando József Hild morì, a Ybl fu affidato il compito di completare la realizzazione della Basilica di Santo Stefano.

Nel 1882 cadeva l'anniversario dei cinquant'anni della sua carriera di progettazione architettonica e il 21 giugno 1885 il re lo nominò membro della Camera Alta. Il grande architetto morì nel 1891, ma il suo nome continuò ad essere ricordato anche nei decenni successivi. Cinque anni dopo la sua morte, eressero un monumento in suo onore e nel 1953 fondarono il Premio Ybl Miklós. Nel 2002 il pianetino 166886, scoperto da un astronomo ungherese, Krisztián Sárneczky, ha preso il suo nome.

La costruzione del Teatro dell'Opera di Budapest

Nell'Ottocento divenne necessaria la separazione del genere del dramma da quello dell'opera. In Ungheria iniziarono i lavori grazie alle misure culturali del conte István Széchenyi e del primo ministro, il conte Gyula Andrassy.

Ybl ricevette una commissione per eseguire gli schizzi dell'edificio. In seguito, il Consiglio dei Lavori Pubblici di Budapest con il conte Frigyes Podmaniczky bandirono un concorso per la progettazione del Teatro dell'Opera. Tra i concorrenti vi erano Imre Steindl, architetto che progettò il parlamento ungherese, Antal Szkalniczky, István Linzbauer, Ferdinand Fellner, architetto che si occupò della realizzazione del Teatro Víg, Ludwig Bohnstedt di Gotha e, naturalmente, Miklós Ybl. Tutti ricevettero 2500 fiorini solamente per gli schizzi, mentre il vincitore venne pagato 20 000 fiorini. La scadenza venne fissata per il 15 gennaio 1874 e la giuria votò per il progetto di Ybl con sette voti favorevoli ed uno contrario.

Il disegno del progetto di allora non era ancora quello definitivo e Ybl, anche durante la costruzione, apportò diversi cambiamenti. Fra i progetti ve n'era uno nello stile del classicismo, troppo monumentale, troppo gran-

dioso, che non si adattava all'ambiente. Il progetto finale fu eseguito in stile neorinascimentale, come si può notare dalla facciata, dove sono presenti gli archi, la loggia e le nicchie per le statue.

È necessario menzionare anche l'importanza della giusta collocazione. Alcune delle opzioni prese in considerazione furono: il terreno sulla Piazza Deák al posto delle case Wodianer e case marocchine, al prezzo di 1 700 000 fiorini; la zona all'angolo tra via Váci e via Sugár, che avrebbe comportato una spesa di 1 200 000 fiorini, l'area di Újépület, già in fase di demolizione al prezzo di 1 000 000 fiorini. Come ultima alternativa si pensò al terreno libero lungo via Sugár, sulla Piazza Hermina, il luogo più economico: infatti la spesa fu di 400 000 fiorini e la costruzione cominciò immediatamente.

Al fondo per la realizzazione dell'Opera contribuì il consiglio di Pest, con una somma di 403 200 fiorini. Tuttavia, il sostegno finanziario più significativo fu rappresentato dall'offerta di Francesco Giuseppe per la somma di 2 000 000 di fiorini d'oro, alla condizione che il Teatro di Budapest fosse più piccolo di quello di Vienna; Ybl dovette trasformare il suo progetto originale, la platea venne ridotta e si costruì un solo piano. Il risultato fu un edificio più proporzionato.

I lavori della costruzione cominciarono l'11 ottobre del 1875 ed Ybl ricoprì il ruolo di capocantiere. Tra la posa della prima pietra ed il completamento dell'edificio passarono nove anni. L'appalto venne assegnato a condizione che gli operai, i maestri e gli ingegneri fossero ungheresi. Gli elementi di costruzione e le materie prime dovevano ugualmente provenire dall'Ungheria. Tuttavia, fu necessario rivolgersi a fornitori di Paesi esteri: il teatro fu decorato con le colonne austriache e con il marmo di Carrara. Il rivestimento in legno di quercia e cedro proviene dall'Italia, mentre il grande lampadario è di Magonza. La parte meccanica del palcoscenico, invece, fu brevettata da uno studio di progettazione viennese.

La costruzione procedeva spedita; il 7 dicembre 1878 si tenne la cosiddetta *festa dei muri*: si tratta di una celebrazione che ricade nel momento in cui si è terminata la costruzione dei muri e si può cominciare a posizionare la struttura del tetto.

I lavori della costruzione rallentarono verso la fine del decennio per la mancanza di finanziamenti. Nel 1882 accelerarono di nuovo grazie a Kálm-

án Tisza, che ordinò che il lavoro fosse concluso nel 1884. I lavori furono influenzati significativamente dall'incendio scoppiato a Vienna nel Ring-theater nel 1881. Per questo motivo, la protezione antincendio ricevette maggiore attenzione (uso di una struttura in ferro, di un sipario di ferro, di un sistema antincendio ecc.)

La cerimonia di apertura fu il 27 settembre 1884, alla quale partecipò anche Francesco Giuseppe, che nel vestibolo della loggia reale, nel Salotto Rosso, notò che “Davvero è più piccolo rispetto all’Opera di Vienna, così come ho richiesto, ma è anche molto più bello di quello di Vienna ed io questo non l’ho chiesto.”³ Oltre all'imperatore, alla cerimonia erano presenti il governo ungherese e l'amministrazione della capitale. La serata di gala prevedeva la rappresentazione del primo atto di *Bánk bán* di József Katona, dell'ouverture di *Hunyadi László* e del primo atto di *Lohegrin* di Wagner. Il maestro era Ferenc Erkel.

Il palazzo neorinascimentale

1. Palco

Il cuore del teatro è il palco, dove nasce quella cosa magica che si chiama l'opera. Il palco occupa lo spazio maggiore, l'edificio gli fu, infatti, costruito intorno (4). Il palcoscenico è largo 22,5 braccia e la sua profondità è di 11 braccia. Il successo del teatro risiede nella macchina scenica *asphaleia*, che funziona con un sistema idraulico silenzioso, costruito in ferro e non in legno. Per questo motivo, l'edificio poteva essere considerato molto moderno, considerando il fatto che questo tipo di macchina scenica fu applicata per la prima volta al mondo nell'Opera di Budapest da Ybl. La particolarità di questa struttura consisteva nella facilità di movimento della scenografia e nella precisione millimetrica del suo posizionamento.

La soffitta era l'altra parte necessaria al movimento della scenografia. La sua altezza era di 40 metri. Si potevano muovere gli oggetti di scena anche da qui.

³ Traduzione propria per: “Valóban kisebb, mint a bécsi operaház, ahogyan azt kértem, viszont sokkal szebb is, mint a bécsi, és én ezt nem kértem.” <https://www.youtube.com/watch?v=aucwqFya-TE> data di ultima consultazione: 27.09.2016.

Tra il palco e la platea veniva posizionato il sipario di ferro, che poteva tenere lontano il fuoco dalla platea per un'ora e mezzo. Per quanto concerne la sicurezza contro gli incendi, l'edificio fu munito di un sistema antincendio automatico di estinzione o di spegnimento a pioggia. Questo sistema fu applicato anche nel Teatro Nazionale (5).

2. *Platea*

La platea ha una forma a ferro di cavallo con doratura 24 carati (6). Ybl riuscì a creare una commistione degli stili dei teatri italo-francesi dal pianterreno alla galleria. La gradinata ha un'atmosfera unica con le diverse decorazioni delle file del palco di ogni piano (7). Anche al pianterreno ci sono i palchi e le cabine sono separate da colonne ioniche con maschere e pellicani sulle balaustrate. Al primo e al secondo piano si trovano i palchi in diversi stili separati da colonne corinzie e da cariatidi ed atlanti (8). Le balaustrate sono decorate da putti con maschere e da bambini che suonano strumenti. Al centro del primo piano trova posto il palco reale trigeminale che emerge dagli altri 24 palchi (9). Il suo soffitto di cassettoni, le colonne e la sua posizione sottolineano l'eleganza. Delle tre porte le due estreme sono per l'accompagnamento, mentre la porta principale è usata dal re o dal primo ministro. Accanto al palco reale, il famoso palco proscenio si trova al primo piano. Questo palco fu riservato per la regina Sissy e per questo è molto patinato, grazie alle due colonne decorate dell'ornamento d'oro. Sopra i palchi, al terzo piano, vi è la galleria che originalmente fu riservata al pubblico più povero, con una sua propria decorazione consistente in tabelline che riportano i titoli delle famose opere liriche (10).

Un'altra parte significativa della platea è il soffitto con l'affresco di Károly Lotz. Questo dipinto ha un tema antico, come tutti gli altri affreschi nell'edificio. L'affresco rotondo rappresenta il trionfo della musica con Bacco e Apollo. La scena si svolge sul Monte Olimpo e i personaggi hanno significati mitologici: Bacco simbolizza l'ebbrezza, mentre Apollo le arti. Tutto questo prelude alla duplicità della musica (11). È interessante che il pittore abbia ricalcato i lineamenti delle figure da personaggi reali, per esempio per Afrodite si ispirò alla propria figlia.

3. Sistema delle cantine

Sotto l'edificio corre un sistema consistente in magazzini, officine e corridoi, che è responsabile per il corretto funzionamento del teatro. Qui si trovano i laboratori dei doratori, dei meccanici e dei falegnami, gli spogliatoi per le comparse e l'enorme magazzino della scenografia e dei costumi (12). Qui si trova il sistema del riscaldamento e del raffreddamento degli ambienti. È importante menzionare che durante la Seconda guerra mondiale la cantina funzionava come rifugio e Zoltán Kodály si nascose qui durante l'assedio di Budapest nel 1944.

4. Scale e salotti

Nel teatro si trovano la scala principale, la scala reale e la scala per gli artisti. La scala principale è la scala più rappresentativa e patinata ed è in contatto con i corridoi dei palchi, con il foyer e con i guardaroba. Il foyer si trova al primo piano, questo è il grande buffet con uscita sul balcone. Tra i due posti c'è un corridoio coperto di legno di quercia, l'area fumatori. Il foyer è il luogo dedicato alle conversazioni, ai divertimenti, come simboleggiato dall'affresco sul soffitto che s'intitola *Il trionfo di Bacco* (13). Lasciando il foyer, arriviamo alla scala principale che si biforca a destra e sinistra raggiungendo infine il vestibolo (14). Il soffitto della scala principale è dipinto da Mór Than e rappresenta il tema del potere e del risveglio della musica (15). Arrivando al vestibolo, incontriamo le colonne italiane bianche-nere, le pareti di stucco rosso scure e le volte a cassettoni.

L'altra importante scala di cui dobbiamo occuparci è la scala reale nella parte occidentale dell'edificio. In questa scala, il soffitto è sostenuto dalle colonne rosse-bianche, le scale si passano attraversando il traforo arcauto di marmo bianco come nel Palazzo Ducale a Venezia. Alla fine delle scale vegliano figure di valletti di Gyula Bezerédi (16).

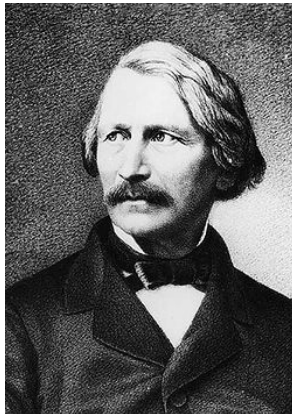
Per quanto riguarda i salotti, ne contiamo due. Il Salotto Rosso ed il Salotto "Székely Bertalan". Il Salotto Rosso è in contatto con il palco reale e con la scala principale ed è coperto di legno di quercia, decorato con tappezzeria rossa da cui riceve il suo nome. Il Salotto "Székely Bertalan" è l'ingresso del proscenio di Sissy e ha ricevuto il nome dai dipinti di Bertalan Székely che decorano le pareti (17).

Note di chiusura...

Quando si parla dell'architettura è importante esiminare l'edificio nel suo complesso. L'architettura è una disciplina applicata, nella quale di primaria importanza è la funzionalità. Nel caso dell'opera, il teatro deve essere al servizio della musica. Con il Teatro dell'Opera di Budapest, che è in attività da più di 140 anni, Miklós Ybl riuscì a soddisfare questo scopo e le condizioni che gli erano state poste.

Un contemporaneo di Ybl ha elogiato così l'architetto: 'Quale è la canzone del poeta? Parola non seguita quello che ha fatto. Tu non parli, ma fai cantare le pietre./"⁴

Indice di immagini



1. Gottfried Semper
(https://hu.wikipedia.org/wiki/Gottfried_Semper)

⁴ Traduzione propria per : Mi a költő dala? Szó, mit tett nem követ. Te nem beszélsz, Te megszólaltatod a követ." <http://www.ymmf.hu/?q=hu/content/ybl-mikl%C3%B3sr%C3%B3l> data di ultima consultazione: 27.09.2016.



