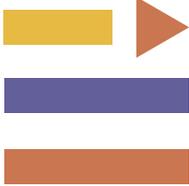


**POLY**   
 **T** **HE**   
**Sis**  **FILOLOGIA,  
INTERPRETAZIONE  
E TEORIA DELLA  
LETTERATURA**

**6** | **20**  
**24**



# POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

6 / 2024



# POLY THE SIS

## Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria  
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 6 / 2024

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-971-4

2024 eum edizioni università di macerata  
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

### *Direttore responsabile*

Massimo Bonafin (Università di Genova)

### *Comitato di direzione*

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Carla Cucina (Università di Macerata), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B), Massimo Scotti (Università di Messina)

### *Coordinamento di redazione*

Mauro de Socio (Istituto Storico Italiano per il Medio Evo), Giulio Martire (Università di Torino)

### *Comitato di redazione*

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Giulia Conserva, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Flavia Garlini, Daniele Giovannone, Sara Gregori, Marcella Lacanale, Michela Margani, Iaria Muoio, Giulia Perosa, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Salvador Spadaro, Gloria Zitelli

### *Comitato scientifico*

Pierpaolo Antonello (Yale University, USA), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université

de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

### *Web*

<https://rivisteopen.unimc.it/index.php/polythesis>

### *e-mail*

[redazione.polythesis@unimc.it](mailto:redazione.polythesis@unimc.it)

### *Editore*

eum edizioni università di macerata  
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100  
Macerata  
tel (39) 733 258 6080  
<http://eum.unimc.it>  
[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

## Indice

### *Saggi*

- 9 SAMUELE CAPANNA  
L'*Inferno* appropriato. Due esempi di 'rilettura' nelle scritture concettuali di Caroline Bergvall e Fabrizio Venerandi
- 29 NICOLA D'ANTUONO, ELENA MUZZOLON, SIBILLA SIANO  
Medieval Lexicon of Multisensory Perception: A Case Study in Middle English and Old French
- 55 GIOVANNI SALVAGNINI ZANAZZO  
Patti conoscitivi. Loti, Malraux, Barthes tra io e mondo
- 73 BENEDETTA VISCIDI  
L'iniziazione maschile in alcune riscritture medievali del tipo folclorico della Bella Addormentata. Analisi antropologica e prospettiva di genere

### *Note e discussioni*

- 99 PAOLA RICCHIUTI  
Aspetti labirintici di un rito iniziatico antico ne *La danza degli gnomi* di Guido Gozzano

### *Recensioni*

- 115 MASSIMO BONAFIN  
A proposito di: Carlo Donà, *Se una notte d'inverno. Introduzione tendenziosa alla letteratura comparata*, Roma, WriteUp Books, 2022, 250 pp.



Saggi



# L'*Inferno* appropriato. Due esempi di 'rilettura' nelle scritture concettuali di Caroline Bergvall e Fabrizio Venerandi

SAMUELE CAPANNA  
Brown University

## *Abstract*

The contribution proposes a comparative examination between VIA, a multifaced cross-and intermedial operation by Caroline Bergvall, and *Words from Afterlife*, the final section of Fabrizio Venerandi's *Niente di personale*. Both pieces delve into a 're-reading' of Dante's *Inferno*, a dialogue not commonly explored in the realm of so-called conceptual writing, to which both Bergvall and Venerandi have been linked, albeit in different capacities and contexts. This comparative analysis aims to investigate, within contemporary research, the aspects of continuity and divergence to post-war and late-twentieth-century experimental writings, both on a broader scale and concerning their relationship with Dante's influential model.

Il settecentenario della morte di Dante, celebrato nel 2021, ha inevitabilmente innescato un'innunerevole serie di tentativi di omaggi o riscritture dantesche, talvolta non privi di interesse, più spesso pacificamente trascurabili. Proprio sul tramonto dell'anno dantesco viene pubblicato per la casa editrice Argo *Niente di personale* di Fabrizio Venerandi (2021), forse la più notevole operazione di confronto/scontro con il poema medievale, o meglio con la prima delle sue cantiche. Assume un'importanza decisiva, nel contesto di questo scritto, soffermarsi brevemente sulla sede editoriale. Argo è una casa editrice deliberatamente ai margini dell'angusta industria editoriale italiana.

Il collettivo Argo, attivo sin dal 2003 come rivista culturale, nel 2019 si è costituito come marchio editoriale indipendente Argolibri, tracciando alcune scelte di programmazione che sono perfetta conseguenza e, parallelamente, risposta al contesto editoriale profilatosi in Italia a partire dagli anni Settanta, con particolare riferimento alla produzione latamente definibile come sperimentale o post-avanguardista. Senza alcuna pretesa di poter riepilogare in poche righe una vicenda complessa e tortuosa, basterà riconoscere come, dopo l'imposizione nel sistema letterario ed accademico della Neoavanguardia propugnata dagli autori<sup>1</sup> del Gruppo 63 – soprattutto, in poesia, nella linea capitanata da Sanguineti – è seguita una fase, tutt'oggi in corso, di progressiva marginalizzazione della sperimentazione letteraria dai cataloghi delle case editrici a larga (e a media) distribuzione. Insomma, una volta concluso il sodalizio tra Feltrinelli e la Neoavanguardia 'adulta' dei nati entro il 1935<sup>2</sup>, le successive generazioni di autori ed autrici impegnate in una sperimentazione letteraria lontana dalla facilità di consumo privilegiata dai cataloghi editoriali sono state di fatto escluse. Sarebbe sufficiente sfogliare rapidamente i cataloghi della bianca einaudiana o dello Specchio di Mondadori, storicamente le principali collane dedicate alla poesia tra quelle tuttora attive, per accorgersi del predominio – anche all'interno di un ipergenere che di per sé è privo di ogni vocazione alle vendite come la poesia, specie per l'idea post-romantica che ce ne siamo fatti – di scritture adagiate su un paradigma lirico-centrico, fino al più plateale confessionalismo. Molti dei principali protagonisti della sperimentazione poetica degli ultimi quarant'anni non hanno mai pubblicato con tirature di grossa taglia; nessuno tra i membri del cosiddetto Gruppo '93<sup>3</sup>, nessuno tra gli animatori della ricerca contemporanea, se non per il caso limite di Alessandra Carnaroli, che ha fatto il suo ingresso in Einaudi proprio nel 2021.

<sup>1</sup> Il maschile non è solo in conformità all'uso estensivo fattone tradizionalmente dalla grammatica italiana e oggi da più fronti legittimamente contestato, ma riferisce concretamente della quasi assenza di protagoniste femminili nell'intrapresa del Gruppo 63. Per un approfondimento critico sul tema, il rimando obbligatorio è Re 2004.

<sup>2</sup> Con la notevole eccezione di Adriano Spatola, classe 1941 e il più giovane tra i presenti al convegno palermitano che ha visto la nascita del Gruppo 63. Con Feltrinelli, Spatola ha pubblicato il romanzo sperimentale *L'Oblò* nel 1964. Tuttavia, proprio il suo caso è eloquente: autore inquieto, indisposto a ogni tipo di compromesso Spatola non pubblicherà più nessuno dei suoi testi con una casa editrice a grande distribuzione. Lo stesso romanzo citato non conoscerà alcuna riedizione, rimanendo per decenni pressoché introvabile fino alla digitalizzazione fattane dal fratello Maurizio e alla recentissima pubblicazione di [dia•foria 2022, altro *outsider* del mercato del libro.

<sup>3</sup> Le difficoltà di ricezioni di pubblico e critica patita dal Gruppo '93 manifestano plasticamente la scarsa attenzione riservata alle scritture sperimentali di fine secolo. Se nei primi anni Novanta gli afferenti al gruppo avevano comunque goduto dell'interesse di alcune delle voci critiche più autorevoli del contesto italiano, poco è stato prodotto, anche editorialmente, nei decenni successivi (ad eccezione di Petrella 2010). Merita, tuttavia, menzione il notevole numero monografico Belletti / Schiavone 2021.

Il progetto di Argo si situa come risposta coerente a tale vuoto editoriale. È un progetto marginale non solo nel senso più ovvio della dialettica bourdieusiana che anima il campo letterario, invero oggi piuttosto contestata. Più radicalmente, sodalizi come quello di Argo elevano la marginalità a progetto etico, in un «elogio del margine», ricordando un fortunato titolo italiano di bell hooks (1998), che ha anche implicazioni politiche. Se Sanguineti e sodali intendevano occupare il 'centro' del sistema culturale per sovvertirlo dall'interno, in una sorta di controparte letteraria di quella che nell'arte contemporanea è solitamente chiamata critica istituzionale, Argo nasce in un contesto in cui tale prospettiva ha da diverso tempo perduto ogni spinta propulsiva.

Sfogliando il catalogo di Argolibri, soprattutto in riferimento a scritture vagamente apparentabili all'ipergenere della poesia – quanto mai mutevole dopo il Novecento – colpisce la lucidità nel perseguire un duplice, connesso obiettivo: da una parte, ripubblicare quegli autori della sperimentazione poetica novecentesca, neoavanguardista e non, di cui la grande editoria ha colpevolmente smesso di occuparsi<sup>4</sup>; dall'altra, offrire ospitalità a una serie di testualità che rompono con la tradizione del lirismo e che si inseriscono in uno spiccato orizzonte di ricerca. Implicitamente, è come se tra gli intenti non troppo velati di Argo vi fosse riannodare i fili del rapporto precario tra sperimentazioni novecentesche e ricerche contemporanee, reso fragile proprio dalla mancanza di una rete culturale stabile, anche all'interno del mondo accademico, che permettesse un canale di comunicazione funzionale. E con comunicazione s'intende sia il rapporto concreto, personale tra autori di generazioni differenti sia il dialogo ideale della lettura, reso quasi impossibile dalla notevole difficoltà nel reperimento dei testi.