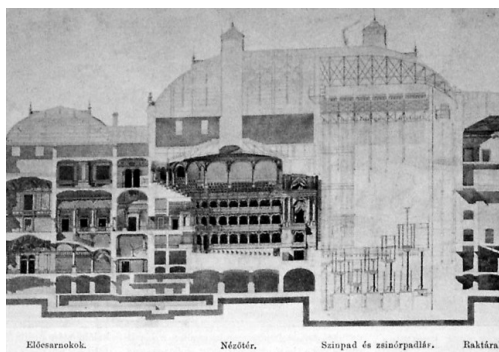
2. Il Teatro dell'Opera di Dresda

(foto: László Gyimesi http://www.utikalauz.hu/nyugat-es-eszak-eu/gyimesi_laszlo_szaszorszag_i_varosjaras_-_drezda_lipcse_lichtenstein_-_nemetország_-_2009/)



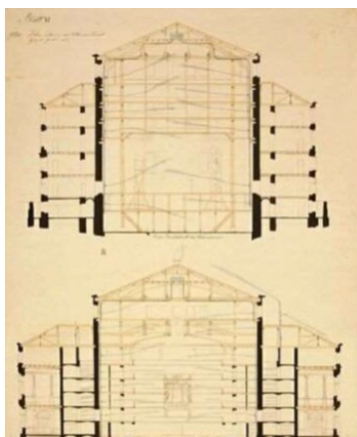
3. Miklós Ybl

(foto: http://www.wenckheim.hu/ybl_miklos.htm)



4. Il palcoscenico con la macchina *asphaleia*

(foto: <http://www.huszadikszazad.hu/1909-szeptember/kultura/operahazunk-huszonoteves-jubileuma>)



5. Il sistema d'irrigazione

(foto: Ybl Ervin: *Ybl Miklós, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest 1956.*)



6. La platea
(foto: <http://24.hu/belfold>)



7. Piani con le diverse decorazioni
(Fotografia propria dell'autore)



8. I cariatidi ed atlanti al secondo piano
(Fotografia propria dell'autore)



9. Il palco reale
(Fotografia propria dell'autore)



10. Una tabellina della galleria con il titolo di un'opera lirica famosa
(Fotografia propria dell'autore)



11. Károly Lotz: *Il trionfo della musica* – rappresentazione di Bacco
(Fotografia propria dell'autore)



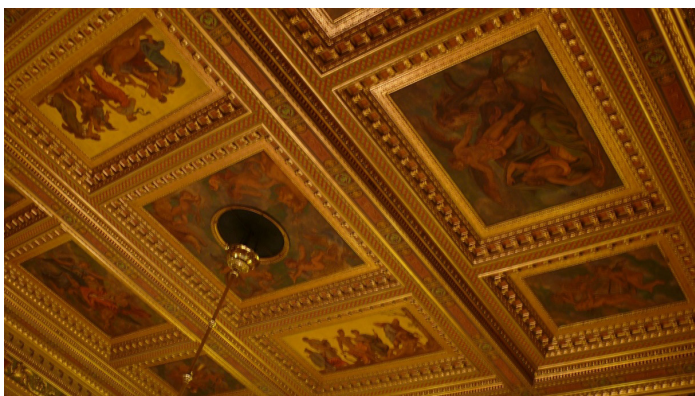
12. Il magazzino della scenografia e dei costumi
(Fotografia propria dell'autore)



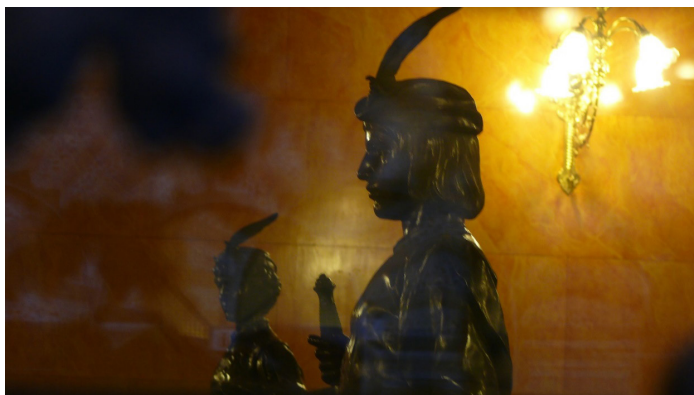
13. György Vastagh: *Il trionfo di Bacco*
(Fotografia propria dell'autore)



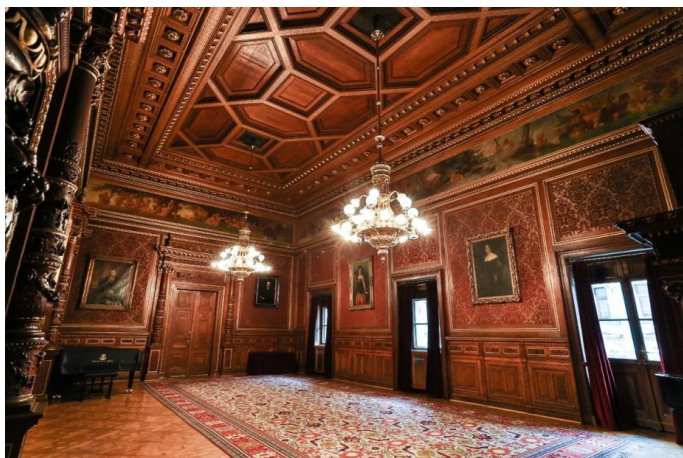
14. La scala principale
(Fotografia propria dell'autore)



15. Gli affreschi sul soffitto di Mór Than
(Fotografia propria dell'autore)



16. Gyula Bezerédi: *Figure di valletti*
(Fotografia propria dell'autore)



17. Il Salotto "Székely Bertalan"
(foto: László Kepes <http://hu.digivideofestmenyek.com/budapest/magyar-allami-operahaz>)

Bibliografia

- Gerle János – Marótyz Kata (a cura di), *Ybl Miklós*, Holnap Kiadó, Budapest 2002.
- Lajta Edit (a cura di), *Művészeti kislexikon*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest 1956.
- Németh Lajos, *A XIX. század művészete – A historizmustól a szecesszióig*, Corvina Kiadó, Budapest 1974.
- Pevsner Nikolaus, *Az európai építészet története*, Corvina Kiadó, Budapest 1974.
- Ybl Ervin: *Ybl Miklós*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest 1956.
- Halász Csilla – Örfi József – Viczián Zsófia: *Ybl összes – 52 település – 113 épület*, Látóhatár Kiadó Kft., Budapest 2014.
- Ybl Miklós élete és munkássága*, Bátor Zsolt Botond www.batarzsoltbotond.hu/ybl.doc data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- <http://www.ymmf.hu/?q=hu/book/export/html/51> data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- A megújuló társadalom a 19. században*, Hahner Péter http://www.rubi-con.hu/magyar/oldalak/a_megujulo_tarsadalom_a_19_szazadban/ data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- http://www.btm.hu/old/palyazat/ihm_anyagok/Foldalatti/Opera/opera.htm data di ultima lezione: 27.09.2016.
- <http://msetours.hu/becs-staatsoper> data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- Mozzanatok a drezdai operaház történetéből*, Pándi Oszkár <http://www.csaladikor.com/hu/201311/egyeb/320/pandi.htm> data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- <https://www.youtube.com/watch?v=aucwqFya-TE> data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- <http://www.kislexikon.hu/bokreta-unnep.html> data di ultima consultazione: 27.09.2016.
- http://mult-kor.hu/20140926_kis_hijan_botranyba_fulladt_a_budapesti_operahaz_megnyitoja data di ultima consultazione: 27.09.2016.

<http://www.cserepkalyhas.net/reneszansz-stilus.html> data di ultima consultazione: 27.09.2016.

<http://www.ymmf.hu/?q=hu/content/ybl-mikl%C3%B3sr%C3%B3l>
data di ultima consultazione: 27.09.2016.

Dóra BURKUS

Rappresentazione delle tradizioni napoletane attraverso una narrazione aneddotica.

Lo speciale punto di vista di un emigrato messianico
nel romanzo *Il sangue di San Gennaro* di Sándor Márai

1. Introduzione

'Misterioso e accorato, autobiografico fino al punto di prefigurare il destino dell'autore', ha scritto Raffaele La Capria sul romanzo *Il sangue di San Gennaro* in un articolo su "*Il Corriere del Mezzogiorno*" dell'ottobre 2010.

Questo romanzo potrebbe apparire insolito per i lettori di Márai, perché può sembrare molto diverso dal suo abituale universo. Per questo motivo, le critiche sull'opera sono varie: secondo la comune opinione avallata dalla storia della letteratura, questo è il romanzo più significativo dello scrittore dal punto di vista della forma e del contenuto, come si legge in una delle prime monografie sull'autore redatta da László Rónay e Mihály Szegedy-Maszák. Anche i critici che analizzano l'opera individualmente affermano questa tesi: Ernő Kulcsár-Szabó, che si avvicina al tema dal punto di vista della letteratura europea, e Huba Lőrinczy, del cui discorso, relativo all'autobiografia e alla visione del mondo da parte dell'autore¹, mi avvalerò per la mia presentazione.

Allo stesso tempo vi sono critiche negative, le quali sostengono che questo romanzo non appartiene alle opere significative dello scrittore. Non si tratta di commenti di esperti della letteratura, ma tenerne conto può risultare utile per ricevere un'immagine più complessa della ricezione dell'opera.

¹ F. Botka: *A San Gennaro vére keletkezéséhez (Sulla nascita del romanzo Il sangue di San Gennaro)* in: *Irodalomtörténeti Közlemények* 5-6.sz. Budapest, 2002, p. 526.

Ho scelto di presentare questo tema, perché ritengo che questa sia un'opera molto interessante non soltanto per il contenuto, ma anche per il modo di raccontare, per l'uso dei metodi narrativi moderni, con cui il deluso scrittore ungherese rappresenta la sua storia, istituendo un parallelo tra la distanza e l'obiettività della narrazione e le intenzioni implicate nella sua autoconfessione.

2. La nascita del romanzo

Innanzitutto vorrei trattare la questione della nascita di questa particolare opera. Non siamo sicuri della data di nascita di questo romanzo e non siamo certi sul momento in cui sia stato portato a termine: dovrebbe essere stato concluso per la fine del 1955, o per l'inizio del 1956, perché nella prima metà del 1957 in Germania uscì già con il titolo *Das Wunder des San Gennaro*, tradotto da Márta e Tibor Podmaniczky. Probabilmente per questa ragione László Rónay e Ernő Kulcsár-Szabó hanno datato *Il sangue di San Gennaro* agli anni 1957 e 1958.² L'ipotesi più probabile è che abbia scritto il testo intero nell'ultima destinazione della sua emigrazione: negli Stati Uniti, dopo il 1952.³ Sarà compito di ulteriori indagini scoprire le circostanze esatte della nascita del romanzo.

3. Napoli, le sue leggende e le aspettative napoletane sui miracoli

Vorrei ora rappresentare, in generale, lo speciale ambiente in cui si svolge la trama del romanzo *Il sangue di San Gennaro*. Questo paesaggio è determinato sia dalle leggende che lo circondano, sia dai suoi abitanti infedeli-credenti: si sente un'atmosfera piena di aspettative di miracoli. Tra questi miracoli, il titolo del romanzo segnala quello del patrono della città, San Gennaro.

Secondo la tradizione, il sangue di San Gennaro si sarebbe liquefatto per la prima volta nel quarto secolo, quando il vescovo trasferì le spoglie

² Ivi, p. 529.

³ H. Lőrinczy: "...lehet – e megváltani a világot?" in.: Műhely 19/1/2. Budapest, 1996. p. 92.

del santo dall'Agro Marciano, dove era stato sepolto, a Napoli. Questo miracolo della liquefazione, che avviene quando le ampolle si trovano in corrispondenza con la testa del santo, si ripete ancora oggi, tre volte all'anno, evento ritenuto portatore di buoni auspici per la città; al contrario, si ritiene che la mancata liquefazione sia presagio di eventi fortemente negativi e drammatici per la città stessa. Un analogo fenomeno si suppone che avvenga anche a Pozzuoli, nella Chiesa di San Gennaro presso la Solfatara, dove si tramanda che, su una lastra marmorea, San Gennaro fosse stato decapitato, lasciando la lastra impregnata del suo sangue. C'è chi sostiene che alcune tracce rosse diventino di colore più intenso, come segni del miracolo più importante che avviene a Napoli. Sappiamo che nei primi progetti del romanzo, come Márai ha scritto nel suo *Diario (Napló)*, il miracolo sarebbe stato al centro della narrazione ma, alla fine, ha ricevuto un ruolo più periferico rispetto alla sperimentazione della redenzione e della tragedia del protagonista. Entrambi, il sacrificio del protagonista e la rappresentazione del miracolo, mostrano simultaneamente la fede nei fenomeni soprannaturali e i dubbi dell'uomo. In questo senso il miracolo di San Gennaro è un motivo simbolico ed ha un ruolo molto importante, poiché dirige la struttura del libro: lo scrittore, invece di fare un'autoconfessione delle proprie delusioni e delle proprie nobili intenzioni, progetto che riteneva 'troppo diretto ed anemico', realizzò una cornice, al cui centro si trova egli stesso, ma "in realtà, vediamo solo la sua apparenza 'nei guizzi', mentre il suo fato, i suoi pensieri e le sue intenzioni sono raccontati da altri, in parte prima del suicidio e in parte durante gli interrogatori."⁴

Questo, tuttavia, è solo uno dei tanti miracoli della città, dove il culto dei santi è fondamentale: dal romanzo si evince che i santi partecipavano alla vita della gente, si sedevano alla tavola familiare e prendevano parte ai dibattiti quotidiani. È inoltre capitato, sebbene raramente, che un santo abbia lasciato un segnale, ma questo, come emerge dal romanzo, non sia stato seguito immediatamente da altri miracoli. In questo caso veniva solo segnalata l'esistenza del rapporto tra la gente napoletana, che supplicava, e le forze soprannaturali. È molto importante sottolineare che questa forma di comunicazione con i santi non implicava automaticamente la salvezza,

⁴ P. Szirák: *Hívni a csodát: az idegen tekintete a San Gennaro vérében* in. «Alföld» 62/6. Budapest, giugno 2011, p. 93.

ma poteva dare alla gente la speranza. Quest'ultima attraeva lo scrittore, un uomo senza speranze, emigrato nel 1948 dall'Europa centrale, che era stata devastata prima dal nazismo e poi dal comunismo. Da questo punto di vista Napoli, e più precisamente Posillipo, sembra aver rappresentato un ambiente ideale per la nascita del romanzo. Sappiamo che alla base della scelta dell'ambientazione vi erano altre motivazioni, tra cui il fatto che a Napoli "viveva Benedetto Croce e, per un liberale conservatore e aristocratico quale Márai, quella vicinanza significava al tempo stesso un conforto morale e una scelta politica"⁵. "A Napoli, dove arrivò con la moglie Lola, sua compagna di vita, prese casa a Posillipo, sulla strada che scende a Marechiaro"⁶, un luogo di particolare ispirazione.⁷ Questo episodio della vita dello scrittore è una delle molte prove che ci mostrano come "il romanzo sia un'autobiografia mimetizzata, mascherata, progettata in terza persona singolare."⁸

4. Il rapporto tra il creatore e la creazione

Nella narrazione del romanzo, possiamo osservare un'ambiguità, quasi una contraddizione. Márai accentua il fatto che i suoi personaggi siano tutti fittizi ma, allo stesso tempo, li stilizza come se fossero delle figure costruite. Specialmente nella rappresentazione dei protagonisti, possiamo vedere solo alcuni deboli e formali gesti di allontanamento: i personaggi non vengono rappresentati come sposi, l'uomo invece è saggio, non riceve il visto per gli Stati Uniti, ecc. Questa oggettivazione imperfetta è voluta, ma è subordinata ai forti riferimenti personali. Márai si separa dai suoi personaggi trasferendosi in uno di loro. Questi elementi fanno de *Il sangue di San Gennaro* una confessione, nondimeno il suo protagonista si

⁵ www.ilgiornale.it

⁶ <https://nonsoloproust.wordpress.com/2010/12/18/il-sangue-di-san-gennaro-sndor-mrai/>

⁷ S. Márai: *Il sangue di San Gennaro* (traduzione italiana di Antonio Donato Sciacovelli), Milano, Adelphi, 2010, p. 2.