Una delle preoccupazioni critiche di chi si occupa delle sperimentazioni recenti è proprio stabilire l'esistenza di un rapporto di queste con le scritture neoavanguardiste e, in caso affermativo, testare le modalità con cui tale dialogo si sia declinato.

All'interno della critica, come tra gli stessi autori protagonisti, non sorprendono le divisioni tra chi propende per l'ipotesi continuista (cfr. almeno Policastro 2021, che parla esplicitamente di «neo-novissimi»), valorizzando dunque gli elementi di conformità con le ricerche novecentesche, e chi invece segnala il definitivo superamento del Novecento, enfatizzando un 'cambio di paradigma' netto e senza ritorno, soprattutto nei confronti della linea sanguinetiana della Neoavanguardia poetica. In questa dicotomia, Argo non assume una posizione esplicita, e tuttavia proprio in virtù del suo doppio lavoro di (ri)scoperta e incentivo alla novità svolge un ruolo fondamentale nel fornire maggiore contezza alla discussione.

<sup>4</sup> Forse l'iniziativa più significativa è rappresentata dalla pubblicazione, mai tentata prima di allora, delle opere complete di Corrado Costa, i cui lavori sono rimasti per lungo tempo letteralmente irrimediabili.

Simile premessa, alquanto fuori fuoco rispetto alla materia proposta, vuole tuttavia essere propedeutica a palesare alcuni dei motivi dietro alla scelta del tema. Un libro come *Niente di personale* che, nell'anno dantesco 2021, con la peculiare ironia del genovese Venerandi sceglie di rapportarsi con il modello dell'*Inferno*, rappresenta, a mio avviso, una tappa fondamentale di questo lungo, e animato, dibattito sui (veri o presunti) rapporti che le sperimentazioni duemillesche hanno intessuto con i precedenti secondo novecenteschi. Si scrive così poiché, come ben noto, la cantica infernale ha rappresentato storicamente una formidabile palestra formativa per gran parte delle avanguardie, delle neo-avanguardie, e persino delle neo-neoavanguardie<sup>5</sup> italiane del secolo scorso.

Testare la portata della ricerca di un autore quale Venerandi, colta nell'ingaggio con l'ecosistema infernale (linguistico ed immaginativo) ed in rapporto con l'approccio novecentesco allo stesso, aiuterà forse se non a fornire risposte quantomeno a iniziare a porsi le giuste domande in merito alla possibilità di rapportarsi con il modello dantesco secondo prospettive nuove o diverse rispetto a quelle dominanti nello sperimentalismo novecentesco.

All'esperimento di Venerandi, viene qui affiancata la proteiforme operazione che Caroline Bergvall – autrice franco-norvegese attiva in Inghilterra sin dal 1989 – ha denominato *VIA*. L'accostamento, alquanto arbitrario invero, non intende istituire un rapporto di analogia né in quanto a concordanza d'intenti autoriali né in quanto a somiglianza negli esiti ultimi, piuttosto si motiva con la volontà di disegnare una più vasta costellazione di riferimenti entro cui collocare anche il libro di Venerandi. Bergvall, infatti, viene da più parti avvicinata alla cosiddetta *conceptual writing*, a cui Andrea Inglese, in un suo articolo per *Nazione Indiana* (2021), ha rimandato scrivendo proprio su *Niente di personale*. La scrittura concettuale, di filiazione prevalentemente nordamericana (o, comunque, anglofona), è del resto uno dei referenti forti dell'«ensemble GAMMM», un sito dedicato alla ricerca interartistica<sup>6</sup>, che più di tutte ha sostenuto negli anni la difformità delle nuove ricerche rispetto ai risultati delle neoavanguardie novecentesche. Ne è stato redattore in passato Inglese e lo stesso Venerandi, pur non facendone direttamente parte, viene sovente ospitato con i suoi testi all'interno del sito, e si colloca in una posizione senz'altro d'intesa per alcuni fondamentali presupposti.

La lente di queste riscritture dell'*Inferno* dantesco – o, forse meglio, riletture, come si tenterà di dire più avanti – servirà dunque da verifica privilegiata rispetto all'avvenuta, o di contro mancata, cesura di cui si è scritto sopra.

<sup>5</sup> L'espressione, che non convince particolarmente chi scrive, è stata spesso utilizzata e difesa da Renato Barilli, anche al di fuori del confine letterario. Si veda, almeno, Barilli 2000. Della formula «terza ondata» si sono serviti anche Bettini / Di Marco 1993.

<sup>6</sup> Ma si parla anche, e forse più propriamente, di post-poesia, secondo la declinazione di Gleize 2021.

### 1. *L'inferno del Novecento, l'Inferno e il Novecento: brevi cenni propedeutici*

I manuali di letteratura italiana contemporanea localizzano l'avvio della nuova fase sperimentale della poesia post-bellica – dopo l'egemonia ermetica perdurante persino nella fase neo-realista – all'altezza della dialettica oppositiva tra lo sperimentalismo del gruppo bolognese di *Officina* e la compagine dei Novissimi supportata dalla rivista *il verri*. Per quanto tale proposizione critica oggi venga ragionevolmente contestata<sup>7</sup> per l'eccesso di schematicismo didatticistico, che non tiene conto di esperienze eccentriche in qualche modo anticipatorie<sup>8</sup>, la si ritiene in questa sede problematica ma non del tutto priva di valore proprio per il ruolo che il modello dantesco ha rivestito in entrambe le esperienze.

Proprio ai tempi di *Officina* risale il tentativo di Pasolini di recuperare la terzina dantesca, attraverso la mediazione pascoliana, al fine di recuperare una dimensione narrativa, ma anche politicamente connotata di contro alla grammatica ermetica imperante nella poesia italiana, e tutta introflessa in un io solipsistico e monologante<sup>9</sup>. Il frutto più alto di questo recupero è sicuramente rappresentato dai poemetti de *Le ceneri di Gramsci* (1957), oggi considerato il lavoro poetico più decisivo della produzione pasoliniana. Ovviamente, il confronto con Dante rappresenta per Pasolini un lungo, interminato ingaggio. La *Commedia*, in particolare, resta la meta ultima di continui e mai compiuti tentativi di riscrittura, anche su più media. Il più eclatante tra i tentativi incompiuti è senz'altro *La Divina Mimesis* (1975), di cui ci restano solo i primi due canti dell'*Inferno* oltre a vari frammenti: si tratta dell'inferno del neocapitalismo con tutte le sue storture e le sue dinamiche neo-fasciste, che Pasolini avrebbe in seguito denunciato nella sua veste 'corsara'. Tra gli aspetti più interessanti di tale operazione vi è senz'altro la scelta di far assurgere al ruolo di guida virgiliana Pasolini stesso, o meglio un Pasolini identificato come il poeta 'civile' degli anni Cinquanta, quello appunto coevo alla pubblicazione de *Le Ceneri di Gramsci*, a cui qui si guarda come a un'ipotesi fallita. Ma il

<sup>7</sup> Un recente e fondamentale tentativo di storicizzazione alternativa della poesia sperimentale secondo novecentesca viene, oltreoceano, dall'antologia Ballerini / Cavatorta 2017. Un contributo critico più sedimentato, volto esso stesso a complicare, pur in direzioni differenti, il quadro prospettato è il noto scritto di Siti 1980. Siti, contraddicendo una vulgata critica tuttora in voga, ritiene che sia lo sperimentalismo officinesco sia il gruppo della Neoavanguardia siano stati entrambi condizionati in misura non indifferente dalla poesia neorealista del decennio precedente (ivi, 238), smussandone, almeno un poco, la distanza.

<sup>8</sup> Va tenuto a mente almeno il caso di Emilio Villa, che ben figurerebbe in quella linea espressionista della letteratura italiana che Gianfranco Contini delinea da Dante a Gadda. Di Villa, occorre ricordare lo straordinario lavoro come traduttore, di cui l'*Odissea* per Feltrinelli (1964) è solo l'esempio più noto.

<sup>9</sup> Il recupero della dimensione dialogica è, secondo Enrico Testa, uno dei tratti distintivi della poesia italiana del secondo Novecento. La tesi è sviluppata soprattutto in Testa 1999, e successivamente rinforzata nell'impostazione dell'influente antologia, da lui curata, Testa 2005.

modello infernale è davvero pervasivo, e si manifesta anche in *Petrolio* (1992), e in particolare nel capitolo, quasi autosufficiente, della *Visione del Merda*, dove si assiste a un attraversamento infernale dei gironi e delle bolge della società dei consumi borghese. Una struttura infernale ha, poi, il tanto noto quanto controverso *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, film che ha assunto un valore quasi testamentario e che si snoda tripartito tra il Girone delle Mani, il Girone della Merda e il Girone del Sangue. L'immaginario malebolgico non potrebbe essere più acutamente presente.

Va osservato tangenzialmente che l'inizio della composizione de *La Divina Mimesis* venga datato 1963, in coincidenza con l'atto di fondazione a Palermo del Gruppo 63, il maggiore dei gruppi della Neoavanguardia italiana.