⁸ H. Lőrinczy: "..."lehet-e megváltani a világot?" in: «Műhely» 19/1-2. Budapest, 1996, p. 95.

manifesta solo una volta e, nel resto del romanzo, solo gli altri personaggi parlano di lui.⁹

Questa confessione racconta la storia dell'emigrazione, il trauma e la sensazione della perdita della patria e dell'identità: ho raccolto alcune parti relative a tale tema, e ho riportato le traduzioni libere di queste frasi.

“Egy ideig utazgatott Európában, s aztán egy napon észrevette, hogy már nem tartozik sehová....”

‘Dopo aver girovagato per un po’ di tempo in Europa, un giorno realizzò che non apparteneva a nessuna parte del mondo.’

“A haza, amelyet önként hagytak el, tökéletesen megszűnt haza lenni számukra, mert nem egy országhatáron léptek túl, amikor elhagyták a hazát, hanem önként, szabad akarattal kiléptek egy érzelmi közösségből. És a világ, amelybe átléptek, soha nem fogadja be őket.”

‘La patria, che lasciarono volontariamente, cessò perfettamente di essere patria per loro, perché non lasciarono dietro una bandiera, ma uscirono volontariamente e di loro volontà da una società affettiva. E il mondo in cui entrarono non li avrebbe mai accettati.’

Il senso apparentemente nascosto di questa confessione, con cui Márai voleva conservare un segreto, è una intenzione non realizzata: si racconta la storia di un emigrato ungherese che voleva riscattare i peccati del mondo, ma non riusciva a riscattare neanche se stesso, *Il sangue di San Gennaro* rappresenta una morte, una perdita simbolica. Possiamo ritenere che questa morte simbolica sia simile alla morte di Werther nell'opera di Goethe (*I dolori del giovane Werther*), attraverso la quale questi autori potevano guarire dal grande desiderio del suicidio.¹⁰

Questo suicidio, in realtà, è una sperimentazione che vuole scoprire una risposta alla domanda che Márai si poneva al tempo della nascita del romanzo: è possibile un riscatto vero per il mondo? A tal proposito occorre

⁹ Ibidem

¹⁰ Ivi, p. 94.

considerare la storia dell'Italia, che è rappresentata nel romanzo in modo particolare. A Márai il paesaggio italiano sembra fuori dal tempo, porta in sé simultaneamente il passato e il presente. Nel romanzo si spezzano i limiti del tempo e si getta uno sguardo millenni indietro: l'ometto napoletano povero non è lontano da Virgilio e Ovidio, sulla spiaggia passeggia Ulisse, si recita Tasso per strada. E c'è la situazione attuale degli emigrati, delle navi americane, del pericolo del bolscevismo e del comunismo italiano, che cita Togliatti.¹¹

In questi luoghi possiamo riscontrare, in quel periodo, molte sperimentazioni per il riscatto del mondo. Per questo Márai pensa che sia necessaria un'ultima prova, che non sarebbe altro che il compito dell'individuo speciale, il quale accetta di sacrificare se stesso. *Il sangue di San Gennaro* così diventa una negazione appassionata di ogni tipo di riscatto istituito, collettivo e obbligatorio, perché questo genere di riscatto porta crisi e infelicità agli uomini.¹²

L'opera, insomma, dà una risposta negativa alla domanda sulla possibilità di redenzione. Questa redenzione sarebbe il miracolo più grande per i protagonisti del romanzo, ma tale miracolo non si verifica. Al contrario, si ripete il 'miracolo ufficiale' di Napoli, il miracolo di San Gennaro, che è visto personalmente anche dal protagonista. Márai, come un personaggio razionale, rappresenta questo evento con sospetto, ma non rifiuta rigorosamente il miracolo.¹³ L'insuccesso della sperimentazione del riscatto è segnalato simbolicamente dal momento in cui il prete si addormenta durante la confessione della donna, proprio quando comincia a raccontare la storia di Francesco d'Assisi.

Alla fine anche il suicidio del protagonista sembra essere privo di senso, soprattutto dal punto di vista dei racconti dei rappresentanti delle forze della natura: il Vesuvio, il mare e il vento, che sembrano superare tutte le intenzioni e tutte le aspirazioni della gente.

Queste forze sono anche caratteristiche significative del paesaggio napoletano e ricoprono un ruolo di grande importanza in questo ambiente. Il mare, come nella vita dello scrittore, è fondamentale anche nel testo: il

¹¹ E. Székér: *San Gennaro vére* in: «Forrás» 28/8, Budapest, 1996, p. 61.

¹² H. Lörinczy: "...lehet-e megváltani a világot?" in: «Műhely» 19/1-2. Budapest, 1996, p. 95.

¹³ Ibidem.

protagonista ama molto il mare, nasce in lui l'idea della redenzione quando vede il mare dalla carrozza del treno, nei pressi di Formia, fu proprio in quel momento che saltò dalle rocce in direzione del mare.¹⁴

Il paesaggio napoletano ha, quindi, un ruolo chiave nel romanzo: il *couleur locale* è rappresentato nello stesso modo, come nel diario personale di Márai. In tutti e due si vede la bellezza particolare del panorama dalle varie montagne, il contrasto tra ricchezza e povertà, palazzi e caverne, il rapporto speciale tra il vulcano e la mentalità della gente che abita nelle sue vicinanze. L'autore esegue una dettagliata descrizione delle caratteristiche degli uomini napoletani: gli eccessi intrinseci in loro stessi, la loro superbia e l'immane galanteria, la loro vivacità e la loro tristezza grande e feroce.¹⁵

Relativamente a quest'ultima caratteristica, Márai poteva identificarsi con questi uomini, che sono gli unici detti 'antropoidi' ("*Csak ezen a tájon élnek emberszabású emberek.*"). È molto interessante, invece, evidenziare come questi uomini 'antropoidi' rimangano misteriosi fino alla fine del romanzo. Non sappiamo molto neanche del protagonista: possiamo fare solo supposizioni sulla sua personalità.¹⁶ Ciò mostra l'idea di Márai secondo la quale, così come nelle interpretazioni dei miracoli, ugualmente non possiamo sapere nulla di sicuro sull'individuo. Anche dopo la morte del protagonista si ha la sensazione d'insicurezza, che ricorda un'altra sua opera, scritta durante il suo soggiorno a Posillipo, nel 1950, *Halotti beszéd* (*L'Epitafio*). Come nel romanzo, possiamo vedere qui l'unicità e la complessità dell'individuo, che non è interamente conoscibile.

Non è possibile distinguere l'effetto artistico de *Il sangue di San Gennaro* dall'intreccio: nella prima metà del romanzo, possiamo osservare la rappresentazione narrativa di questo paesaggio e della sua gente (diegesis / diegèsi), nella seconda metà troviamo gli atti del parlato: l'interrogatorio e la confessione (mimesis / miemèsi).¹⁷

¹⁴ E. Székér: *San Gennaro vére* in: «Forrás» 28/8, Budapest, 1996, p. 63.

¹⁵ H. Lőrinczy: "...lehet-e megváltani a világot?" in: «Műhely» 19/1-2. Budapest, 1996, p. 91.

¹⁶ Ivi, p. 93.

¹⁷ P. Szirák: *Hívni a csodát: az idegen tekintete a San Gennaro vérében* in: «Álföld» 62/6. Budapest, giugno 2011, p. 93.

Nella creazione dell'immagine di Napoli, Márai segue le tracce di quei grandi viaggiatori europei, per i quali il viaggio, la lettura e la scrittura sono attività strettamente intrecciate tra di loro: chi viaggia, legge e assimila sempre le tracce dei viaggiatori precedenti.¹⁸

È inoltre particolare lo stile adottato, attraverso il quale questo ambiente è rappresentato: può essere lirico, quando si parla dell'odore delle mimose, si vede la vibrazione della luce, si ritiene che l'autunno sia meraviglioso, si sottolinea la specificità del mare. L'autore esprime i propri sentimenti attraverso le frasi che da lunghe e composte talvolta diventano più brevi e dure:

/ ... Mert az emberek számára meghalt az Isten. / ... Perché per gli uomini, Dio è morto./

/ ... Nem akarok középük állni/ Non voglio essere uno di loro./

/ ... A csodákban nem hiszek./ Non credo nei miracoli./

In conclusione è necessario sottolineare che quest'opera non è il romanzo di Napoli, ma il racconto della spoliazione e della perdita d'identità, della lingua madre, è il racconto della sensazione di straniamento cui va incontro un esule, esperienze che non possono non ricordare quelle, altrettanto toccanti, contenute in *"Terra... Terra!"*, secondo volume dell'autobiografia dello scrittore ungherese.¹⁹ Vediamo l'individuo come l'ultima possibilità di riscatto del mondo, che è misterioso come il suo ambiente. Accetta di sacrificare se stesso, ma il suo fallimento è inevitabile dalla prospettiva delle forze della creazione. Qui possiamo ricordare anche le righe di *Halotti beszéd (Sermone funebre)*, con cui vorrei concludere la mia presentazione: *"És elszáradnak idegeink, elapad vérünk, agyunk, Látjátok feleim szem'tekkel, mik vagyunk? Íme, por, és hamu vagyunk."*

'E si inaridiscono i nostri nervi, svaporano il nostro sangue, il nostro cervello, Vedete miei fratelli, che cosa siamo noi? Ecco, siamo polvere e cenere.'

¹⁸ P. Szirák: *Hívni a csodát: az idegen tekintete a San Gennaro vérében* in: «Alföld» 62/6. Budapest, giugno 2011, p. 97.

¹⁹ S. Márai: *Il sangue di San Gennaro* (traduzione italiana di Antonio Donato Sciacovelli), Milano, Adelphi, 2010, p. 3.

Bibliografia, sitografia

- Alfano, Giovanni Battista – Amitrano, Antonio: *Il miracolo di S. Gennaro: documentazione storica e scientifica*, Scarpati, Napoli 1950.
- Botka, Ferenc: *A San Gennaro vére keletkezéséhez* in: «Irodalomtörténeti Közlemények» 106/ 5-6. Budapest, 2002, pp. 526-542.
- Lőrinczy, Huba: “...lehet-e megváltani a világot?” in: «Műhely» 19/1-2. Budapest, 1996, p. 95.
- Márai, Sándor: *Il sangue di San Gennaro* (traduzione italiana di Antonio Donato Sciacovelli), Milano, Adelphi 2010.
- Márai, Sándor: *Itáliai életérzés*, Mészáros Tibor (a cura di) Helikon Kiadó, Budapest 2014.
- Márai, Sándor: *San Gennaro vére*, Helikon Kiadó, Budapest 2014.
- Szekér, Endre: *San Gennaro vére* in: «Forrás» 28/8, Budapest, 1996, pp. 59-63.
- P. Szirák: *Hívni a csodát: az idegen tekintete a San Gennaro vérében* in: «Alföld» 62/6. Budapest, giugno 2011, pp. 91-97.
- www.ilgiornale.it
- <https://nonsoloproust.wordpress.com/2010/12/18/il-sangue-di-san-gennaro-sndor-mrai/>

Anna FARKAS-NÉMETH

Vita e carriera di János Németh

Nella mia analisi vorrei proporre il tema della mia tesi di laurea, in cui esamino la vita e la carriera militare del mio bisnonno. Sono molto fortunata perché, nel suo grande e vasto patrimonio, si trovano molti documenti e foto in base ai quali si può ricavare un'immagine senza dubbio interessante, non solo sulla sua vita ma anche sull'epoca in cui ha vissuto.

L'Ungheria cambiò molto all'inizio del XX secolo sotto diversi aspetti: subito dopo la Prima guerra mondiale si subirono le atrocità della Repubblica Sovietica Ungherese, di seguito, nell'era Horthy, il Paese era sempre più impegnato sul versante della Germania, infine gli orrori della Seconda guerra mondiale lasciarono dei segni indimenticabili nella memoria di tutti.

János Németh era un capo di stato maggiore delle forze aeree e, per due mesi, durante la Seconda guerra mondiale, esercitò anche la funzione di capo delle forze aeree ungheresi. Studiare la sua vita e carriera può aiutarci a capire più profondamente non solo che cosa fosse successo veramente in quei decenni della storia ungherese, ma anche quali fossero le possibilità di sopravvivenza che avevano le persone.

L'infanzia

In base alle note di vecchiaia, datate 1973, si possono ricavare informazioni relative all'infanzia di János Németh sul periodo precedente alla sua iscrizione alla scuola militare di Pécs. Il problema fondamentale consiste nel fatto che queste note le abbia scritte dopo più di cinquant'anni, bisogna quindi essere molto cauti durante lo studio, siccome forse non si ricordava bene di alcune vicende, oppure si era potuto dimenticare di importanti date o fatti.

János Németh nacque il 23 settembre 1900 a Kolozsvár che, a quell'epoca, prima della firma del Trattato di Trianon nel 1920, faceva ancora parte del Regno d'Ungheria (oggi appartiene alla Romania). Nelle note scrive molto della propria famiglia: il dato forse più importante o curioso, dal nostro punto di vista, potrebbe essere che suo nonno era soldato nell'esercito austro-ungarico e partecipò anche alla battaglia di Königgratz nel 1866, quando la Prussia vinse gli Asburgo. Inoltre, anche il padre di János Németh era un soldato dell'esercito austro-ungarico, dunque la famiglia si dovette trasferire molte volte nei primi anni del secolo. A causa di questo fatto János Németh frequentò diverse scuole elementari: a Cluj Napoca, a Trebinje (Herzegovina), a Znajm (Boemia), poi finì il liceo a Komárom.

Leggendo un tema scolastico composto nel 1914, durante gli anni della scuola elementare, si percepisce il suo entusiasmo all'inizio della Prima guerra mondiale. Poi nel 1915, dopo la sua ammissione, cominciò la scuola militare per cadetti a Pécs che finì nel 1918.

L'Accademia militare reale ungherese Ludovica (1918-1920)

L'Accademia Ludovica fu fondata nel 1872 a Budapest, non appena Francesco Giuseppe I d'Austria decise di adibire l'edificio della Ludovica, che prima era un ospedale dell'ottavo distretto di Budapest, a questa nuova destinazione.¹ Tra le due guerre mondiali, prima del 1945, la Ludovica era l'unica istituzione superiore in Ungheria per la formazione dei soldati.