Per quanto riguarda la scrittura poetica, il vero e proprio avvio della fase neoavanguardista va anticipato almeno al 1961 con la pubblicazione, a cura di Alfredo Giuliani, dell'antologia dei *Novissimi*, in forte polemica con la rivista *Officina*. Proprio tra le fila dei novissimi, una posizione di assoluta centralità per il vigore polemico e la capacità di imporsi quale figura inaggirabile del sistema letterario italiano è occupata indubbiamente da Edoardo Sanguineti. Come ben noto, Sanguineti si laurea nel 1956 all'Università di Torino seguito da Giovanni Getto con una tesi su Dante, che sarà poi pubblicata nell'*annus terribilis* 1961 con il titolo *Interpretazione di Malebolge*. È necessario osservare come parallelamente alla scrittura della tesi su Dante, Sanguineti stesse lavorando alla composizione di *Laborintus*, pubblicato proprio nel 1956 anche grazie al fondamentale supporto di Luciano Anceschi. Poema magmatico, caratterizzato da un plurilinguismo votato all'estremo, *Laborintus* resta il frutto più esemplificativo di quella stagione sperimentale. Il suo dantismo quasi 'poundiano' si manifesta principalmente nelle torsioni stilistiche e nelle scelte lessicali che prelevano abbondantemente dal Dante basso infernale. Per Sanguineti, del resto, il termine *Commedia* risulta particolarmente appropriato per il poema dantesco poiché segnala l'apertura linguistica (e non solo) a tutte le componenti del reale, con una commistione di registri diversi che solo lo 'stile comico' può permettere: del resto, di «stile comico» Sanguineti parla a proposito della sua stessa poesia soprattutto a partire dalla fase aperta con *Cataletto* (1981). Di tutto ciò ha dato conto in molti luoghi Erminio Risso, il più fedele degli allievi del Sanguineti professore all'Università di Genova nonché tra i suoi studiosi più brillanti. In un articolo recente, Risso (2022) si è soffermato sulle confluenze del lessico dantesco nel poema sanguinetiano, ma ha altrettanto valorizzato la funzione-Dante quale coscienza critica anti-borghese *ante litteram*.

Sanguineti non è del resto il solo autore neoavanguardista a prediligere il Dante basso infernale. Se l'autore di *Laborintus* ha rappresentato forse l'area maggioritaria, o maggiormente capace di occupare posizioni di prestigio nell'alveo della neoavanguardia, all'interno dello stesso Gruppo 63 emergeva un gruppo di autori che si muovevano consapevolmente su posizioni di crinale, e

che ironicamente avocavano a loro stessi la definizione di parasurrealisti. Questa sorta di enclave, fatta di autori fortemente propensi all'interazione di diversi codici artistici, diede vita nel 1964 a una rivista che eloquentemente prendeva il nome di *Malebolge*. Ai fondatori, gli emiliani Corrado Costa, Giorgio Celli, Nanni Scaglioni e Adriano Spatola, più il milanese Antonio Porta, si uniscono progressivamente in redazione Pippo Conto, Vincenzo Accame e Alberto Gozzi, con Giovanni Anceschi responsabile della veste grafica. Non è fatto trascurabile che Sanguineti non vi collaborò mai, e tese quasi a confinare tale esperienza entro un'ottica regionale, tutta emiliana (Gazzola 2011, 17-23).

Non meno in profondità agisce la funzione-Dante all'interno della cosiddetta terza ondata dell'avanguardia, in realtà ratifica dell'impossibilità della rivoluzione frontale vagheggiata dalle avanguardie. Il rimando è alla formazione e all'attività del Gruppo '93, inauguratosi nel 1989 nel corso di un incontro alla libreria Buchmesse di Michelangelo Coviello, in occasione dell'edizione di Milano-Poesia curata da Nanni Balestrini<sup>10</sup>. In rapporto con quanto stava accadendo in quegli anni immediatamente precedenti e successivi al crollo del Muro di Berlino – che non avrebbe sancito la 'fine della storia' ma che senz'altro avrebbe imposto un ripensamento del dissenso anche interno alla produzione letteraria – il Gruppo '93 si colloca in una posizione definita come 'postmodernismo critico'. Tratto saliente di tale attitudine è il recupero della tradizione, anche quella meno ovvia, rifunzionalizzata spesso in chiave anti-lirica, ovvero in opposizione al conformismo della produzione più normotipica, fatta di «parole innamorate» (cfr. Di Mauro / Pontiggia 1978) e confessionalismo mellifluido. Appare non senza rilievo che anche il Gruppo '93 abbia il suo dantista nel genovese (come genovese era Sanguineti) Marco Berisso, filologo all'Università di Genova e membro fondatore del collettivo ligure «Altri Luoghi»<sup>11</sup>. Oltre al polo genovese, l'altro centro di riferimento per il gruppo era rappresentato da Napoli, dove agiva la rivista *Baldus*, con il cui titolo i fondatori Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce si iscrivevano all'interno della linea maccheronica della poesia italiana. Tra questi, Cepollaro individua in Jacopone da Todi e nel «Dante più infernale» i suoi principali «maestri»:

Da loro ho capito come una parola, ogni singola parola può essere a tal punto “riscaldata” da diventare incandescente. Ho capito “l'eccessivo” che si annida nelle consonanti, la

<sup>10</sup> Va comunque ricordata l'importanza, in una fase preliminare come seguente, del ruolo avuto da riviste preesistenti, anche in quanto catalizzatrici di incontri. Per limitarsi ad un esempio, è necessario ricordare l'attività de «l'immaginazione», promotrice nel 1987 dell'incontro *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, da cui nascono le cruciali *Tesi di Lecce* (per una panoramica di quegli anni si veda: Bettini / Muzzioli 1990).

<sup>11</sup> Non si tralasci di sottolineare come l'esperienza di «Altri Luoghi», poi mutatasi nel «Collettivo di Pronto Intervento Poetico “Altri Luoghi”» occupi una funzione decisiva nella formazione poetica di Venerandi, che ne fa modello nell'esperienza del laboratorio di scrittura collettiva bib(h)icante, costituito insieme con Donald Datti, Gabriele Pipia e Gianluca Seimandi (Garau / Gentiluomo 2011, 197).

materialità della parola, la sua capacità di attrito e di resistenza alla banalità del “poetese” e dello standard. Da maestri del genere si capisce come la poesia medioevale, letta in un certo modo, si avvicini quasi all’ultima poesia sonora, come la cosiddetta “tradizione” sia in realtà – se grande – un serbatoio infinito di possibili innovazioni e ricerche (Cepollaro 1992)

La limitata rassegna non ha e non potrebbe avere alcuna ambizione esauriente, per cui necessiterebbe ben altro spazio e ben altra competenza a disposizione. Tuttavia, nonostante il rischio di distogliere l’attenzione dai due casi richiamati nel titolo, si è comunque ritenuto utile fornire alcune linee orientative per sottolineare l’uso che di Dante è stato in larga parte fatto dalla linea più sperimentale della poesia italiana secondo novecentesca. Si tratta del primo tra «i tre modi fondamentali di interpretare e usare il modello dantesco» individuati da Alberto Casadei. Un approccio che «svicolando il poema dalla sua storicità evenemenziale, ha condotto a esaltarne la creatività linguistica e stilistica, l’arditezza delle simmetrie o delle mescolanze, la polisemia (allegorica e non), ed è così venuto a privilegiare la sua *modernità* o comunque la sua consonanza con i grandi movimenti sperimentali contemporanei, e in specie con l’espressionismo» (Casadei 2013, 145).

Questo riuso dell’*Inferno* va, in ogni caso, letto in consonanza con il ruolo che la *Commedia* ha rivestito quale mitologema letterario di quegli inferni tutti terreni emersi dal Novecento. L’*Inferno*, dunque, come referente ovvio degli universi concentrazionari sorti a tutte le latitudini o, tra le altre cose, come anticipazione figurativa di quel «magnificent and sad landscape of migration that Europe, and later the whole world would experience», citando lo scrittore albanese Ismail Kadare (2018, 105). Se, infatti, dopo Auschwitz non è dato che scrivere una poesia *barbarica* – secondo la famigerata *ammonitio* adorniana che non negava affatto la possibilità di scrivere poesia *tout court* – attingere al lessico infernale è stata una delle risposte più potenti al dilemma posto. L’espressionismo ricercato da Sanguineti e, tre decenni più tardi, da un autore come Cepollaro non persegue «una mera scomposizione e riappropriazione stilistica della realtà», ma si incarica di una sorta di denuncia del ruolo stesso del linguaggio in quanto veicolo ideologico<sup>12</sup>, da riformulare facendolo «immergere nel caos del non-senso prima di estrarlo per una battaglia *attraverso* i linguaggi e non *con* i linguaggi» (Casadei 2013, 155-156). È l’ipotesi del «barbarismo», secondo il conio della lang-poet Lyn Hejinian (2000, 318-336), che risemantizza proprio Adorno.

Ora, terminata questa confusa panoramica, acquisisce non poca importanza rilevare la quasi totale assenza della funzione-Dante, esplicita ma anche implicita, nelle scritture di ricerca diffuse negli ultimi due decenni. Tale sperimentazione, infatti, non gioca più le sue carte nel sovvertimento espressionistico del linguaggio-ideologia, poiché rifiuta l’idea che qualsivoglia

<sup>12</sup> Inevitabile il rimando a Sanguineti 1965.

idioletto possa rivestirsi di una carica critica. Alla poetica del prelievo linguistico e alla poetica della citazione, anche a quella più radicalmente postmodernista, si sostituisce una idea di scrittura che di per sé nasce come processo montativo, e che è quindi sempre esito di un *cut-up*, di un copia-incolla alla base della nostra esperienza della ecologia mediale contemporanea, dove Internet è solo una delle regioni di tale infosfera. È proprio a partire da questa esperienza basica, quotidiana, che Kenneth Goldsmith, campione della *conceptual writing* nordamericana, ha formulato l'idea di *scrittura non creativa*, dove non solo si nega ogni ipotesi espressionista ma viene messo radicalmente in crisi persino il paradigma espressivista che ha così tenacemente animato molta della letteratura occidentale, anche prima della svolta romantica.

Se la *Commedia* cessa di essere «un serbatoio infinito di possibili innovazioni e ricerche» in termini linguistici come in termini di capacità immaginifiche o di 'coscienza critica', non resta che indagare due casi di scritture ultime e penultime che hanno progettato, nelle loro peculiarità, modalità di approccio al poema alternative a quelle più frequentemente sfruttate dalle sperimentazioni novecentesche.