János Németh originariamente non voleva sostenere l'esame d'ammissione alla Ludovica, voleva però combattere la guerra per difendere il proprio Paese. Sua madre invece insisteva, quindi alla fine, avendo superato la prova, fu ammesso alla Ludovica nel settembre del 1918. Tra i suoi professori troviamo molti uomini ben conosciuti, basti menzionare il geografo Jenő Cholnoky oppure il generale Aurél Stromfeld, che ebbe un ruolo importante anche nelle vicende della Prima guerra mondiale in Ungheria.

¹ In seguito nell'edificio Ludovica ebbe sede la facoltà di scienze dell'Università Eötvös Loránd, poi dal 1994 fu sede del Museo della storia naturale. Dal 2012 offre invece i propri spazi all'Università Nazionale della Pubblica Amministrazione.

Primavera ed estate del 1919 – la partecipazione all’Armata Rossa

Dopo la fine della Prima guerra mondiale, nel 1918, la situazione politica interna dell’Ungheria era piuttosto caotica. L’insoddisfazione della gente diventava sempre maggiore, anche perché i diversi governi non riuscivano a risolvere neanche i problemi quotidiani. In seguito a questa situazione Béla Kun riuscì a prendere il potere il 21 marzo del 1921 assieme al suo partito, il Partito dei comunisti d’Ungheria, rimanendo poi al governo fino al 1° agosto dello stesso anno. La riconquista dei territori del paese, del territorio che era precedentemente del Regno d’Ungheria, iniziò con l’Armata Rossa. János Németh, come testimonia il suo certificato di partecipazione, risalente al maggio 1921, combatté in prima persona sotto il comando del suo professore, Aurél Stromfeld.

La Seconda guerra mondiale – Il fronte sovietico nel 1942 – La prima battaglia difensiva del Don

János Németh fu, nel 1942, uno dei capi di stato maggiore delle forze aeree nella prima battaglia difensiva del Don. Senza entrare molto nei dettagli è importante menzionare il fatto che gli ungheresi avevano molti problemi e conflitti anche con i propri capi, non solo con i tedeschi, il che complicò notevolmente la lotta efficace contro i sovietici. L’evento forse più conosciuto in questo periodo è la morte tragica di István Horthy, figlio del governatore Miklós Horthy accaduto il 20 agosto 1942.

Avvenne invece anche un’altra tragedia, sei giorni prima, mentre gli ungheresi dovevano bombardare un ponte vicino a Uriw con tre bombardieri e quattro aerei da caccia. A causa della nebbia i russi riuscirono ad abbattere il bombardiere su cui c’era anche János Németh. Erano in cinque a bordo, ma solamente due sopravvissero, visto che l’aereo prese fuoco e precipitò. István Mocsáry, un amico ed ex-compagno di classe di János Németh morì insieme ad altri due ufficiali. Il tenente György Orbán e János Németh, invece, riuscirono a saltare fuori. Quest’ultimo si ruppe la gamba e in seguito, fortunatamente, fu ritrovato da soldati ungheresi, più

precisamente dal quattordicesimo reggimento fanteria di Eger che, ironia della sorte, era proprio il reggimento dove János Németh aveva passato il suo primo servizio dopo aver finito l'Accademia Ludovica.

János Németh, capo delle forze aeree ungheresi

Mentre il governo ungherese, nel 1944, era impegnato a preparare il tentativo di uscita dalla guerra, anche nell'esercito si organizzava un movimento di resistenza la cui figura chiave era Gyula Tost, uno degli aiutanti più importanti di Miklós Horthy. È giusto menzionare il fatto che anche János Németh fece parte del movimento. Sfortunatamente il tentativo d'uscita, preparato in maniera inadeguata, il 15 ottobre fallì e di conseguenza il Partito delle Croci Frecciate prese subito il potere nel Paese, sotto la guida di Ferenc Szálasi. I capi di stato maggiore delle forze aeree non sapevano cosa fare. Il 16 ottobre János Németh fu nominato capo delle forze aeree, ma lui non voleva giurare fedeltà a Szálasi. Németh si ammalò in novembre e rimase in ospedale fino al 24 dicembre. Durante questo periodo lo sostituì il suo collega, László Incze. Dopo che a gennaio Németh tornò dall'ospedale, Szálasi lo sollevò dal suo incarico perché sapeva che Németh, così come tutti gli altri capi delle forze aeree, era leale a Horthy e non voleva aiutare i tedeschi volontariamente.

Carinzia e l'emigrazione in Gran Bretagna

Nel marzo del 1945 l'ultimo capo delle forze aeree ungheresi, Kálmán Ternegg, nominato in febbraio, eseguì l'ordine secondo il quale tutte le forze aeree dovevano essere trasportate presso gli aeroporti austriaci, ciò perché gli ungheresi avevano paura che i russi potessero prenderle.

I capi di stato maggiore partirono per l'Austria con i loro corpi d'armata e le loro famiglie. János Németh e la sua truppa oltrepassarono il confine il 29 marzo ed il 30 arrivarono a Fehring, dove i tedeschi li privarono delle armi e volevano obbligarli a continuare la guerra con le truppe delle SS contro gli inglesi e gli americani.

Németh e gli altri ufficiali rifiutarono il comando e, per questo, furono subito condannati a morte dai tedeschi, senza alcun processo giuridico. Alcuni capi ungheresi erano stati portati nei campi assieme alle loro famiglie, János Németh e la sua truppa, invece, furono accompagnati dal movimento sotterraneo austriaco in Carinzia, dove furono i responsabili per la guardia dell'aeroporto a partire da aprile. L'8 maggio János Németh consegnò l'aeroporto e i settanta aerei agli inglesi, che successivamente lo ringraziarono anche tramite una lettera. In questo modo gli ungheresi poterono tenere le armi e continuare a far la guardia all'aeroporto fino a metà ottobre.

In ottobre János Németh si ammalò e poi, con tutta la famiglia, con sua moglie incinta e i due bambini, dovettero andare a Hermagor. La famiglia poté partire verso casa, per l'Ungheria, il 1° agosto 1946, János Németh e gli altri ufficiali invece nel 1948 furono trasferiti in Gran Bretagna. Non poté ritornare a casa poiché quasi tutti gli ex-capi di stato maggiore furono condannati a morte o all'ergastolo dai russi. Prima lavorò in una miniera della Gran Bretagna, ma il limite d'età per i lavoratori era di 36 anni, dunque dal 1949 fino al 1967 lavorò nell'ospedale di Wellington come infermiere.

János Németh ritornò a Budapest e si ricongiunse alla sua famiglia nel 1972. Morì sempre a Budapest nel 1982.

Bibliografia

- Bona, Gábor, *Kossuth Lajos kapitányai*, Budapest, Zrínyi Katonai Kiadó, 1988.
- Csanádi – Nagyvárad – Winkler, *A magyar repülés története*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1977.
- Díószegi, István, *A hatalmi politika másfél évszázada. 1789-1939*, Budapest, História. MTA Történettudományi Intézete, 1994.
- Gergely, Jenő – Izsák, Lajos, *A huszadik század története*, Szekszárd, Pannonica Kiadó, 2000.
- Gyáni, Gábor – Kövér, György, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

- Illésfalvi, Péter – Kovács, Vilmos – Maruzs, Roland, „Vitézségért” A Magyar Tiszti Arany Vitézségi Éremmel kitüntetettek a második világháborúban, Szeged, HK. Hermanos Kiadó, 2011.
- Király, Béla, *Honvédségből néphadsereg*, Budapest, Print-tek Kiadó, 1989.
- Király, Béla, *Amire nincs ige. Visszaemlékezések, 1912-2004*, Budapest, HVG Kiadó Rt, 2004.
- Kövér, György, *Biográfia és társadalomtörténet*, Budapest, Osiris Kiadó, 2014.
- Dr. Major, Ákos, *Népbíráskodás- forradalmi törvényesség – Egy népbíró visszaemlékezései*, Budapest, Minerva Kiadó, 1988.
- Mónos, Ferenc, *Boszorkányszállítás*, Budapest, Magyar Repülő Sajtóvállalat és Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság kiadása, 1942.
- M. Szabó, Miklós, *A magyar királyi honvéd légierő elméleti - szervezeti fejlődése és háborús alkalmazása 1938-1945*, Budapest, Zrínyi Kiadó, 1999.
- M. Szabó, Miklós, *A magyar királyi honvéd légierő a második világháborúban*, Budapest, Zrínyi Katonai Kiadó, 1987.
- M. Szabó, Miklós, *A magyarországi felszabadító hadműveletek 1944-1945*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1985.
- Nagyvárad, Sándor – M. Szabó, Miklós – Winkler, László: *Fejezetek a magyar katonai repülés történetéből*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1986.
- Püski, Levente, *A Horthy-rendszer, 1919–1945*, Budapest, Pannonica Kiadó, 2006.
- Romsics, Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Szakály, Sándor, *A magyar katonai felsővezetés 1938-1945*, Budapest, Ister Kiadó, 2001.
- Valuch, Tibor, *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Winkler, László, *Magyar repülők, repülő magyarok*, Budapest, Kossuth Nyomda Rt. 2000.

Fanni Alexandra HEIM

“Io non sono l’eroe dei film.”

Dylan Dog, uno dei fumetti più popolari d’Italia

Nella mia presentazione intendo elencare i tratti più importanti di uno dei fumetti più conosciuti d’Italia, intitolato *Dylan Dog*, che, secondo certe opinioni “*ha (...) costretto molti critici della cultura canonica a rivedere le proprie posizioni sul fumetto.*”¹ Lo analizzo dal punto di vista delle tecniche grafiche e della relazione tra testo e immagine, per poi prendere in esame il motivo della sua popolarità e richiamare l’attenzione sul metodo da seguire per usare consapevolmente i *cliché* dei gialli e delle storie horror.

Mi ripropongo di presentare, inoltre, il modo di comunicare un messaggio utilizzato nel fumetto; tale modalità rende *Dylan Dog* un’opera facilmente comprensibile e allo stesso tempo una serie significativa, anche a livello artistico. Infine, metterò brevemente a paragone il fumetto originale con la traduzione ungherese per capire come funziona *Dylan Dog* sul mercato del nostro Paese, quindi spiegherò quali possono essere le sue possibilità di lettura e diffusione in Ungheria.

Il fatto che *Dylan Dog* abbia più di un disegnatore rende l’esaminazione grafica del fumetto piuttosto difficile. Un metodo adatto potrebbe essere quello di analizzare lo stile di tutti i grafici uno a uno, ma tale approccio non mi sembra essere del tutto adeguato, dato che tutti i disegnatori cercano di attenersi alla stessa forma – oltre al fatto che le immagini del *Dylan Dog* sono il lavoro di trentanove artisti diversi. Analizzo quindi l’aspetto iconico dell’opera in generale, per poi mostrare le lievi differenze tra lo stile dei cinque più noti disegnatori della serie.

Per cominciare vorrei spiegare brevemente il ruolo delle parti principali dei fumetti, in tal modo potrò presentarle con chiarezza in seguito. La

¹ *Venti anni con Dylan Dog – l’evoluzione di un fumetto entrato nel costume italiano*, C. Di Clemente, <http://www.ubcfumetti.com/dylandog/?12578&pag=1>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016

parte più importante è la vignetta; alcuni dicono che questa sia “il cuore del fumetto” e che “rappresenta l'equivalente delle inquadrature di un film”.² La vignetta corrisponde, quindi, ad un intero disegno che rappresenta un certo momento della scena. Il contorno della vignetta è una caratteristica importante, che ci aiuta a trovare la posizione della vicenda fittizia nel tempo.³ Tale aspetto del contorno, però, non viene usato in *Dylan Dog* – i disegnatori segnalano il tempo con altri mezzi, come il cambiamento della tonalità ed altro ancora.

Le nuvolette danno spazio ai testi; consistono della stessa nuvoletta e della coda che indica il personaggio parlante. Anche la forma della nuvoletta e il carattere delle lettere sono importanti – danno informazioni relative al tono della frase. In *Dylan Dog*, in particolare, il carattere delle lettere è usato a tale scopo, la forma della nuvoletta cambia raramente.

Per far percepire l'effetto emotivo della scena sui personaggi e per mostrare la direzione dei movimenti e i rumori, si usano le onomatopee, le immagini iconiche e le linee cinetiche.

Leggendo *Dylan Dog* possiamo dichiarare che questi elementi si presentano nel fumetto sempre al momento giusto; hanno sempre una causa precisa, non ci sono effetti “inutili”.

Il primo numero di *Dylan Dog* veniva illustrato da Angelo Stano, con uno stile grafico che si adatta al senso *noir* presente nella storia, ma che porta anche elementi ispirati al pittore Egon Schiele.⁴ Da questo punto di vista, anche gli altri disegnatori hanno seguito lo stesso sistema, dando un effetto di continuità. Le illustrazioni dettagliate ed espressive aiutano il lettore a entrare nell'atmosfera scura e misteriosa della storia, non tralasciando però le parti un po' comiche, come per esempio i commenti spiritosi di Groucho (l'ex-comico, amico di Dylan).

² *La tecnica del fumetto*, http://www.latecadidattica.it/pangea0809/fumetti/grammatica_fumetto.htm data di ultima consultazione: 06 luglio 2016

³ Ibidem.

⁴ *Stoccolma - Matite made in Italy, Angelo Stano al Festival Internazionale dei Fumetti* http://www.esteri.it/mae/it/sala_stampa/archivionotizie/approfondimenti/2015/04/stoccolma-matite-made-in-italy.html, data di ultima consultazione: 08 luglio 2016

Parlando in primo luogo delle immagini, vorrei richiamare l'attenzione alla prima cosa che si nota gettando uno sguardo alle pagine: l'equilibrio dei colori. Siccome abbiamo soltanto il bianco e nero, questo potrebbe non sembrare un aspetto considerevole ma, con solo due colori, l'equilibrio può essere anche più difficile da raggiungere, per cui esaminare il problema mi sembra indispensabile.

Nel nostro caso i due colori non sono sempre usati in equilibrio: in molti disegni il bianco serve solo per dare uno sfondo alle vicende, mentre il nero "racconta": i personaggi e gli oggetti hanno un contorno nero, come possiamo vedere in tante immagini. Nella maggior parte dei casi, però, certi materiali disegnati in color nero prestano l'equilibrio all'intera pagina. In qualche vignetta la relazione bianco-nero serve a dare un valore affettivo alla scena. In una scena del numero 17, "La dama in nero", per esempio, quasi metà dell'immagine è nera, come se si volessero sottolineare le cattive intenzioni della donna. Io considero molto interessanti anche i disegni in cui una parte dello sfondo, oppure l'intero sfondo è nero; in tal modo l'artista ci fa vedere quasi tutto in negativo – possiamo dire che questa è la "macchina fotografica notturna" del fumetto.

Rimanendo ancora sul tema delle immagini, vorrei sottolineare il ruolo significativo delle espressioni facciali. In una storia raccontata non solo con il testo ma anche con i disegni, è importante trasmettere le emozioni in modo che tocchino il lettore. Non tutti i fumetti riescono infatti in tale compito – certe storie diventano meno serie rispetto all'intenzione dell'autore a causa di disegni imprecisi.

In *Dylan Dog* si raggiunge lo scopo desiderato: i personaggi rispondono all'effetto emotivo della situazione con gesti vivaci e comprensibili, rendendo più semplice l'immedesimazione con loro. Al contrario di qualche altro fumetto, tuttavia, le espressioni non sono sproporzionate; hanno la profondità dei gesti veri, che rafforza l'atmosfera particolare della storia. Di conseguenza, il messaggio di *Dylan Dog* raggiunge più facilmente il pubblico, il che può essere un motivo del suo successo.

Mi impegno ora ad evidenziare le caratteristiche peculiari dei tre disegnatori più conosciuti del fumetto, ciò con l'obiettivo di dimostrare le differenze tra i loro modi di comunicare attraverso le immagini.

Il primo artista è Angelo Stano, realizzatore del primo numero di *Dylan Dog* e, dal numero 42, copertinista ufficiale della serie.⁵ Egli ha portato alla formazione iconica i tratti dell'arte di Egon Schiele. *"... la sua scelta di approntare uno stile ispirato all'espressionismo, e in particolare all'opera di Egon Schiele, gli è valsa fin da subito le lodi della critica e la promozione a disegnatore capofila della testata."*⁶ I suoi lavori sono dettagliati, aiutano a rendere le vicende più vive e l'atmosfera più profonda. L'artista è espressivo e "parla" personalmente al lettore, grazie ad una visualizzazione plastica.

Il secondo è Corrado Roi, i cui disegni appaiono per la prima volta nel numero 4. Guardando le pagine delle parti da lui illustrate, possiamo vedere che molte immagini, per quanto riguarda le linee, assomigliano alle acqueforti. Secondo un articolo sui grandi disegnatori, Corrado Roi: *"... è (...) una sorta di re del gotico. La sua capacità di giocare coi bianchi e coi neri, come il suo tratto particolarmente cupo, sono diventati celebri nei primi anni della serie, quando Tiziano Sclavi forniva sceneggiature in cui l'assurdo si mescolava al macabro e l'orrore spuntava perfino negli sfondi delle vignette."*⁷

Il terzo è Giampiero Casertano, disegnatore del numero 10. Invece delle linee, Casertano usa le variazioni in bianco-nero per rappresentare la plasticità delle scene.

Presento ora il personaggio di *Dylan Dog*, considerandolo come un'altra causa della popolarità della serie. In particolare prendo in esame le sue caratteristiche e la connessione tra la personalità e la rappresentazione visiva.

Dylan ha molti aspetti diversi, non solo a causa del gran numero di disegnatori ma anche per i cambiamenti del carattere. All'inizio è una figura ispirata ad un attore famoso, tuttavia in seguito, ricevuta una personalità con una propria vita interiore, comincia ad avere emozioni vere.

Nelle fattezze del protagonista si può vedere una somiglianza con Rupert Everett, che era il modello per le prime versioni di *Dylan*. Angelo Stano, disegnatore del primo numero della serie dice:

⁵ *Angelo Stano*, <http://www.sonocoseserie.it/puntate/angelo-stano-2/>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016

⁶ *Cinque grandi disegnatori di Dylan Dog*, <https://www.cinquecosebelle.it/cinque-grandi-disegnatori-di-dylan-dog/>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016

⁷ Ibidem.

Rupert Everett sì e no, nel senso che la fisionomia dell'attore per i tratti del volto di *Dylan* è un dato acquisito, ma non vincolante a tutti gli effetti. Per me, (...) è stato solo un punto di partenza e ha avuto un'evoluzione nel corso del tempo attraverso una serie di piccoli aggiustamenti che poco alla volta ne hanno dato un'immagine ormai autonoma e indipendente dal modello iniziale.⁸

Dylan può essere considerato un riflesso della società (e in particolare dei giovani) del decennio in cui la serie "è nata". Nonostante sia quasi "l'uomo ideale" dell'epoca per quanto riguarda l'aspetto fisico, non è perfetto. È un essere umano con dubbi e paure – non è un supereroe invulnerabile. Nel numero 57, Dylan dichiara: "*Mi dispiace dirtelo, (...) ma io non sono l'eroe dei film che resta in un luogo pauroso mentre tutti gli spettatori gli gridano 'Vai via, che ne aspetti?' ... Io do retta agli spettatori: ho paura e voglio andarmene!*"⁹. Come si può leggere in una recensione sul sito uBCfumetti.com,

Dylan Dog incarna, inoltre, una serie di ansie giovanili tipiche della seconda metà degli anni '80: è vegetariano, astemio, salutista, antitecnologico ed animalista, ha un conflitto ansioso e irrisolto con le donne, riflette l'idealismo di quegli anni ed il rifiuto del dramma (...) in favore dell'ironia.¹⁰

Carlo Ambrosini ritiene che "*Dylan Dog è un eroe contemporaneo capace di esibire senza vergognarsene i propri limiti.*"¹¹. Dunque in Dylan Dog il lettore vede se stesso, riuscendo ad immedesimarsi con il personaggio.

A questo punto arriviamo ad un *cliché* del fumetto. Per prima cosa, possiamo notare che anche il protagonista ha delle caratteristiche con delle ben precise qualità. Stefano Priarone scrive nel *Making of Dylan Dog*:

⁸ F. Busatta, S. Priarone (a cura di): *Making of Dylan Dog*, Edizione If, Milano, 2007 p. 30.

⁹ T. Scavi: *Dylan Dog 57 – Ritorno al crepuscolo*, Sergio Bonelli Editore, Milano, 1996 p. 50.

¹⁰ *Venti anni con Dylan Dog – l'evoluzione di un fumetto entrato nel costume italiano*, C. Di Clemente, <http://www.ubcfumetti.com/dylandog/?12578&pag=1>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016

¹¹ F. Busatta, S. Priarone (a cura di): *Making of Dylan Dog*, op. cit. p. 16

Dylan Dog è Guns n' Roses, è I Nirvana con le loro inquietudini esistenziali: chi era adolescente (sia anagraficamente come chi scrive, sia in spirito come altri lettori) non poteva non innamorarsi di *Dylan*. E *Dylan Dog* è un eterno adolescente: non tanto perché non smette mai di porsi domande sulla vita, su chi siamo, sul significato dell'esistenza, domande che, crescendo, quasi tutti dimenticano. Ha tante donne, ma si innamora sempre, come un teenager, non è un playboy navigato alla *James Bond*.¹²

La storia contiene altri tipi di elementi che possiamo considerare *cliché*: quelli derivati dal mondo dei gialli e delle storie horror.

Vorrei verificare la mia affermazione con alcuni brani del primo numero del fumetto. Si possono osservare le vicende tipiche di un giallo già nella prima scena: siamo i testimoni di un crimine. Nella maggior parte dei libri e dei film gialli, la storia comincia analogamente; qui, però, Sybil Browning (la donna in pericolo) riesce a salvarsi e va a cercare *Dylan Dog*, l'investigatore misterioso. Le prime pagine raffigurano l'inizio generale dei gialli, ma anche quello degli horror: nel nostro caso la persona in pericolo è inseguita da uno zombie.

Un'altra vicenda tipica che vorrei mettere in evidenza è il problema del "non aprire la porta". Nei film horror, soprattutto quelli con gli zombie o con altre creature mostruose, spesso c'è una porta che dovrebbe rimanere chiusa, ma che puntualmente viene aperta da qualcuno sperando di trovare una via d'uscita. Quando la porta si apre, vengono fuori gli zombie, come possiamo vedere a pagina 33.

L'ultimo cliché che vorrei menzionare è il fatto che *Dylan*, recitando la parte del detective nel fumetto, suona il clarinetto che, come spiega Groucho "*Gli serve a riflettere*". Il fatto di suonare uno strumento per poter pensare fa allusione ai romanzi di *Sherlock Holmes*, nei quali il protagonista suona il violino.

Per intere serate, appoggiato all'indietro sulla sua comoda poltrona, se ne stava con gli occhi chiusi e pizzicava distrattamente le corde del violino che teneva sulle ginocchia. Talvolta, i motivi erano tenui e melanconici, altre volte erano fantastici e indiatolati. Evidentemente rispecchiavano i pensieri

¹² F. Busatta, S. Priarone (a cura di): *Making of Dylan Dog*, op. cit. p. 9

da cui Holmes era dominato, ma proprio non riuscivo a capire se la musica aiutasse l'evolversi di quei pensieri o se quel suo strimpellare era dovuto soltanto a capriccio e fantasia.¹³

Continuando ad analizzare *Dylan Dog* si trovano molti altri elementi da approfondire, ma qui non abbiamo la possibilità di esaminarli uno a uno.

In terzo luogo vorrei soffermarmi sulla relazione tra testo e immagine. Nel caso di un fumetto, le vignette non sempre bastano per capire la situazione intera, dunque l'autore deve inserire testi aggiuntivi (esistono dei fumetti che non contengono testi, ciò nonostante sono comprensibili, ma sono costruiti e disegnati secondo questa intenzione). Infatti, nella maggior parte dei casi, le frasi e i disegni si spiegano a vicenda – nessuno di loro è comprensibile esattamente senza l'altro. Così trovare il posto migliore per i dialoghi è fondamentale per provocare l'effetto giusto. Le posizioni delle nuvolette insieme ai testi inclusi specificano il significato degli avvenimenti.

Quindi, prendendo in considerazione il ruolo rilevante dei dialoghi e della narrazione, possiamo affermare che il traduttore deve lavorare con cautela per poter trasmettere il messaggio dell'opera e per creare la stessa atmosfera. Per quanto riguarda la traduzione ungherese, leggendo il fumetto si possono sentire gli effetti suscitati dall'opera originale – anche nel caso dei giochi di parole di Groucho. In una recensione possiamo leggere: “... l'horror è stemperato dalle freddure di **Groucho**, (...) *straordinaria figura di personaggio da farsa surreale, autentico topos metafisico di una comicità genialmente demenziale.*”¹⁴ Possiamo quindi vedere come tradurre le frasi di questo personaggio in modo efficace sia un punto nevralgico e, vista la versione ungherese, possiamo ritenerci soddisfatti del lavoro di traduzione compiuto.

Tuttavia, osservando il mercato dei fumetti nei nostri giorni, la cui offerta diventa sempre più grande, secondo la mia opinione la serie non

¹³ M. Ottaviani (a cura di): *Uno Studio in rosso di Arthur Conan Doyle*, Dario Abate Editore, Milano, 2015, p. 32.

¹⁴ *Venti anni con Dylan Dog – l'evoluzione di un fumetto entrato nel costume italiano*, C. Di Clemente, <http://www.ubcfumetti.com/dylandog/?12578&pag=1>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016

ottiene il successo che aveva (e che ha tuttora) in Italia, perché in Ungheria *Dylan Dog* è ancora poco conosciuto e i suoi temi, nonostante siano sempre attuali, non hanno più la stessa forza che avevano negli anni '80. Il fumetto rimane, tuttavia, una pietra miliare nella storia dei fumetti per appassionati e collezionisti.

Bibliografia

- Brancato, Sergio (a cura di), *Il secolo del fumetto – Lo spettacolo a strisce nella società italiana 1908-2008*, Tunué, Latina 2008.
- Busatta, Franco, Priarone, Stefano (a cura di): *Making of Dylan Dog*, Edizione If, Milano 2007.
- Manzocco, Roberto: *Dylan Dog – Esistenza, orrore, filosofia*, Mimesis, Milano 2011.
- Ottaviani, Manuela (a cura di): *Uno Studio in rosso di Arthur Conan Doyle*, Dario Abate Editore, Milano 2015.
- Sclavi, Tiziano: *Dylan Dog 1 – L'alba dei morti viventi*, Sergio Bonelli Editore, Milano 1991.
- Sclavi, Tiziano: *Dylan Dog 57 – Ritorno al crepuscolo*, Sergio Bonelli Editore, Milano 1996.

Sitografia

- Angelo Stano, <http://www.sonocoeserie.it/puntate/angelo-stano-2/>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016.
- Di Clemente, Cristian, *Venti anni con Dylan Dog – l'evoluzione di un fumetto entrato nel costume italiano*, <http://www.ubcfumetti.com/dylandog/?12578&pag=1>, data di ultima consultazione: 07 luglio 2016.
- La tecnica del fumetto*, http://www.latecadidattica.it/pangea0809/fumetti/grammatica_fumetto.htm data di ultima consultazione: 06 luglio 2016.

Stoccolma - Matite made in Italy, Angelo Stano al Festival Internazionale dei Fumetti http://www.esteri.it/mae/it/sala_stamp/a/archivionotizie/approfondimenti/2015/04/stoccolma-matite-made-in-italy.html, data di ultima consultazione: 08 luglio 2016.

Gergely SIMON

Breve comparazione dei sistemi verbali latino e italiano

Una delle questioni più interessanti della linguistica consiste nello studio dell'evoluzione delle lingue. In questo breve elaborato tento di dare uno sguardo ai tempi verbali latini e italiani, sperando di fornire un punto di partenza per ulteriori studi. Nella prima parte spiego alcuni concetti di base, in seguito descrivo brevemente i tempi verbali latini e quelli italiani, per poi paragonarli infine tra di loro.

Gli esempi verranno presi dal *Latin Syntax and Semantics*¹ e dalla *Grande Grammatica italiana*.²

Concetti di base

Per descrivere i tempi verbali, prima di tutto bisogna soffermarci su qualche concetto di base.

Tempo verbale

Lo scopo principale del tempo verbale è segnalare l'accaduto in un enunciato. Nella maggior parte dei casi il punto di partenza è il momento dell'enunciazione, in base al quale si può capire se l'evento si è verificato prima (1a), durante (1b) o dopo (1c).³

(1a) Giovanni ha parlato.

(1b) Giovanni parla.

(1c) Giovanni parlerà.

¹ H. Pinkster: *Latin Syntax and Semantics*, Routledge, London -New York 1990. pp. 214-241.

² P. M. Bertinetto: *Il Verbo* pp. 13 -161.

³ Ivi. p. 13., H. Pinkster: *Latin Syntax and Semantics*, op.cit., p. 218.