## 2. (Tra)scrivere nella lingua dell'esilio, ovvero nell'esilio della lingua: su VIA di Caroline Bergvall

Il sopra citato Goldsmith ha fatto delle istanze 'contro l'espressione' un vero e proprio motore polemico, capace di catalizzare parecchie attenzioni critiche negli anni. Il passaggio, probabilmente, più esibito ed insieme più stimolante di tale sforzo argomentativo rimanda alla vasta (sia per volume di pagine sia per ampiezza di testualità battute) antologia, curata con Craig Dworkin, *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (2011), il cui titolo non manca certo di esplicitare la propria programmaticità. Tra le molte scritture antologizzate, trova spazio anche Caroline Bergvall con il suo *VIA*. Curiosamente, proprio come per Venerandi, anche Bergvall si confronta con un importante anniversario dantesco, e sempre con un settecentenario: la data dell'inizio del viaggio del pellegrino, idealmente fissato nella settimana santa del 1300, anno giubilare. E fu anno giubilare anche il 2000, quando Bergvall, con un encomiabile lavoro archivistico realizzato perlopiù alla British Library, finalizò la trascrizione di circa quarantotto traduzioni<sup>13</sup> in inglese della terzina proemiale della *Commedia*, a partire dalla seminale traduzione in *blank verse* del Reverendo Henry Francis Cary datata 1805.

<sup>13</sup> Una cernita in fondo ristretta, rispetto alle oltre duecento versioni apparse in poco più di due secoli.

*VIA* è un progetto mobile e mutevole, non fissato una volta per sempre. Non a caso, ha conosciuto diverse declinazioni che differiscono tra loro per supporti mediali e contesti di fruizione, ma anche per i diversi sensi a loro attribuiti. Un polimorfismo che «destabilises oppositions “between” the ephemerality of performance and the fixity of print» (Hugill 2006). La prima manifestazione di *VIA* è proprio sotto forma di performance sonora, il che non stupisce tenendo presente il carattere primariamente sonoro della ricerca di Bergvall. Non bisogna, in ogni caso, pensare ad una declamazione investita di qualsivoglia carica patemica. Al contrario, nella registrazione facilmente ascoltabile nell'archivio pennsound<sup>14</sup>, Bergvall legge per circa dieci minuti le varie traduzioni con un tono del tutto monocorde, a rimarcare il carattere iterativo della propria operazione. Ripetizioni che, tuttavia, non collidono mai completamente, quali asintoti che si avvicinano sempre senza toccarsi e così producono un vuoto differenziale che spetta solo al fruitore colmare. Insomma: *differenza e ripetizione*, per citare un celebre titolo deleuziano ([1968] 1971).

La prima versione scritta di *VIA* risale al 2003, in occasione della sua pubblicazione nella rivista *Chain* (55-59) per un numero speciale curato da Juliana Spahr e Jena Osman dedicato alla *translucinación*, concetto «made up by Andrés Ajens to describe how translation is a form of reading and writing that creates new work, new conversations» (Spahr / Osman 2003, III). In questa prima versione scritta, divisa in due «series», viene rivendicata una doppia autorialità: nel paratesto, infatti, gli autori di *VIA* risultano essere «Dante & Caroline Bergvall». È questo un modo per rivendicare l'aspetto intrinsecamente autoriale della pratica traduttoria, così come dell'operazione trascrittiva di cui Bergvall si è fatta carico. Nella prima serie, le quarantotto traduzioni sono catalogate rispettando l'ordine alfabetico del verso incipitario e ogni terzina tradotta è preceduta da un numero cardinale in caratteri arabi. La seconda serie è, invece, costituita dalla successione dei nomi dei traduttori anch'essi preceduti da una cifra corrispondente al numero della terzina di loro traduzione. Nella versione in volume, *VIA* appare quasi come una pausa, una sorta di «ciste testuale»<sup>15</sup> all'interno di *Fig* (2005), libro che Bergvall ha pubblicato per i tipi di Salt. In tale versione, alla terzina in lingua originale, seguono le quarantotto traduzioni ora non più ordinate secondo una logica immediatamente riconoscibile, e probabilmente così messe in lista per puro associazionismo sonoro, componente come scritto essenziale del lavoro di Bergvall.

Si veda di seguito:

<sup>14</sup> URL: <https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Bergvall/Rockdrill-8/Bergvall-Caroline>.

<sup>15</sup> Con questo suggestivo sintagma Philippe Hamon definisce il dispositivo della lista, inserita quale «corpo estraneo» nel corpo di una narrazione, costretta così a bloccarsi nel suo procedere (Hamon 1981, 12).

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
 mi ritrovai per una selva oscura  
 che la diritta via era smarrita  
 The Divine Comedy – Pt. 1 Inferno – Canto I – (1-3)

1. Along the journey of our life half way  
 I found myself again in a dark wood  
 wherein the straight road no longer lay  
 (Dale, 1996)

2. At the midpoint in the journey of our life  
 I found myself astray in a dark wood  
 For the straight path had vanished.  
 (Creagh and Hollander, 1989)

3. half over the wayfaring of our life,  
 Since missed the right way, through a night-dark wood  
 Struggling, I found myself.  
 (Musgrave, 1893)

4. Half way along the road we have to go,  
 I found myself obscured in a great forest,  
 Bewildered, and I knew I had lost the way.  
 (Sisson, 1980)

5. Halfway along the journey of our life  
 I woke in wonder in a sunless wood  
 For I had wandered from the narrow way  
 (Zappulla, 1998; Bergvall 2005, 63-71).

Uno degli effetti più eclatanti di *VIA* è l'invito a progettare una lettura profondamente diversa da quella con cui ci si approcerebbe normalmente al poema dantesco, ma anche a qualsiasi altro testo poetico. Primissima conseguenza è lo stimolo di una ecologia dell'attenzione che, privata della progressione narrativa, si sofferma quasi ossessivamente sulla terzina inaugurale. Non vanno ignorate le possibili implicazioni ermeneutiche di tale indugio: si ricordi tangenzialmente come, in un importante saggio sulla presenza di Cavalcanti nella *Commedia*, Mangini abbia sottolineato come la critica abbia clamorosamente tralasciato di occuparsi proprio della terzina incipitaria, forse perché ritenuta troppo familiare per poterci ancora rivelare qualcosa. Questa successione di quarantotto diverse traduzioni della medesima terzina, da una parte ne mostra l'inevitabile polisemia, dall'altra ci costringe a de-familiarizzarci, con un'operazione fortemente straniante<sup>16</sup>, dalla consuetudine con uno dei versi più celebri della letteratura mondiale. Una simile questione viene posta nello scritto di Borges *Las versiones homéricas*, intelligentemente richiamato da María Negroni (2019) proprio in relazione a *VIA*. Tale lettura defamiliarizzata

<sup>16</sup> Benché pleonastico, non va dimenticato che il termine russo *ostranenie*, tradotto in italiano come *straniamento*, venga reso in inglese con il termine *defamiliarization*.

introduce elementi che una lettura lineare tradizionale inevitabilmente non può cogliere. Così Goldsmith e Dworkin: «Through the simple act of transcribing and cataloging, Bergvall forces the texts to reveal themselves in ways that would be impossible through a more traditional close reading or elucidation» (2011, 81).

Alla luce di quanto discusso, è legittimo affermare che Bergvall non si ponga tanto il problema di una riscrittura di Dante: con *VIA*, piuttosto, viene disposta un'architettura testuale in cui centrale è l'azione di leggere, o meglio, di ri-leggere le testualità preesistenti. Bergvall, di fatto, coerentemente con l'idea di scrittura non creativa, non aggiunge niente che abbia a che fare con una riscrittura sul piano della perizia linguistica. Per quanto riguarda *VIA* si è dibattuto a lungo sul suo eventuale grado di parentela con l'approccio combinatorio tipico del laboratorio OULIPO<sup>17</sup>. Se tale parentela viene aprioristicamente (e troppo frettolosamente) negata dai curatori del numero citato di *Chain*, Marjorie Perloff (2003) ha invece insistito con forza nel valorizzare *VIA* quale esempio massimo di scrittura oulipiana contemporanea. Benché si possa difficilmente negare una certa affinità elettiva tra il precedente storico dell'Oulipo e, in generale, molta parte della scrittura concettuale duemillesca, va tuttavia precisato che l'indubitabile carattere processuale dell'operazione nulla toglie al senso profondo che passa, anche e soprattutto, dalla specificità dell'esito finale sottoposto alla fruizione. Vi ha insistito particolarmente Brian M. Reed (2007), il quale paragona *VIA* all'arte installativa di Félix González-Torres, dove l'aspetto procedurale, la gestazione algoritmica dell'evento artistico, non impedisce di godere dell'installazione una volta presentata al pubblico, né di abitarla secondo le proprie disposizioni.

Declinando più concretamente quest'ultima osservazione, va notato come il nodo cruciale dell'operazione, ovvero i problemi posti dalla traduzione, non restano confinati alla fase processuale. Si ritiene che il lavoro di Bergvall non possa esimersi dal confronto con un più ampio dibattito, impostosi con particolare nitore alla svolta del nuovo millennio, sulla funzione della traduzione all'emergere della cosiddetta *world literature*, una letteratura globale che prova a fare i conti – resta da domandarsi con quali risultati effettivi – con l'eurocentrismo della precedente idea goethiana di *Weltliteratur* ancora inscalfito in Auerbach e nella più recente intrapresa di Harold Bloom, per aggiungere nomi noti. Un tema che Bergvall non si limita a proporre, ma che performa (Bermann 2014, 285-297) attraverso la sua 'ri-lettura' dell'incipit infernale, preso ad oggetto, è facile a credersi, (anche) poiché pietra miliare

<sup>17</sup> Tra gli autori contemporanei in lingua inglese che hanno meglio interpretato la lezione oulipiana vi è, certamente, Philippe Terry, autore anche di una parodica riscrittura della cantica dantesca (Terry 2014), riambientata nel paesaggio oggidiano dell'Università di Essex. Ciò che smaccatamente distanzia il lavoro di Terry da *VIA* è la sua impostazione parodica, unita al ricorso ad una autorialità che concretamente rimodula il testo dantesco, facendone un ipotesto da sovrascrivere.