È importante distinguere il tempo fisico dal tempo verbale. Ad esempio, il presente storico usa un tempo verbale presente, ma esprime un evento passato:

(2) Ieri vado al supermercato e vedo una macchina bellissima!

Per descrivere i tempi verbali dobbiamo considerare tre punti:⁴

- il momento dell'enunciazione
- il momento dell'avvenimento
- il momento di riferimento

(3) Quando sono arrivato, Giovanni è già uscito.

Nell'esempio riportato sopra, il momento dell'enunciazione è il momento in cui la frase è stata pronunciata, il momento di riferimento è 'quando sono arrivato', il momento dell'avvenimento è il momento in cui l'evento è accaduto. Il momento dell'enunciazione e dell'avvenimento sono indispensabili per l'identificazione del tempo.

Aspetto verbale

L'aspetto verbale indica il modo in cui il locutore descrive gli avvenimenti. Ad esempio, un avvenimento può essere unico o può regolarmente ripetersi etc.⁵

Qui di seguito un esempio ripreso dalla *Grande grammatica*⁶, per distinguere fra aspetto perfetto ed imperfetto:

(1a) Quel mattino, Giovanni andava a scuola.

(1b) Quel mattino, Giovanni andò a scuola.

Nel (1a), l'imperfetto designa un processo. Si potrebbe dire così: "Giovanni stava andando a scuola, quando..." Chi ascolta l'enunciato aspetta

⁴ P. M. Bertinetto: *Il Verbo* p. 18., Kiefer F.: *Jelentésmélet*, Corvina, Budapest, 2007. p. 246.

⁵ P. M. Bertinetto: *Il Verbo* p. 23.

⁶ Ivi. pp. 23-24.

cosa succederà, perché l'aspetto imperfettivo implica un senso di incompletezza. Il perfetto nel (1b) invece designa l'evento intero dell'andare a scuola', un evento unico, compiuto.

Per la presente analisi, sarà fondamentale tenere conto di questi due aspetti.

Azione verbale

L'azione verbale segna il modo dell'avvenimento. Vediamo, per capire meglio, alcuni esempi ripresi dalla *Grande grammatica*⁷ relativi all'azione verbale, di cui avremo bisogno per descrivere il sistema verbale.

Prima compariamo i verbi durativi con i non durativi:

(1a) *Giovanni si sfracellerà per molto tempo.

(1b) La faccenda si prolungò per tre settimane di seguito.

La definizione 'verbo durativo' descrive se un avvenimento dura nel tempo, in caso contrario l'evento è puntuale. Nell'esempio (1a) il verbo non è durativo e, per questo, usandolo con un avverbio temporale si ottiene una frase agrammaticale.

Tra i non durativi possiamo distinguere i verbi trasformativi e puntuali.⁸ I trasformativi sono i verbi che comportano un cambiamento, ad esempio: ricominciare, ritornare, fermarsi, etc. Per i verbi in cui ciò non si verifica, parliamo di puntualità: stupirsi, spaventarsi, etc.

Tra i verbi durativi distinguiamo i verbi resultativi e non resultativi. I verbi resultativi e trasformativi formano insieme il gruppo dei verbi telici.⁹ I verbi telici implicano il procedere verso un fine. Ecco alcuni esempi per i resultativi: imparare, lavare una camicia, mangiare una mela, etc.

I verbi non resultativi hanno due sottocategorie.¹⁰ La prima consiste nei verbi stativi, che esprimono qualità che non cambiano. Ad esempio: assomigliare, credere, provvedere etc. È possibile riconoscerli dal fatto che

⁷ Ivi. pp. 27-28.

⁸ Ivi. p. 28.

⁹ Cfr.: τέλος, 'fine'.

¹⁰ Ivi. pp. 29-32.

non possano coesistere con alcune categorie verbali, ad esempio con l'imperativo o con stare + gerundio.

- (2) *Possiedi un giradischi!
- (3) *Tutto ciò sta implicando grossi grattacapi.

I verbi stativi possono, inoltre, essere divisi in due tipi, ossia verbi permanenti e non permanenti. Li si può distinguere grazie al fatto che, in presenza di avverbi temporali, i verbi permanenti danno frasiagrammaticali:

- (4) Fra due giorni Marco proverà da un antico casato.
- (5) Ernesto fa continuamente l'idraulico.

I verbi non permanenti, invece, sono grammaticalmente corretti:

- (6) Fra due giorni, non prima, avrò tempo di dedicarmi a te.
- (7) Una settimana fa capivo tutto di Aldo; ora mi è diventato un mistero.

L'altra sottocategoria dei verbi resultativi consiste nei verbi continuativi. Ad esempio: lavorare, ridere, tenere, godere, etc., verbi che hanno la possibilità di continuazione. Per vedere un caso concreto, si può interrompere l'atto del ridere per poi riprenderlo, mentre ciò non è possibile nel caso di essere bello.

Breve riassunto del tempo e dell'aspetto verbale nel latino¹¹

A causa dell'ampiezza dell'argomento, non entrerò nei dettagli e nelle eccezioni del tema, quindi mi attengo qui soltanto ad una trattazione più generica. Userò lo stesso procedimento durante l'analisi dell'italiano.

Il *praesens imperfectum* indica che un evento si svolge nel momento dell'enunciazione.¹²

¹¹ H. Pinkster: *Latin Syntax and Semantics*, op.cit., pp. 223-237.

¹² Ivi, pp. 223-224.

(1) P. Servilius ... adest de te sententiam laturus¹³

Il *praeteritum imperfectum* indica un evento nel passato, o un evento che si svolge nello stesso arco temporale di un evento svoltosi nel passato.

(2) extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior¹⁴

Il *praesens perfectum* esprime anteriorità rispetto al momento dell'enunciazione, in cui l'evento può avere effetto:

(3) Socrates doctrinam amavit

Qualche volta il *praesens perfectum* può riferirsi anche al presente:

(4) ubi tu hunc hominem novisti?¹⁵

Questo doppio uso è possibile nel caso del latino, probabilmente a causa del fatto che in questa lingua l'aoristo e il perfetto indoeuropei sono fusi insieme. Nel *perfectum* latino appare '-s-' che è paragonabile al sigma dell'aoristo nel greco (cfr.: *scirpsi* e *ἐπαίδενσα*). Appare anche la reduplicazione, che è paragonabile alla reduplicazione del perfetto nel greco. Cfr.: *tetegi* e *πεπαίδευκα*.

Il *praeteritum perfectum* esprime anteriorità rispetto ad un avvenimento nel passato.

(5) praeclare viceramus nisi ... Lepidus recepisset Antonium

¹³ Cic. Ver. 1.56.

¹⁴ Verg. A. 4.322-3.

¹⁵ Pl. Men. 379.

Il *futurum imperfectum* designa, principalmente, un evento che avviene dopo il momento dell'enunciazione.

(6) ibo ad Diabolum, mandata dicam facta ut voluerit / atque interea ut decumbamus suadebo ... / poste demum huc cras adducam ad lenam¹⁶

Il *futurum perfectum* può designare anteriorità (7) nel futuro oppure simultaneità (8) nel futuro.

(7) si igitur tu illum conveneris, scribes ad me, si quid videbitur¹⁷
 (8) ... oratorem sic iam institutam, si potuero, ut quid efficere possit ante perspiciam¹⁸

‘*Perfecto procedit, imperfecto insistit oratio*’ – cita Pinkster.¹⁹ Il *perfectum* descrive gli avvenimenti che si svolgono in un testo narrativo, mentre l’*imperfectum* si usa per la descrizione dello sfondo.

Breve riassunto del tempo e dell’aspetto verbale nell’italiano²⁰

In questa parte della mia analisi seguirò, invece di usare i termini più diffusi, le denominazioni della *Grande grammatica*.²¹

Il presente si usa, abitualmente, quando il momento dell’enunciazione e il momento dell’avvenimento sono molto vicini o capitano nello stesso tempo.

¹⁶ Pl. As. 913-5.

¹⁷ Cic. Att. 12.28.1.

¹⁸ Cic. de Orat. 2.85.

¹⁹ H. Pinkster: *Latin Syntax and Semantics*, op.cit., p. 237.

²⁰ P. M. Bertinetto: *Il Verbo* pp. 65-122.

²¹ Ivi. pp. 15-16.

(1) Clara è malata.

L'imperfetto esprime un evento che si svolge continuamente nel passato, contemporaneamente ad un altro evento.

(2) La settimana scorsa, mentre tu passavi tutto il tempo sui libri, io mi vedevo parecchi film.

Il perfetto composto, conosciuto dalla grammatica tradizionale come passato prossimo, designa un evento che ha ancora il suo effetto nel presente. Non implica che l'evento sia vicino al momento dell'enunciazione. Fondamentalmente ha un aspetto compiuto, ma può assumere valore aoristico. Il fatto che il perfetto composto abbia ancora la sua attualità al presente, può indurci a pensare che si riferisca agli eventi del passato recente.

(3) Mentre venivo qui ho incontrato Luca.

Il perfetto semplice, la cui denominazione tradizionale è passato remoto, descrive un evento nel passato, che non ha effetti sul presente. È molto utile per raccontare eventi, ciò grazie al suo aspetto aoristico. Esprime sempre anteriorità rispetto al momento dell'enunciazione, al contrario del perfetto composto.

(4) Venendo qui, vidi Gennaro che andava alla stazione.

Il piuccheperfetto, che è conosciuto come trapassato prossimo, esprime un evento che è connesso ad un tempo di riferimento nel passato e questo evento ha effetto su un evento espresso nel tempo di riferimento. Fondamentalmente esprime anteriorità e ha aspetto perfettivo.

(5) Quando Edoardo si decise a fare la richiesta, ormai le scorte erano state esaurite.

Il trapassato, tradizionalmente trapassato remoto, vive ormai solo nella lingua letteraria. Esprime anteriorità rispetto a un perfetto semplice. Ha aspetto perfettivo.

(6) Quando avemmo vuotato le nostre tazzine, l'Arciprete cominciò a parlarmi del paese.²²

Il futuro semplice esprime, fondamentalmente, un evento che si svolge dopo il momento dell'enunciazione. Ha aspetto perfettivo nella maggior parte dei casi.

(7) Se lo dici tu, vuol dire che verrà.

Il futuro composto, o futuro anteriore, si usa quando vogliamo esprimere anteriorità rispetto ad un evento nel futuro.

(8) Ti prometto che quando verrai avrò fatto i compiti.

Breve comparazione dei tempi verbali del latino e dell'italiano

Praesens imperfectum e presente: in ambedue le lingue si usano fondamentalmente quando il momento dell'avvenimento e il momento dell'enunciazione si svolgono nello stesso tempo. L'aspetto è principalmente imperfettivo in ambedue le lingue.

Praeteritum perfectum e imperfetto: in entrambe le lingue si usano per descrivere un evento continuo che si svolge nello stesso tempo di un altro evento. L'aspetto è imperfettivo in ambedue le lingue, ma nell'italiano vi sono anche usi perfettivi.

Praesens perfectum e perfetto composto: l'aspetto perfettivo del *praesens perfectum* e il perfetto composto si usano per descrivere un evento che ha effetto nel presente. Tutti e due hanno aspetto perfettivo. Il perfetto composto stesso è una novità rispetto al latino.

Praesens perfectum e perfetto semplice: l'aspetto aoristico del *praesens perfectum* sopravvive nel perfetto semplice. Si usano entrambi per descrivere avvenimenti nel passato che non hanno effetto sul presente.

²² C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1980, p. 260.

Praeteritum perfectum e piuccheperfetto: esprimono anteriorità rispetto ad un evento nel passato. Hanno aspetto perfettivo.

Trapassato: nell'italiano è un tempo verbale proprio per designare anteriorità rispetto ad un evento espresso con perfetto semplice. Nel latino questa funzione è svolta dal *praeteritum perfectum*.

Futurum imperfectum e futuro semplice: si usano per esprimere un evento che si svolge dopo il momento dell'enunciazione.

Il futuro semplice è anche espresso (originalmente) nell'italiano in modo composto. Dopo il verbo si usa il verbo *habere*.²³

(1) ubi diaconus predixerit omnia, quae dicere habet

Futurum perfectum e futuro composto: si usano per esprimere anteriorità rispetto ad un evento nel futuro.

Si ha aspetto perfettivo in tutte e due le lingue.

Conclusione

In questo breve elaborato ho descritto i tempi verbali latini e italiani in modo generico. Per approfondire gli usi avremmo bisogno di più tempo e spazio, ma questo è solo un punto di partenza per ulteriori approfondimenti sul tema. Un paragone approfondito dei due sistemi sarebbe interessante, soprattutto vedendo le differenze, ad esempio nelle forme composte, e compararle alle altre lingue neolatine, per poi trarre qualche conclusione, che nuovamente potrebbe darci una base per ulteriori lavori.

²³ S. Kiss: *Explicitációs törekvések a kései latin mondat szerkezetben*: p. 355.

Bibliografia

- Bertinetto, Pier Marco: „*Il verbo*”, in Renzi, Lorenzo – Salvi, Giampaolo – Cardinaletti, Anna (edd.): *Grande grammatica italiana di consultazione. II. Il sintagma verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Kiefer, Ferenc: *Jelentélmélet*, Corvina, Budapest 2007.
- Kiss, Sándor: „*Explicitációs törekvések a kései latin mondatszerkezetben*”, in Bárány István - Bolonyai Gábor - Ferenczi Attila - Vér Ádám: *Studia Classica. Tanulmányok az Eötvös Loránd Tudományegyetem Ókortudományi Intézetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest 2015.
- Pinkster, Harm: *Latin Syntax and Semantics*, Routledge, London - New York 1990.

Viktória CZAKÓ

L'Italia e la migrazione.

La tragedia di Lampedusa e le sue conseguenze

La storia della migrazione in Italia

Nella storia d'Italia, la migrazione viene considerata come un fenomeno particolarmente importante da cui non si può prescindere, perché rispecchia non solo la realtà attuale, ma anche quella del passato. Da questo punto di vista, possiamo riferirci all'Italia come ad un "*crocevia migratorio*"¹ nel centro del Mar Mediterraneo. La presenza di tale fenomeno sulla penisola nell'arco degli ultimi due secoli è diventata una caratteristica dell'Italia che suscita dibattiti infiniti, sia a livello politico sia nell'opinione pubblica.

Tali dibattiti concernono aspetti diversi del problema: non si deve pensare solo all'immigrazione, la cui gestione oggi causa difficoltà in tutta l'Europa, ma anche all'emigrazione degli italiani stessi, dato che l'Italia per tanto tempo è stato un Paese di emigranti piuttosto che di immigrati. Ora invece entrambi i fenomeni sono rilevanti.

Dopo l'Unità, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino alla Seconda guerra mondiale, si sono verificate più ondate migratorie, soprattutto verso i Paesi transoceanici. Questo periodo è diventato noto come l'epoca della 'Grande emigrazione', la quale è iniziata nelle regioni del Nord e si è estesa al Mezzogiorno. Durante il periodo tra il 1880 e il 1914 quasi tre milioni di italiani hanno lasciato la loro patria per trovare fortuna altrove. Però, con l'avvento della Seconda guerra mondiale, l'itinerario della migrazione è cambiato a causa della politica anti-migratoria del fascismo e della politica migratoria restrittiva degli Stati Uniti (il Johnson Act). L'emigrazione si verificava verso la Francia, il Belgio, la Svizzera e poi verso la Germania, ma è calata negli anni '70, sia per motivi interni (la crescita

¹ : Cfr. Paola Corti, Matteo Sanfilippo, *L'Italia e le migrazioni*, Laterza, Bari 2012.

economica) sia per motivi esterni (la prima crisi petrolifera che ha colpito la Germania, con conseguente diminuzione di posti di lavoro).

Inoltre, in Italia è avvenuta una migrazione interna, come conseguenza del cosiddetto 'boom economico' negli anni '50-'70, quando circa 9.150.000 persone si sono spostate per trovare lavoro nelle città del triangolo industriale o nella capitale.

Verso la fine del Novecento sulla scena migratoria internazionale si possono notare nuovi protagonisti: i popoli del Terzo Mondo che mirano ai Paesi europei (soprattutto quelli occidentali e nordici) e agli Stati Uniti. Sulla scena europea, l'Italia e la Spagna hanno un ruolo chiave perché rappresentano le porte verso l'Europa per gli immigrati che arrivano attraverso percorsi marittimi.

Come nel caso dell'emigrazione, anche l'immigrazione può essere divisa in diverse fasi:

- la prima, quella degli anni '70, è l'era del dualismo: sono arrivate donne cattoliche (non lavoratrici) e uomini di fede musulmana (dai Paesi del Nord Africa)
- la seconda fase risale agli anni '90, quando sono giunti in gran numero gli immigrati dall'est Europa, tra cui gli albanesi, dall'Estremo Oriente, in particolare dalla Cina e, come negli anni precedenti, dai Paesi maghrebini (sempre uomini)
- la terza fase, dopo il 2000, vede l'aumento delle persone che vengono dall'Europa dell'Est

Passando al nostro decennio, i dati dal 2013 confermano ancora che la maggior parte dei migranti verso l'Italia giunge via terra, dai Paesi dell'est Europa come la Romania, l'Ucraina e l'Albania, o dell'Asia, come la Cina e le Filippine. Vi sono, tuttavia, molti migranti che arrivano in Italia via mare, sbarcando in Sicilia. I luoghi di partenza, in questo caso, sono le coste della Libia o della Tunisia o dell'Egitto. Queste traversate sono molto più rischiose e creano all'Italia problemi di gestione dei flussi migratori.

Migrazione nei mass-media e nel giornalismo

Lo scorso anno i mass-media si sono occupati frequentemente della questione degli immigrati. Nel 2015 l'argomento è stato discusso in misura maggiore rispetto al 2014 sia sulla stampa sia nei telegiornali, sebbene l'ondata migratoria non abbia raggiunto il livello record degli sbarchi, che hanno invece subito una diminuzione del 9% (nel 2015 il numero dei profughi sbarcati è stato di 153.842, mentre secondo fonti del Viminale, nel 2014 sono stati 170.100 a sbarcare sulle coste italiane). Secondo i dati del 2015, è stato dicembre il mese più movimentato dell'anno, con la maggioranza dei migranti provenienti dall'Eritrea (38.612), Nigeria (21.886) e Somalia (12.176), sbarcati soprattutto a Lampedusa, ad Augusta o a Reggio Calabria².

Tuttavia, nel primo periodo dell'anno, ovvero fino al 24 marzo 2016, il numero di arrivi è stato maggiore rispetto a quello del 2015. Finora si può parlare di 14.493 nuovi arrivati (la maggior parte dei quali sono nigeriani, seguiti dai gambiani e dai senegalesi), mentre l'anno precedente, nello stesso periodo dell'anno, il numero è stato più basso del 43% (10.128). Tra i luoghi d'arrivo, il comune di Pozzallo è quello con il maggior numero di sbarchi; la Lombardia è al primo posto per quanto riguarda l'accoglienza con 108.521 migranti dall'inizio dell'anno al mese di marzo del 2016.

D'altronde oggi, dopo la chiusura della rotta balcanica, si teme un'esplosione della 'Central Mediterranean Route', che potrebbe essere causata da una crescita estrema nei flussi via mare verso l'Italia e che potrebbe intensificare la tensione in Italia e in Europa, come già verificatosi dopo la tragedia del 2013.

Il naufragio di Lampedusa (3 ottobre 2013)

Il 3 ottobre 2013, nei pressi dell'Isola dei Conigli, è avvenuto il naufragio di un'imbarcazione libica. La barca portava circa 500 persone. Secondo alcuni testimoni, sulle coste di Lampedusa verso le tre e mezza si poteva sentire la gente gridare in mare per chiedere aiuto. La barca dei migranti (provenienti

² http://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2016/01/07/news/flussi_migratori_12_mesi_di_sbarchi_in_europa-130787694/

in gran parte dall'Eritrea) si è fermata e poi qualcuno avrebbe acceso un fuoco per rendere la barca più visibile ai soccorsi, causando il panico e il ribaltamento dell'imbarcazione. Sui soccorsi ci sono state polemiche. I primi a soccorrere sono stati civili, che hanno poi chiamato l'aiuto della Guardia Costiera, che è intervenuta con seri ritardi vista la gravità della situazione (sono stati chiamati verso le 6.30 e sono arrivati alle 7.30). Dopo qualche settimana sono stati resi noti i numeri delle vittime del disastro: oltre 360 morti accertati, circa 20 dispersi e 155 superstiti. Nella fase della ricerca dei cadaveri sono stati coinvolti la Guardia Costiera, i Carabinieri, la Guardia di Finanza e una decina di pescatori lampedusani.

Il Presidente del Consiglio di allora, Enrico Letta, ha proclamato per il 4 ottobre (il giorno seguente il naufragio) lutto nazionale e, nel suo messaggio su Twitter, si è riferito all'accaduto come ad un "immane tragedia". Il capo dello Stato Giorgio Napolitano, d'altro canto, ha sottolineato il bisogno di una cooperazione più stretta con gli stati membri dell'Unione Europea in prima linea ed il coinvolgimento della comunità internazionale, per aiutare a creare una politica migratoria in Italia più corrispondente ai principi di solidarietà e umanità. Il papa ha definito l'evento una "vergogna", mentre Umberto Bossi (firmatario della legge Bossi-Fini, 30 luglio 2002, n. 189, fondatore della Lega Nord) ha evidenziato che la normativa in vigore che disciplina l'immigrazione è "l'unica piccola difesa rimasta al Paese". Il sindaco di Lampedusa, Giusi Nicolini, ha descritto la tragedia come un orrore. Le opinioni sulla scena europea sono state ambigue: sia l'Unione europea sia il Consiglio d'Europa hanno condannato la politica migratoria dell'Italia e hanno preteso che fosse modificata, perché ritenevano che l'Italia avesse risorse sufficienti per gestire e controllare l'immigrazione. Nonostante ciò, il commissario UE per gli affari interni, Cecilia Malmström, ha commentato su Twitter: "Sono sconvolta. Dobbiamo raddoppiare gli sforzi per combattere i trafficanti che sfruttano la disperazione umana".

Il lancio dell'operazione 'Mare Nostrum'

L'operazione Mare Nostrum è stata lanciata dal governo Letta il 18 ottobre 2013 come una "risposta" alla tragedia del 3 ottobre. L'operazione

consisteva in sostanza in un corposo potenziamento dei controlli già attivi e aveva due obiettivi: «garantire la salvaguardia della vita in mare» e «assicurare alla giustizia coloro che lucrano sul traffico illegale di migranti». All'operazione partecipavano personale e mezzi navali e aerei della Marina Militare (la quota maggiore), dell'Aeronautica Militare, dei Carabinieri, della Guardia di Finanza, della Capitaneria di Porto. Sulle navi era presente anche il personale degli uffici immigrazione per l'identificazione dei migranti direttamente a bordo e uno staff medico per i controlli e gli interventi sanitari.³ Dal 2011, le coste libiche erano rimaste scarsamente controllate dalle autorità locali che mostravano un'incapacità di pattugliamento su un certo tratto di mare. Tra gli obiettivi dell'operazione italiana vi era, quindi, quello di una maggiore vigilanza per combattere l'attività dei trafficanti di uomini, dato che esisteva un quadro di accordi di cooperazione tra Italia, Tunisia e Libia in cui l'operazione Mare Nostrum poteva essere inserita. L'Italia è stata costretta a collaborare con le autorità di frontiera libiche soprattutto dopo il caso 'Hirsi' (2012), in cui l'Italia è stata condannata dalla Corte europea dei diritti dell'uomo (a Strasburgo), con l'ordine di cessare operazioni di *push back*.

L'operazione Mare Nostrum è stata ben accolta non solo dalle opinioni popolari italiane ma anche dalle numerose Ong (tra le quali Amnesty International): è stata vista come l'inizio di un'azione che avrebbe potuto gestire meglio la crisi migratoria nel Mediterraneo centrale rispetto agli anni precedenti, ricevendo però molte critiche dalle forze politiche del centro-destra. Mare Nostrum riusciva a soddisfare sia la funzione umanitaria sia la volontà di sicurezza:

- il contrasto dell'immigrazione illegale
- la repressione del traffico di essere umani⁴

Sin dagli inizi del lancio dell'operazione, quasi 113.000 migranti sono stati salvati nel Canale di Sicilia e le autorità sono riuscite ad arrestare, presumibilmente, 500 trafficanti di esseri umani. Nonostante i successi,

³ <http://www.ilpost.it/2015/04/20/differenze-triton-mare-nostrum/>

⁴ [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-controllo-della-frontiera-euro-mediterranea-e-l-operazione-mare-nostrum_\(Atlante-Geopolitico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-controllo-della-frontiera-euro-mediterranea-e-l-operazione-mare-nostrum_(Atlante-Geopolitico)/)

secondo alcuni esponenti dell'UE tale politica avrebbe incoraggiato sempre più immigrati ad arrivare in Europa via mare, perché il viaggio sarebbe divenuto meno rischioso rispetto agli anni precedenti. Dal punto di vista finanziario, vi sono stati dibattiti relativi al fatto che un solo Stato (membro dell'UE) non avrebbe potuto permettersi di avere spese così gravi (circa 9 milioni d'euro al mese) di controllo e azione umanitaria per lunga durata.

L'operazione europea: Triton/Frontex Plus

Il 1 novembre 2014, dopo 364 giorni di attività, sebbene abbia avuto grandi successi nel campo delle azioni di salvataggio, l'operazione Mare Nostrum è stata sostituita da un'azione dell'agenzia europea Frontex. In realtà l'espressione 'sostituita' è sbagliata, perché l'UE non aveva l'intenzione di sostituire l'operazione precedente con essa, ma fornire un sostegno aggiuntivo, europeo per l'Italia. Tuttavia, il ministro dell'Interno Angelino Alfano ha escluso la convivenza delle operazioni. Lo scopo (italiano) evidente dello scambio delle operazioni è stato quello *di stimolare una presa in carico europea del problema*⁵. Questa decisione ha suscitato un forte dibattito sulla scena sia internazionale sia italiana, perché le funzioni di Triton (Frontex Plus rinomata) sono limitate ai controlli delle coste italiane e non sono previste azioni umanitarie (per introdurlo i governi degli stati membri dell'UE avevano imposto una condizione: l'operazione sarebbe stata approvata solo se *"la sua area operativa fosse strettamente limitata ai margini delle acque territoriali italiane"*)⁶.

Il Frontex Plus è basato su due altre operazioni già esistenti di Frontex, Hermes e Aeneas, che sono condotte dal 2007. Il budget di Triton è notevolmente ridotto: si tratta di 2.9 milioni di euro al mese. Ad un anno dall'introduzione il numero degli affogati in acqua è cresciuto (dato che tra gli obiettivi dell'operazione non è previsto il salvataggio ma solo il pattugliamento).

⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-controllo-della-frontiera-euro-mediterranea-e-l-operazione-mare-nostrum_\(Atlante-Geopolitico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-controllo-della-frontiera-euro-mediterranea-e-l-operazione-mare-nostrum_(Atlante-Geopolitico)/)

⁶ Ibidem.

Non solo le vittime della traversata crescono, ma secondo le indagini condotte dalla polizia giudiziaria i viaggi sono diventati più pericolosi. Esaminiamo due periodi della stessa durata (5 mesi): il confronto tra il periodo di Mare Nostrum e il periodo dopo il lancio di Triton mostra una differenza molto vistosa. Infatti, per quanto riguarda la prima operazione era stato di venti il numero dei rifugiati morti nel Mar Mediterraneo, mentre un anno dopo il numero è salito a quota duemila, secondo i dati dell'Alto commissariato delle Nazioni Unite. Nel frattempo, le organizzazioni non governative (*Amnesty International Italia, Caritas, Centro Astalli, Emergency, Fondazione Migrantes, Intersos, Save the Children e Terre des Hommes*⁷) combattono per il rilancio dell'operazione Mare Nostrum, proprio per rendere più efficaci le missioni di salvataggio e di prevenzione reati. Non solo le Ong lottano per il rilancio, ma anche il sindaco di Lampedusa e di Linosa, Giusi Nicolini, ne ribadisce l'importanza.

Quali sono gli strumenti legali che regolano la politica migratoria in Italia?