di qualsiasi ipotetico canone della letteratura occidentale. In *VIA* Bergvall, autrice la cui biografia è di per sé multilinguistica, sperimenta l'antinomia derridiana per cui nessuno può davvero dirsi monolingue, ma allo stesso tempo ognuno non rimane confinato che in un'unica, peculiare espressione linguistica (cfr. Derrida [1996] 2004). Questo a significare che non esistono addizioni algebriche di identità, ma si vive sempre su un crinale di relazioni plurime e fluttuanti, mai solidificate. Nessuno realmente 'possiede' la propria lingua, chi parla si trova costantemente in una condizione di esiliato rispetto alla lingua da cui 'è parlato', come da (qui banalizzata) tesi lacaniana. Perloff (2013) coglie perfettamente questa dimensione di esilio linguistico quando avvicina *VIA* alle cosiddette «exophonic writing». Da questa prospettiva, la decisione di appropriarsi di Dante è il vero marcatore di senso di tutta l'operazione. Si è voluto sottolinearlo poiché uno dei vizi di chi si avvicina alle scritture che fanno dell'appropriazione e del *cut-up* il loro elemento strutturale è proprio evitare di interrogarsi a fondo sulle ragioni per le quali determinate testualità vengono saccheggiate, piuttosto di altre. Dante è tra i poeti che maggiormente hanno spinto in avanti le possibilità del dire, fino ad incontrare il limite massimo dell'ineffabile, là dove la lingua non può spingersi, ammettendo la propria insufficienza. Ma Dante è soprattutto il poeta che ha offerto l'immaginario mitopoietico più efficace sulla condizione dell'esiliato. In questo, Bergvall non è distante da un certo Novecento: per lei, l'esilio non conosce redenzione. Non a caso, non si può procedere. Il nostro viaggio attraverso una lingua 'straniera' – e straniata, nel senso visto sopra – si blocca alla prima battuta, in un ripetersi convulso del *semper eadem* che demolisce ogni progressione teleologica. Nel corso di un interessante dibattito orale, Al Filreis ha sottolineato il carattere metatestuale dell'operazione inscritta in *VIA*: di fatto, attraverso le citazioni ripetute dell'incipit dantesco, il testo ci 'dice' esattamente ciò che 'fa'<sup>18</sup>. Per chi scrive, questo 'fare' corrisponde, appunto, al perdersi nella selva oscura di un linguaggio che non si possiede, che elide ogni tentativo di confinamento, e che resta, in ultima analisi, straniero e straniato.

### 3. *Un gioco (serissimo) dall'oltremondo: le Words from Afterlife di Fabrizio Venerandi*

Come anticipato, Andrea Inglese approccia *Niente di personale* come «uno dei migliori esempi italiani di scrittura 'non-originale'», sorta di chiusura a distanza<sup>19</sup>, in ambito italiano, di un percorso apertosi negli Stati Uniti con

<sup>18</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QI71Aq4qxMs> consultato il 25/07/2023.

<sup>19</sup> Non è data, in questa sede, la possibilità di riflettere sulla crisi del concettualismo à la Goldsmith, su cui a lungo si è dibattuto soprattutto negli Stati Uniti. È, tuttavia, utile rimandare a

la pubblicazione quasi contemporanea di *Unoriginal Genius* (Perloff 2010), *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age* (Goldsmith 2011) e dell'antologia *Against Expression* (Dworkin / Goldsmith 2011), che abbiamo visto riservare uno spazio rilevante alla Bergvall di VIA. È parsa troppo curiosa, insomma, simile concordanza per non proporre una lettura sinottica delle due operazioni, per quanto necessariamente solo abbozzata. L'accento sulla non-originalità sottintende una esplicita indifferenza verso la componente artigianale, tecnica della letteratura. Non potrebbe essere più ampia la distanza con altre operazioni sorte nel settecentenario dantesco, che invece insistono su un confronto dialettico con il poema giocato proprio sul talento individuale, sulla rincorsa all'emulazione attraverso un alto grado di difficoltà di esecuzione. Il caso forse più paradigmatico è rappresentato da *Il divino intreccio* di Stefano Tonietto (2021), metafrasi in forma di lipogramma del poema, la cui difficoltà risiede proprio nel riscrivere la *Commedia* senza utilizzare la vocale *a*, «lettera caduta» come recita il sottotitolo.

La scrittura di Venerandi non soltanto non pone l'accento sul talento individuale, ma rivendica anche la sua non-originalità, non ha «niente di personale» che l'arricchisca, almeno sul piano della perizia tecnica. Il confronto con Dante, e in particolare con l'*Inferno*, avviene nell'ultima sezione del libro, *Words from Afterlife*, riproposizione della prima cantica in mero ordine alfabetico. Con questo s'intende che tutti i lessemi incontrati vengono riportati in tutte le loro occorrenze, dalla preposizione *a*, che qui non soltanto 'non cade' ma conta oltre duemila apparizioni, ai segni paragrafematici posti in appendice. Si tratta, di fatto, di un'operazione, per certi versi, affine e insieme inversa a quella proposta da Emmett Williams, in collaborazione con l'Università di Pisa, nel 1965 (settecentenario della nascita di Dante). Come ci informa una nota che lo stesso Williams consegna al quarto numero della rivista americana «0 to 9» (1968), il gruppo di lavoro, sfruttando le potenzialità di un IBM 1070, individuò i sette sostantivi («occhi»; «mondo», «terra», «dio», «maestro», «ciel», «mente») e l'aggettivo («dolce», presente con la stessa frequenza del lemma «amor») più utilizzati in tutto il poema. Questi termini, nella «litania dantesca per nove voci» *Musica* – parola che non compare mai nella *Commedia* ma che, per Williams, sussume tutto il senso della scrittura dantesca – sono ordinati alfabeticamente, in una complessa architettura ritmico-fonetica entro cui ripetizione e diffrazione si alternano in modi inediti. Se in Williams, per quanto depotenziato da filtraggi critici e persino decostruttivi, sembra persistere il tentativo di giungere ad un qualche nucleo essenziale del poema, l'elenco alfabetico di Venerandi si segnala per la sua bulimia onnivora, dove tutto è listato senza una gerarchia di sorta.

Leong 2018 che, oltre a fornirne una panoramica piuttosto esauriente, offre anche una proposta teorica di rivalorizzazione delle pratiche concettuali particolarmente proficua per l'approccio seguito in questo articolo.

Non si può ignorare il carattere iconoclasta di un'operazione simile, che decurta l'*Inferno* della sua carica espressiva, riducendolo a un freddo elenco di voci. Apparentemente, sembra quasi una dimostrazione in vitro del rifiuto dello sperimentalismo espressionista di matrice laborintica, sanguinetiana, che, si è detto sopra, molto deve al Dante infernale. In realtà, tale apparente freddezza – se non eventualmente nell'accezione McLuhaniana del termine – non trova riscontro nell'attraversamento empirica del macrotesto, che sin dalle sue soglie paratestuali dissemina istruzioni di lettura in ben altra direzione. A questo proposito, massima riprova è la copertina del volume – che ospita un Dante pixellato a cui è stato sovrapposto un *sex toy* elegantemente in abbinamento con il vestiario del poeta – chiara anticipazione di tutta l'ossessività pornografica e feticistica che pervade i testi della prima sezione del libro, dominata dal rimontaggio di quei materiali da scarto tipici dell'infodemia contemporanea, tra cui si distingue in particolare la messaggistica *spam*. Anche da un punto di vista tematico e lessicale la componente pornografica, ai limiti del feticismo, risulta essere quella maggioritaria. Si tratta di un feticismo che coinvolge direttamente chi legge, ancora una volta a partire dalla copertina che con la sua carta lucida ne riflette direttamente il volto, rivolgendo indietro lo sguardo del lettore-voyeur, chiamato direttamente in causa.

Siamo, dunque, di fronte ad una azione radicalmente anti-monumentale, che di fatto riduce l'*Inferno* dantesco ad un ammasso di termini insignificanti, non dissimili dallo *spam* che inonda la nostra esperienza quotidiana dell'ambiente digitale. Tale anti-monumentalità sembra possa estendersi anche a quel tipo di critica computazionale che ama vivisezionare i testi in tutte le loro componenti minime, quasi fossero oggetti di un'autopsia<sup>20</sup>. In questo Venerandi si mostra erede dell'ironia calviniana che in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) parodizzava certe estreme forme di *distant reading*, allora autentiche novità in ascesa, soprattutto tramite la figura di Lotaria.

Venerandi con il suo *Niente di personale* partecipa del lungo e mai in fondo domato fermento di desacralizzazione del canone, scagliandosi contro il più canonico autore della letteratura italiana, in una fase storica in cui l'abbattimento dei monumenti è prassi comune.

Fermarsi a tale lettura iconoclasta non sarebbe del tutto inopportuno, eppure lascerebbe la sensazione di una certa limitatezza. Dietro al più plateale lavoro di scomposizione, scrive il già citato Inglese, gemina una rinvigorita attrazione verso una nuova ri-lettura: «Nonostante le apparenze, non si tratta di un atto vandalico, perché l'incontro desementizzato del materiale linguistico dantesco sollecita paradossalmente un desiderio di "ricodificazione", di rinnovata lettura, ma dopo un vagabondaggio stralunato tra le sue rovine».

<sup>20</sup> È una suggestione proposta da Batisti 2021, a cui va riconosciuto anche il merito di citare il precedente di Ambroise Perrin, che nel 2018 compie un'azione simile con *Madame Bovary*.

Dall'iniziale carattere pornografico si passa alla dimensione erotica che connatura l'avidità inoltrarsi all'interno di tale lista vertiginosa – parafrasando Umberto Eco (2009) – che, almeno in questo, ha forse non poco da spartire con i cataloghi di cui stracolmano le poesie dedicate alla *Signorina Richmond*, esito altissimo di un altro grande protagonista del Gruppo 63 quale Nanni Balestrini (1999).

Senza dubbio questo erotismo ha un carattere ludico, che molto spazio lascia al desiderio del lettore di muoversi liberamente nel blocco testuale, quasi fosse appunto un'installazione artistica, o un *open world* videoludico<sup>21</sup>.

Ma si tratta di un gioco che a una lunga e attenta coabitazione assume un aspetto serissimo. È come se, così presentati in successione alfabetica i vocaboli 'infernali' si rivestissero di un potere mistico, come se per ogni singola occorrenza, slegata dalla sua referenza immediata, valesse la pena di indagarne il senso nascosto. Si potrebbe fare riferimento nuovamente a Eco e al suo *Il pendolo di Foucault*. Lì, il trio protagonista Casaubon, Jacopo Belbo e Diotallevi si fa assorbire da un interesse cabalistico che inizialmente non oltrepassa il *divertissement* e poi dirotta in un'attività totalizzante, priva di evasione. Nello specifico, l'intelligentissimo computer Abulafia diviene lo strumento privilegiato per produrre l'analisi dei sensi nascosti, che avrebbe dovuto condurre a rivelare persino il nome di Dio. Similmente, l'intelligenza alle spalle delle *Words from Afterlife*, qualora fossimo disposti ad indugiare con la giusta dose di ossessione, sembrerebbe disporre un universo testuale in cui ogni cosa detiene valore, nondimeno i più minuti segni interpuntivi; in cui ogni cosa può svelare il contatto con una dimensione altra, che esula dalla pura superficie testuale. Del resto, non è un mistero che l'Abulafia del *Pendolo* debba non poco alle sperimentazioni combinatorie condotte, su tutti, da Balestrini, in particolare con *Tape Mark I* (1962) e *Tristano* (1966), tra i primissimi attraversamenti nel terreno della letteratura elettronica<sup>22</sup>. Significativamente, Eco firma la prefazione alla seconda edizione (2007) di *Tristano* per DeriveApprodi. Si tratta di molto più che una semplice ripubblicazione della versione di Feltrinelli: nel 2009, infatti, le nuove tecnologie di stampa hanno permesso di portare a compimento l'originario progetto balestriniano che concepiva ogni copia come un'installazione unica, differente da qualsiasi altra sul mercato. Non ci è parso senza rilievo che Eco, pur tacendo ogni riferimento al *Pendolo*, inizi la sua

<sup>21</sup> Venerandi, insieme con Alessandro Uber, è peraltro autore del videogioco *Necronomicon* (1990), primo *multi user dungeon* (o più semplicemente, MUD) italiano.

<sup>22</sup> Recentemente, e dopo colpevole ritardo, la letteratura elettronica è divenuta oggetto privilegiato di diversi studi in ambito italianistico. Si possono segnalare, almeno, le monografie Iadevaia 2021 e Patti 2022 che, nella rispettiva distanza, non differiscono nell'attribuire un ruolo pionieristico a Balestrini e nel conferire notevole importanza alla produzione di Venerandi. È, inoltre, opportuno ricordare le iniziative editoriali dello stesso Venerandi, fondatore, insieme con Maria Cecilia Averame, della casa editrice Quintadicepertina, attiva dal 2010 al dicembre 2023. Attualmente, Venerandi insegna anche un corso di letteratura elettronica per Argo, dal cui contesto è nato un manuale di prossima pubblicazione.

prefazione con un rimando alle combinazioni cabalistiche, e la concluda con un più o meno ironico parallelo tra la scrittura che combina in un testo singolo, per quanto aperto, quella molteplicità di spettri testuali potenzialmente disponibili e la creazione divina del (leibnizianamente) migliore dei mondi tra tutti quelli possibili.

Insomma, in una medesima operazione è possibile ravvisare i furori iconoclasti di chi fa cozzare Dante al più esplicito BDSM e, al contempo, un'attenzione maniacale al minimo dettaglio che si riserva solo a un ristrettissimo numero di testi 'sacri' prodotti dalla creatività umana. In questa libertà di abitare ambigualmente uno stesso testo sta tutta la complessità della letteratura che, dicasi o meno creativa, resta pur sempre una palestra esistenziale indispensabile.

In conclusione, l'accostamento di due operazioni tra loro non poco difformi è stato motivato con l'intenzione di storicizzare il quadro delle scritture di ricerca del nuovo secolo, seguendo una prospettiva simultaneamente diacronica, in rapporto alle sperimentazioni del secolo scorso, e sincronica, ponendo la scrittura di Fabrizio Venerandi a fianco della multiforme pratica artistica di Caroline Bergvall. I loro casi forniscono una prova non indifferente, vista la rarità con cui la funzione-Dante si manifesta nelle sperimentazioni più recenti. Anche in questo caso, l'approccio al poema dantesco, e specialmente alla cantica infernale, sembra acquisire modalità non perfettamente in linea, se non realmente divergente, con quelle elaborate dagli sperimentalismi novecenteschi, interessati soprattutto alla torsione espressionistica del lessico infernale o – comunque non in antitesi con questo primo aspetto – alla capacità mitopoietica del poema di fornire una controparte figurativa agli orrori degli inferni terreni del secolo scorso. A tale primo appunto, la disamina seguita ha comprovato come le cesure non vadano tuttavia marcate eccessivamente. Le domande di fondo, al netto di tutto il resto, si mantengono almeno in parte comparabili. *L'Inferno* rimane un canto d'esilio, ed allo stesso tempo un inarrivabile repertorio della più straordinaria scatologia mai pensata. Egualmente, la *Commedia* conserva il proprio fascino conturbante che attira un confronto prolungato, sempre alla ricerca di un senso ultimo, inesorabilmente mai attinto.

### *Riferimenti bibliografici*

- Balestrini, Nanni, 1999. *Le avventure della signorina Richmond: seguite dal Pubblico del labirinto*, Torino, Testo & Immagine.
- Balestrini, Nanni, [1966] 2007. *Tristano*, Roma, DeriveApprodi.
- Ballerini, Luigi / Cavatorta, Giuseppe (ed.), 2017. *Those Who from Afar Look Like Flies*, Toronto, University of Toronto Press.
- Barilli, Renato, 2000. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine.

- Batisti, Roberto, 2021. «Poesia come s/montaggio dell'Inferno: *Niente di Personale* di Fabrizio Venerandi», *La Balena Bianca*. URL: <https://www.labalenabianca.com/2022/05/17/niente-di-personale-venerandi/> consultato il 25/07/2023.
- Bergvall, Caroline, 2005. *Fig*, Cambridge, Salt.
- Bermann, Sandra, 2014. «Performing Translation», in Bermann, Sandra / Porter, Catherine (ed.), 2014. *A Companion to Translation Studies*, Chichester, Wiley, 285-297.
- Bettini, Filippo / Di Marco, Roberto (ed.), 1993. *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon.
- Bettini, Filippo / Muzzioli, Francesco (ed.), 1990. *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni.
- Calvino, Italo, 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.
- Carnaroli, Alessandra, 2021. *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Torino, Einaudi.
- Casadei, Alberto, 2013. *Dante oltre la Commedia*. Bologna, il Mulino.
- Cepollaro, Biagio, 1992. «Oltre il postmodernismo: la parola come esperienza del caos», *Quaderni Radicali* (33-34), 159-163.
- Deleuze, Gilles, [1968] 1971. *Differenza e ripetizione*, tr. it. di Giuseppe Guglielmi, Bologna, il Mulino.
- Derrida, Jacques, [1996] 2004. *Il monolinguismo dell'altro*, tr. it. di Graziella Berto, Milano, Raffaello Cortina.
- Di Mauro, Enzo / Pontiggia, Giancarlo (ed.), 1978. *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Milano, Feltrinelli.
- Dworkin, Craig / Goldsmith, Kenneth (ed.), 2011. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press.
- Eco, Umberto, 1988. *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto, 2009. *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Garau, Sergio / Gentiluomo, Paolo, 2011. «Two Accounts of Collective Poetics: On Collettivo di Pronto Intervento Poetico "Altri Luoghi"», *Chicago Review* 56 (1), 192-200.
- Gazzola, Eugenio, 2011. «Introduzione alla lettura di "Malebolge"», in Gazzola, Eugenio, 2013. "Malebolge". *L'altra rivista delle avanguardie*, Parma, Diabasis, 17-23.
- Giuliani, Alfredo (ed.), 1961. *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi.
- Gleize, Jean-Marie, [2009] 2021. *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, tr. it. di Michele Zaffarano, Roma, Tic.
- Goldsmith, Kenneth, 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press.
- Philippe, Hamon, 1981. *Introduction à L'analyse du descriptive*, Parigi, Hachette.
- Hejinian, Lyn, 2000. «Barbarism», in Hejinian, Lyn, 2000. *The Language of*