Come in tutti gli altri Paesi europei, le norme che regolano l'immigrazione sono quelle internazionali e quelle di gestione nazionale. Per le regole internazionali, vi è il Regolamento di Dublino III (*il Regolamento (UE) n. 604/2013*⁸) che si basa sulle Convenzioni di Ginevra (le quali concernono anche i diritti internazionali umanitari). Questo regolamento, tuttavia, crea problemi gravi ed una pressione enorme per i Paesi in cui arrivano i migranti. La cosa ha messo in notevole difficoltà per prime le autorità greche e italiane, che si sono trovate nella situazione di dover offrire rifugio e assistenza temporanea a decine di migliaia di persone che al contempo però non volevano farsi identificare, cosa che invece l'Italia e la Grecia erano tenute a fare. Oltretutto, proprio secondo il trattato di Dublino, il primo stato in cui un rifugiato si registra ufficialmente – la Germania e la Svezia,

⁷ <http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/02/11/naufregio-lampedusa-morti-200-migranti-disperso-gommone-100/1414701/>

⁸ <http://www.meltingpot.org/Asilo-Ecco-il-nuovo-Regolamento-Dublino-III.html#.VvxGwpyLTIU>

se il rifugiato riesce a raggiungerle senza farsi identificare prima altrove – è tenuto a indagare sul tragitto seguito per arrivare fin lì, e rimandarlo nel primo paese in cui è entrato: cosa poco gradita sia al rifugiato – che viene espulso dal paese in cui voleva chiedere asilo – sia al paese “di frontiera” che si trova a dover gestire la sua domanda⁹. Per di più, i migranti spesso arrivano senza documenti, quindi l’unico modo per identificarli è quello di prendere impronte digitali. Ciò comporta, però, che per poter essere registrati nel Paese in cui hanno intenzione di vivere, spesso si tagliano le dita.

Per quanto riguarda le leggi italiane, vi è la ‘famosa’ “legge Bossi-Fini”, che regola l’immigrazione in Italia. È una legge del 2002 (Governo Berlusconi) firmata da Gianfranco Fini (allora Vicepresidente del Consiglio dei Ministri) deputato di AN (Alleanza Nazionale, partito politico di destra) ed Umberto Bossi (allora Ministro per le Riforme Istituzionali, leader del partito Lega Nord). I punti principali di questa legislazione sono sfavorevoli agli stranieri nelle questioni di visto d’ingresso, permesso di soggiorno, carta di soggiorno, espulsione, ricongiungimento familiare, accesso dello straniero ai diritti sociali, diritto di asilo. Tra le parti più criticate ci sono la dattiloscopia degli immigranti e l’istituto giuridico dei centri di temporanea permanenza e assistenza, che sono stati considerati contrari alla legittimità costituzionale.

Bibliografia/Sitografia

- Wikipedia, l’enciclopedia libera, *Miracolo economico italiano*; https://it.wikipedia.org/wiki/Miracolo_economico_italiano
- Treccani, un articolo di Enrico Pugliese, *L’Italia paese di emigrazione e paese di immigrazione*; http://www.treccani.it/scuola/tesine/emigrazione_e_immigrazione/pugliese.html
- Ha-Joon Chung: *23 cose che non ti hanno mai detto sul capitalismo*; editore: il Saggiatore S.p.A., Milano 2012; Titolo originale: *23 Things They Don’t Tell You About Capitalism*
- Il Post, *Da dove arrivano i migranti in Italia*; <http://www.ilpost.it/2015/04/20/mappa-migranti-italia/>

⁹ <http://www.ilpost.it/2015/09/11/accordi-dublinko-rifugiati-migranti/>

- La Repubblica.it, un articolo di Vladimiro Polchi, *Flussi migratori, 12 mesi di sbarchi in Italia*; http://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2016/01/07/news/flussi_migratori_12_mesi_di_sbarchi_in_europa-130787694/
- La Repubblica.it, *Migranti, è già record di sbarchi: sono aumentati del 43%*; <http://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2016/03/24/news/sbarchi-136216489/?ref=nrct-1>
- YouTube, *Lampedusa: Way to Paradise or Hell for African migrants?* <https://www.youtube.com/watch?v=NgpldGzumnk>
- Il Sole 24 ore Italia, *Lampedusa, la più grande tragedia del mare: centinaia di morti*, con un'inchiesta di Roberto Galullo, con un articolo di Raffaella Calandra; <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2013-10-03/naufragio-lampedusa-recuperati-quattro-084818.shtml?uuid=Ab8kSVjI>
- La Repubblica.it, un articolo di Monica Rubino, *Lampedusa, strage di migranti. Barcone a picco, centinaia di morti*; http://www.repubblica.it/cronaca/2013/10/03/news/lampedusa_brucia_un_barcone_strage_di_migranti-67817611/
- Wikipedia, *L'enciclopedia libera, Naufragio di Lampedusa del 3 ottobre 2013* https://it.wikipedia.org/wiki/Naufragio_di_Lampedusa_del_3_ottobre_2013
- La Repubblica.it, *Naufragio, Napolitano: "Strage di innocenti"*.
- Kyenge: *"La Lega offende vittime e italiani"*; http://www.repubblica.it/cronaca/2013/10/03/news/lampedusa_naufragio_reazioni-67791513/?ref=HREA-1
- La Repubblica.it, *Immigrazione, Ue: "Italia sbaglia". Politica "inadeguata, flussi continueranno"*, http://www.repubblica.it/cronaca/2013/10/03/news/lampedusa_politica_europa-67788998/
- Il Post, *Le differenze tra "Triton" e "Mare Nostrum"*; <http://www.ilpost.it/2015/04/20/differenze-triton-mare-nostrum/>
- Treccani, un articolo di Giuseppe Campesi, *Il controllo della frontiera euro-mediterranea e l'operazione Mare nostrum*; [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-controllo-della-frontiera-euro-mediterranea-e-l-operazione-mare-nostrum_\(Atlante-Geopolitico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-controllo-della-frontiera-euro-mediterranea-e-l-operazione-mare-nostrum_(Atlante-Geopolitico)/)
- Association Européenne pour la défense des Droits de l'Homme, *The new European operation Frontex Plus/Triton: an operation with differing*

- objectives and more limited means than the Mare Nostrum operation* <http://www.aedh.eu/The-new-European-operation-Frontex.html>
- Il Fatto Quotidiano.it, articolo di Giuseppe Pipitone, *Migranti, Triton controlla le frontiere e lascia il soccorso ai mercantili. Ecco perché Mare Nostrum salvava più vite*; <http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/04/20/immigrazione-mare-nostrum-salvate-150mila-costava/1606810/>
- IlFatto Quotidiano.it, *Naufragio Lampedusa, oltre 200 migranti morti. "Disperso gommone con altri 100"*; <http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/02/11/naufragio-lampedusa-morti-200-migranti-disperso-gommone-100/1414701/>
- Il Post, *I naufragi dei migranti stanno aumentando* <http://www.ilpost.it/2015/04/18/migranti-naufragio/>
- Today's Ozy, articolo di Laura Secorun Palet, *GIUSY NICOLINI: GOVERNING AT THE WORLD'S MOST DANGEROUS BORDER*; <http://www.ozy.com/rising-stars/giusy-nicolini-governing-at-the-worlds-most-dangerous-border/60218>
- Il Post, *Come funziona il trattato di Dublino* ; <http://www.ilpost.it/2015/09/11/accordi-dublino-rifugiati-migranti/>
- L'altro diritto, Capitolo 2, *L'immigrazione: caratteri generali e leggi*; <http://www.altrodiritto.unifi.it/ricerche/minori/cimmino/cap2.htm>
- Magyar Nemzet, *Róma: szigorú bevándorlási törvény*; <http://mno.hu/migr/roma-szigoru-bevandorlasi-torveny-783782>
- Ministero dell'Interno, *Centri per l'immigrazione*; <http://www.interno.gov.it/it/temi/immigrazione-e-asilo/sistema-accoglienza-sul-territorio/centri-limmigrazione>
- Data dell'ultima consultazione dei siti Internet indicati sopra: il 4 luglio 2016.
- Mauro Albani: *Dynamic historical analysis of migration in Italy* / Mauro Albani, Antonella Guarneri, Serena Piovesan, 2014
- Viktor Glied: *Migrációs kihívások az Európai Unióban* / Glied Viktor, Keserű Dávid, 2016
- Szandra Windt: *Legális és illegális bevándorlás az Európai Unió néhány fontosabb országában* : Nagy-Britannia, Németország, Olaszország és Spanyolország példáján, 2008
- Stefano Baldi, Raimondo Cagiano de Azevedo: *La popolazione italiana verso il 2000. Storia demografica dal dopoguerra ad oggi*, Il Mulino, 1999, ISBN 88-15-06246-7

Antiquitas – Byzantium – Renascentia

Sorozatszerkesztők:

Farkas Zoltán – Horváth László – Mészáros Tamás

ISSN: 2064-2369

- I. Szepessy Tibor: *Bevezetés az ógörög verstanba*. Szerkesztette: Mayer Gyula. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013. ISBN: 978-615-5371-10-3. 266 p.
- II. Kapitánffy István – Szepessy Tibor (szerk.): *Bevezetés az ógörög irodalom történetébe*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013. ISBN: 978-615-5371-08-0. 276 p.
- III. Tóth Iván: *Alexandros Homérosa. Arrhianos-tanulmányok*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013. ISBN: 978-615-5371-03-5. 208 p.
- IV. *Philologia nostra*. Bollók János összegyűjtött tanulmányai. Szerkesztette: Mészáros Tamás. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013. ISBN: 978-615-5371-00-4. 516 p.
- V. Erika Juhász (Hrsg.): *Byzanz und das Abendland: Begegnungen zwischen Ost und West*. Bibliotheca Byzantina 1. Eötvös-József Collegium ELTE, Budapest, 2013. ISBN: 978-615-5371-15-8. 375 p.
- VI. Achilleus Tatios: *Leukippé és Kleitophón története*. Fordította: Szepessy Tibor. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014. ISBN: 978-615-5371-27-1. 153 p.

- VII. Szepessy Tibor (szerk.): *Római költők antológiája*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014. ISBN: 978-615-5371-25-7. 575 p.
- VIII. Maywald József – Vayer Lajos – Mészáros Ede: *Görög nyelvtan*. Szerkesztette: Mayer Gyula. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2014. ISBN: 978-615-5371-31-8. 333 p.
- IX. Jacqueline de Romilly – Monique Trédé: *Az ógörög nyelv szelleme*. Fordította: Vargyas Brigitta. Szerkesztette: Horváth László. TypoteX Kiadó, Budapest, 2014. ISBN: 978-963-2793-95-5. 135 p.
- X. László Horváth (Hrsg.): *Investigatio Fontium. Griechische und lateinische Quellen mit Erläuterungen. Beiträge der Tagung Klassisches Altertum – Byzanz – Humanismus der XI. Ungarischen Konferenz für Altertumswissenschaft*. Eötvös-József Collegium ELTE, Budapest, 2014. ISBN: 978-615-5371-33-2. 281 p.
- XI. Horváth László: *Az új Hypereidés. Szövegkiadás, tanulmányok és magyarázatok*. TypoteX, Budapest, 2015. ISBN: 978-963-2798-18-9. 301 p.
- XII. Erika Juhász (Hrsg.): *Byzanz und das Abendland II. Studia Byzantino-Occidentalia*. Bibliotheca Byzantina 2. Eötvös-József Collegium ELTE, Budapest, 2014. ISBN: 978-615-5371-36-3. 212 p.
- XIII. János Nagyllés – Attila Hajdú – Gergő Gellérfi – Anne Horn Baroody – Sam Baroody (eds.): *Sapiens Ubique Civis. Proceedings of the International Conference on Classical Studies (Szeged, Hungary, 2013)*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2015. ISBN: 978-615-5371-40-0. 424 p.
- XIV. Zsuzsanna Ötvös: *„Janus Pannonius’s Vocabularium”. The Complex Analysis of the Ms. ÖNB Suppl. Gr. 45*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2015. ISBN: 978-615-5371-41-7. 354 p.

- XV. Erika Juhász (Hrsg.): *Byzanz und das Abendland III. Studia Byzantino-Occidentalia*. Bibliotheca Byzantina 3. Eötvös-József Collegium ELTE, Budapest, 2015. ISBN: 978-615-5371-44-8. 302 p.

- XVI. Emese Egedi-Kovács (éd.): *Byzance et l'Occident II. Tradition, transmission, traduction*. Collège Eötvös József ELTE, Budapest, 2015. ISBN: 978-615-5371-46-2. 238 p.

- XVII. Ágnes Ludmann (ed.): *Mare nostrum. Studia Iberica, Italica, Graeca. Atti del convegno internazionale Byzanz und das Abendland – Byzance et l'Occident III (24-25 novembre 2014)*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2015. ISBN: 978-615-5371-45-5. 186 p.

- XVIII. Balázs Sára (Hrsg.): *Quelle und Deutung II. Beiträge der Tagung 'Quelle und Deutung' am 26. November 2014 (EC Beiträge zur Erforschung deutschsprachiger Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, I.II)*. Eötvös-József Collegium ELTE, Budapest, 2015. ISBN: 978-615-5371-47-9. 158 p.

- XIX. Dión Chrysostomos, *Tróját nem vették be (szerkesztette, fordította, előszóval és magyarázatokkal ellátta: Szepessy Tibor)*. Eötvös-József Collegium ELTE, Budapest 2016. ISBN: 978-615-5371-55-4. 172 p.

- XX. Balázs Sára (Hrsg.): *Drei deutschsprachige Handschriften des Opusculum tripartitum des Johannes Gerson. Synoptische Ausgabe der Fassungen in den Codices StB Melk, Cod. 235, StB Melk, Cod. 570 und Innsbruck, ULB Tirol, Serv. I b 3*. EC-Beiträge zur Erforschung deutschsprachiger Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. II.I. ELTE Eötvös-József-Collegium, Budapest, 2016. [ISSN 2064-969X] ISBN 978-615-5371-66-0. 332 p.

- XXI. Erika Juhász (Hrsg.): *Byzanz und das Abendland IV. Studia Byzantino-Occidentalia*. Bibliotheca Byzantina 4. ELTE Eötvös-József-Collegium, Budapest, 2016. ISBN: 978-615-5371-68-4. 276 p.
- XXII. Emese Egedi-Kovács (éd.) : *Byzance et l'Occident III. Écrits et manuscrits*. Collège Eötvös József ELTE, Budapest, 2016. ISBN : 978-615-5371-63-9. 332 p.
- XXIII. Ágnes Ludmann (ed.): *Italia Nostra. Studi filologici italo-ungheresi*. Collegio Eötvös József ELTE, Budapest, 2016. ISBN: 978-615-5371-65-3. 277. p.
- XXIV. Balázs Sára (Hrsg.): *Quelle und Deutung III. Beiträge der Tagung Quelle und Deutung III am 25. November 2015*. EC-Beiträge zur Erforschung deutschsprachiger Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. I.III. ELTE Eötvös-József-Collegium, Budapest, 2016. [ISSN 2064-969X] ISBN 978-615-5371-67-7. 212 p.
- XXV. Dóra E. Solti (ed.): *Studia Hellenica*. ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2016. ISBN: 978-615-5371-69-1.