- Inquiry*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 318-336.
- hooks, bell, 1998. *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, tr. it. di Maria Nadotti, Milano, Feltrinelli.
- Hugill, Piers, 2006. «Love and grammar», *Jacket* 31. URL: <http://jacketmagazine.com/31/hugill-bergvall.html#fn1> consultato il 25/07/2023.
- Iadevaia, Roberta, 2021. *Per una storia della letteratura elettronica italiana*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Inglese, Andrea, 2021. «La scrittura “non originale” di Fabrizio Venerandi», *Nazione Indiana*. URL: <https://www.nazioneindiana.com/2022/03/21/la-scrittura-non-originale-di-fabrizio-venerandi/> consultato il 25/07/2023.
- Kadare, Ismail, 2018. *Essays on World Literature. Aeschylus, Dante, Shakespeare*, New York, Restless Books.
- Leong, Micheal, 2018. «Conceptualisms in Crisis: The Fate of Late Conceptual Poetry», *Journal of Modern Literature*, 41 (3), 109-131.
- Mangini, Angelo Maria, 2017. «Pride and Friendship. On Cavalcanti's Role in the Commedia», in Barnes, C. John / O'Connell, Daragh, 2017. *Dante and the Seven Deadly Sins. Twelve Literary and Historical Essays*, Dublin, Four Courts Press, 47-72.
- Negrone, Maria, 2019. «La selva oscura del sentido: Via de Caroline Bergvall», *Hablar de poesia*. URL: <https://hablardepoesia.com.ar/2019/10/16/la-selva-oscura-del-sentido-via-de-caroline-bergvall/> consultato il 25/07/2023.
- Pasolini, Pierpaolo, 1957. *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti.
- Pasolini, Pierpaolo, 1975. *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi.
- Pasolini, Pierpaolo, 1992. *Petrolio*, Torino, Einaudi.
- Patti, Emanuela, 2022. *Opera Aperta. Italian Electronic Literature from the 1960s to the Present*, Oxford and New York, Peter Lang.
- Perloff, Marjorie, 2003. «The Oulipo Factor: The Procedural Poetics of Christian Bök and Caroline Bergvall», *Jacket* 23. URL: <http://jacketmagazine.com/23/perloff-oulip.html> consultato il 25/07/2023.
- Perloff, Marjorie, 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by Others Means in New Century*, Chicago, University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie, 2013. «Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics», in Nicholls, Peter / Boxall, Peter (ed.), 2013. *Thinking Poetry*, Londra, Routledge, 725-748.
- Policastro, Gilda, 2021. *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo novecento a oggi*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Re, Lucia, 2004. «Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo-Avant-Garde», *MLN* 119 (1), 135-173.
- Reed, M. Brian, 2007. «"Lost Already Walking": Caroline Bergvall's VIA», *Jacket* 34. URL: <http://jacketmagazine.com/34/reed-bergvall.shtml> consultato il 25/07/2023.
- Risso, Erminio (ed.), [2006] 2020. *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni.

- Risso, Erminio, 2022. «*Laborintus* di Edoardo Sanguineti tra viaggi danteschi e mito», *Rivista di letteratura italiana* 40 (1), 97-107.
- Sanguineti, Edoardo, 1965. *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Siti, Walter, 1980. *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi.
- Spahr, Juliana / Osman, Jena, 2003. «Editors' notes», *Chain* 10, II-IV.
- Therry, Philip, 2014. *Dante's Inferno*, Manchester, Carcanet Press.
- Testa, Enrico, 1999. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Testa, Enrico (ed.), 2005. *Dopo la lirica: poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.
- Tonietto, Stefano, 2021. *Il Divino Intreccio. La lettera caduta*, Bologna, in riga.
- Venerandi, Fabrizio, 2021. *Niente di personale*, Ancona, Argolibri.
- Williams, Emmett, 1968. «Musica. A Dantesque Litany for Nine Voices», *0 to 9 4*, 31.

# Medieval Lexicon of Multisensory Perception: A Case Study in Middle English and Old French<sup>1</sup>

NICOLA D'ANTUONO  
ELENA MUZZOLON  
SIBILLA SIANO

Università degli Studi di Padova

## *Abstract*

This article examines the role of phonesthemes and submorphemic units in conveying multisensory experiences in medieval literature. The synaesthetic associations triggered by phonesthetic clusters are apparent in the ambiguous use of lexemes beginning with phonesthetic consonantal sequences, whose interpretation alternates between, or even merges, two different sensory domains. The analysis of case studies in Middle English and Old French highlights the extent to which the phonestheme *gl-* evokes synaesthetic associations across different senses, thus essentially emphasizing the intimate connection between language and the cognitive functions of perception and knowledge in medieval texts.

Over the past few decades, several studies have been devoted to the representation of the senses in the Western Middle Ages, their function and their interdependence. The description of multisensory events appears to have

<sup>1</sup> This article stemmed from the close collaboration of its three authors; however, for the concerns of the Italian academy, we specify that Sibilla Siano is responsible for the introductory section, as well as for the section entitled «Phonesthetic *gl-* in Middle English: The Case of *Gle*»; Nicola D'Antuono is responsible for the section entitled «A Linguistic Theoretical Framework: The Concept of Phonestheme», whereas Elena Muzzolon is responsible for the section entitled «Phonesthetic *gl-* in Old French: The Case of *Glat*», as well as for the concluding section.

been pervasive in both secular and religious narratives. In romances, lavish banquets and courtly celebrations were depicted in terms of intermingling sensory perceptions touching on the brightness of the court, the merriment of the musical entertainment, the flavour of the finest delicacies, the scent of exotic spices as well as the preciousness of the fabrics decorating the hall. The Christian Liturgy too was perceived as an all-encompassing event capable of eliciting all senses: the light of candles, the sound of chants, the smell of incense, the touch of the relics and the taste in the Eucharist all participate in the Christian worshipping experience (Palazzo 2016, 25-40)<sup>2</sup>. In Book X of his *Confessiones*, Augustine goes so far as to describe the synaesthetic communion of all senses as the way whereby one can reach the harmony represented by the sense of the heart<sup>3</sup>.

However, the perceived complementarity of all senses was not restricted to the description of multisensory events, but rather extended to the lexicon used to define specific sensory perceptions. If on the one hand the Latin words for the senses, VISUS (sight), AUDITUS (hearing), OLFACTUS (smell), GUSTUS (taste) and TACTUS (touch) appear to have presented little ambiguity (Woolga 2006, 5), on the other their vernacular counterparts reveal a rather nuanced scenario. For instance, the Old French word *veer* not only conveyed the action of seeing, but also meant 'observation', 'recognition', 'study' and even 'consideration', whereas the meaning of the verb *oir* ranged from the description of the auditory function to that of gaining an understanding of something (ivi, 6). Similarly, the Middle English words *seen* and *heren* retained that same polysemy. *Seen* meant not only 'to see', but also 'to observe', 'to discover' or even 'to read', whereas

<sup>2</sup> It might be worth emphasising that the connection between sight and light still persists in modern English, as the semantic fields of sight and light frequently overlap: the eyes are believed to glitter, gleam, shine, flash, blaze, flicker, twinkle or sparkle as much as any source of light. (This list has been compiled by selecting some of the highest-ranking verbs co-occurring with 'eyes' in the BNC Corpus).

<sup>3</sup> «Quid autem amo, cum te amo? Non speciem corporis nec decus temporis, non candorem lucis ecce istum amicum oculis, non dulces melodias cantilenarum omnimodarum, non florum et ungentorum et aromatum suaveolentiam, non manna et mella, non membra acceptabilia carnis amplexibus: non haec amo, cum amo deum meum. et tamen amo quandam lucem et quandam vocem et quendam olorem et quendam cibum et quendam amplexum, cum amo deum meum, lucem, vocem, odorem, cibum, amplexum interioris hominis mei, ubi fulget animae meae, quod non capit locus, et ubi sonat, quod non rapit tempus, et ubi olet, quod non spargit flatus, et ubi sapit, quod non minuit edacitas, et ubi haeret, quod non divellit satietas. hoc est quod amo, cum deum meum amo.» (Augustine 2001, 171-172, x.6.viii). [But what do I love, when I love Thee? Not beauty of bodies, nor the fair harmony of time, nor the brightness of the light, so gladsome to our eyes, nor sweet melodies of varied songs, nor the fragrant smell of flowers, and ointments, and spices, not manna and honey, not limbs acceptable to embracements of flesh. None of these I love, when I love my God; and yet I love a kind of light, and melody, and fragrance, and meat, and embracement when I love my God, the light, melody, fragrance, meat, embracement of my inner man: where there shineth unto my soul what space cannot contain, and there soundeth what time beareth not away, and there smelleth what breathing disperseth not, and there tasteth what eating diminisheth not, and there clingeth what satiety divorceth not. This is it which I love when I love my God] (Augustine 1957, 208).

*heren* meant both ‘to hear’ and ‘to understand’ (MED). The verbs describing sensory experiences might thus show a general tendency to relate the senses with the acquisition of knowledge. However, the association between sensory perceptions and knowledge does not appear to have been unidirectional. Some verbs primarily describing the acquisition / transmission of knowledge could in fact also convey multisensory experiences. The meaning of both the Middle English verb *reden* and the Old French *lire* ranged from ‘to read’ – a private visual experience – to ‘to read aloud’ – a communal auditory experience – or even ‘to learn by reading’ or ‘to teach’. Therefore, the action of reading was not exclusively aimed at providing private or communal entertainment, but also some kind of instruction (DMF). In the prologue to his thirteenth-century *Bestiaire d’Amour*, Richard de Fournival states that the human repository of knowledge can be reached through hearing and sight, thus essentially emphasising not only their primary role amongst the other senses, but also their cognitive function<sup>4</sup>. After all, knowledge could only be acquired through the senses.

Et comment on puist repaire a le maison Memoire par peinture et par parole, si est aparant par chou que Memoire, qui est la garde des tresors que sens d’omme conquiert par bonté d’engien, fait che qui est trespasé aussi comme present. (Richard de Fournival 2009, 154-157).

[The way wherein it is possible to reach the house of Memory at times by images, at times by words, is apparent in the fact that Memory, the guardian of the treasures conquered by human spirit through intelligence, can transform whatever (belonged to the) past into (something relevant to the) present].

Sight became part of the Christian symbolism through its intimate connection with light. In the Christian doctrine, sound and light were perceived not only as closely interconnected, but also as part of the nature of God Himself. In the Book of Genesis, God created the world by his performative *dixit* through which everything came to existence. Although sound is somehow closer to the unspeakable nature of the Divine, light and sound were simultaneously created and both participate in the Word (Mainoldi 2001, 22).

Dixit autem Deus: Fiant luminaria in firmamento caeli, et dividant diem ac noctem, et sint in signa et tempora, et dies et annos: | ut luceant in firmamento caeli, et illuminent terram. Et factum est ita. (*Genesis*, 1.14-5)<sup>5</sup>.

[And God said, «Let there be lights in the vault of the sky to separate the day from the night, and let them serve as signs to mark sacred times, and days and years, | and let them be lights in the vault of the sky to give light on the earth.» And it was so].

<sup>4</sup> In his *De Veritate* – Quaestio 2, Articolus 3 – Thomas Aquinas states that «Nihil est in intellectu quod non sit prius in sensu» (there can be nothing in the intellect that was not in the senses first). Throughout the article, unless otherwise specified all translations are ours. (Tommaso d’Aquino 1992-2005, 206).

<sup>5</sup> *Bible Gateway*, «Biblia Sacra Vulgata» and «New International Version».

However, sight and light are also practically connected, as the latter is the medium whereby visual communication can be attained (Bühner-Thierry 2016, 465-466).

Sight and hearing were assigned a primary role as they were believed to be intimately connected to the intellect, whereas touch, smell and taste were somehow relegated to the bodily nature of human beings<sup>6</sup>. Nevertheless, in spite of their inherent corporal nature, they were also considered in synaesthetic terms. For instance, the Middle English word *tasten* could be used both to express the exercise of the sense of taste and for the examination of someone or something by touching. Sounds were conversely frequently described with adjectives recalling the semantic fields of taste, such as *SUAVITAS*, *DULCIS*, *FLORATA*, thus essentially constructing some sort of «polyphonic communion of sensory values» (Laugerud / Skinneback / Jørgensen 2015, 14).

This phenomenon was not exclusively confined to the lexicon directly associated with the sensorium, but rather involved a number of polysemic words whose meanings extended over the semantic fields of different sensorial perceptions. This paper thus aims at analysing the multisensory polysemy of specific words from a linguistic and semantic perspective. Firth's theory on phonesthemes will provide the linguistic theoretical framework on which the subsequent case studies will be based. In particular, the synaesthetic quality of the phonestheme *gl-* will be considered in the context of the Middle English word *gle* and the Old French *glat*.

### 1. *A Linguistic Theoretical Framework: The Concept of Phonestheme*

The pairing of sound and meaning is a core research topic for both semiology and linguistics. In Saussurean terms, the indivisible relation between these two components constitutes the essence of the linguistic sign. Contemporary linguistic research, especially in the tradition of generative grammar, has disrupted the one-to-one correspondence between these two components, allowing for the existence in syntax of empty categories (meaning without sound) (Chomsky 1981, 33-34). However, even before the birth of generative linguistics the assumption that there exists a necessarily bijective relation between sound and meaning had already proven problematic, not so much because of a complete lack of correspondence between these components, but rather because some of the outcomes of this pairing appeared to be, so to speak, subatomic: not only less than a word (itself a notoriously elusive concept), but also less than a root,

<sup>6</sup> In the Chapter x of his *Confessiones*, Augustine insists on a possible hierarchical order of the senses in which sight and hearing are the most important. (Palazzo 2016, 27; Newhauser 2014, 5). Both texts provide an in-depth analysis of the perception of the senses in the Middle Ages.

and less than a morpheme. The existence of null morphemes is also problematic in this respect since null morphemes appear to convey meaning without a corresponding phonological realisation. One of these cases is the realisation of the genitive plural case in Russian, which presents the bare nominal root instead of the expected sequence ‘root+case marker’, e.g. *knig-Ø*, ‘of the books’ (cfr. Bailyn / Nevins 2008). Another is that of disfixes, in which meaning appears to be conveyed by the subtraction, rather than addition, of linguistic material (e.g., the plural form of French *bœufs* [bø], ‘oxen’, which seems to be derived from subtraction of a segment from the singular *bœuf* [bœf])<sup>7</sup> (Bloomfield 1933, 217). The case that is investigated in this paper is that of a submorphemic unit, a phonestheme.

The concept of phonestheme was famously introduced by Firth in his seminal work, *Speech* (Firth [1930] 1964, 180-188). It identifies a pattern of sounds which is systematically associated with a certain meaning, and which crucially occurs inside independent lexical items. For instance, the sequence of sounds [gl] is associated with light or shining in several English words that begin with that pattern (*gleam, glitter, glow*, etc.). Several other phonesthemes have been proposed for English, both prefixal and suffixal, all of them associated with a loose semantics<sup>8</sup>. In our view, the interest of phonesthemes lies in their submorphemic quality (cfr. Dressler 1990, 33-41): like morphemes, phonesthemes are in fact associated with a certain meaning, if a vaguely identified one (e.g., ‘brightness’ or ‘light’ in the examples above). Nonetheless, and unlike morphemes, they are not lexically independent. Importantly, what is meant by this is not that phonesthemes are not structurally independent (bound morphemes are not, either), but rather that they seem to exist only as subminimal parts of morphemes: the *gl-* words listed above are all monomorphemic (subtracting *gl-* from them, for instance, does not leave us with an *-\*eam*, *-\*itter*, or *-\*ow* morpheme), and yet do share an association with light or brightness that appears to be conveyed by the initial pattern of sounds.

This fact has two ramifications that are problematic for the traditional understanding of morpheme. First, a morpheme, even if bound, constitutes the smallest meaningful component of meaning, and any subtraction from this atomic component should result in the complete dissolution of meaning. This follows from a Saussurean understanding of sign: if a sign comes into existence as the result of the pairing of sound and meaning, then the consequence of disrupting this pairing should be the loss of any denotational capability or semantic stability. Secondly, a submorpheme, if it in fact constitutes an association of sound and meaning, should itself be a morpheme: the fact that it is not lexically independent is thus unexpected. These facts, along with the

<sup>7</sup> For a more updated treatment of subtractive morphology, cfr. Broadwell (1993).

<sup>8</sup> For a thorough semantic analysis of a body of several English phonesthemes, cfr. Hutchins’ (1998) dissertation.

existence of null morphemes and of empty categories in formal syntax, point to a less rigid association of sound and meaning, one that does not require, but rather merely favours, a one-to-one correspondence.

That of phonestheme is a concept that can be easily abused, and if one is to make good use of this category, some caveats are in order. First of all, a phonestheme should strictly adhere to the definition provided above, and not just any phenomenon that presents some degree of iconicity, or falls short of full arbitrariness, should be automatically labelled as a phonestheme. For example, onomatopoeia is not phonesthetic, given that an onomatopoeic word is, in fact, a unitary, self-contained linguistic expression (though it may in turn contain phonesthemes).

Secondly, and quite importantly for the present discussion, such phenomena as the *bouba-kiki* (Ramchandaran / Hubbard 2001) or *takete-maluma* effect<sup>9</sup> (Köhler 1929, 242), which demonstrates that speakers tend to associate the words *bouba-maulma* with the perception of 'roundedness' and *kiki-takete* with that of 'spikiness', are also not relevant to the topic at hand. In fact, such synaesthetic effects, though they may have a role in tarnishing the arbitrariness of language and introduce some degree of motivation in the lexicon, are not directly connected to the problem of meaning and reference in the way phonesthemes are. Of course, synaesthesia may have a role in the realisation of phonesthemes (for example, voiceless stops are more likely to participate in phonesthemes that are related to, say, the semantics of 'explosion' or 'sudden noise' than liquids or other sonorants). But what is crucial to phonesthemes, and not to synaesthesia in general, is that they present a degree of conventionalised semantic and referential stability which, albeit not lexically independent, is normally associated with morphemes or words.

The nature of this conventionality is also important. Kwon (2016) investigates in an experimental setting the cross-linguistic universality of English phonesthemes, which he partially derives from the aforementioned work by Hutchins (1998). The author departs from Peirce's definition of icon as a sign that displays a close resemblance to its referent (Buchler 1955, 105) and further assumes Sonesson's (1997) distinction between primary and secondary iconicity. In primary iconicity, a sign is associated with (some features of) a referent by virtue of its similarity to the referent. This similarity is the primary condition for the understanding of the semiotic relation between the sign and the referent: a portrait of a horse is an icon for its referent in that it is similar to it. In secondary iconicity, on the other hand, the existence of a conventional sign-relation is a precondition for noticing the similarity of the sign to its referent. Many iconic signs rely upon some degree of conventionalisation to convey their meaning among a community of users; for instance, George Stubbs' 1762 painting of the horse *Whistlejacket* has a higher similarity to its referent than

<sup>9</sup> Cfr. also Usnadze (1924) for an earlier observation of the phenomenon.

an item of signage (e.g., the meaning of the sign that indicates the presence of speed humps is only recoverable as part of a vocabulary of street signs, which must be mastered by users so that they may link the crude representation of the speed hump to its referent).

Kwon's experiment consisted in asking two groups of native speakers of English and Korean respectively to associate some non-words, which crucially started with ten different phonesthetic patterns, to a given semantic field. The performance of English speakers was variable: the non-words starting with *gl-* in particular were identified as associated with light or vision by a considerable 61% of participants, while 43% associated *sq-* non-words with softness and contraction, and just 33% of speakers associated *cl-* non-words with the noise produced by two objects coming together. On the other hand, none of the Korean performed above the chance probability of being correct for any of the ten phonesthemes involved. From this, Kwon concludes that phonesthemes are associated to a semantic field not through primary, but through secondary iconicity: the non-existent English words were identified as referring to light or vision because they shared a phonestheme (i.e., a submorphemic unit) with other English vocabulary items that started with the same sound pattern, not because of an intrinsic 'synaesthetic' quality of the [gl] pattern. Moreover, the variable performance of English speakers also shows that certain phonesthemes are semantically stronger than others, as some sound patterns were more easily linked to their purported meaning than others.

This datum is crucial to the present case study because it shows that a phonetic similarity between words may be enough to pull them towards a certain semantic field, provided the linguistic community shares the lexical awareness that a certain sound pattern, despite being submorphemic, is associated with a certain meaning. Phonesthemes are thus not to be understood as a mystical synaesthetic connection between language and the world, but as a lexically relevant phenomenon that can function as a trailblazer for conceptual and semantic associations between words.

The *gl-* phonestheme is associated with light, vision, or brightness, a broad semantic field which is known from the research tradition of cognitive linguistics to constitute a fertile source of conceptual metaphors (cfr. Lakoff 1980; Croft / Cruse 2004). Of course, not all the words that begin with that sound pattern have an etymological association with light or vision: *gland*, *glove*, *glue* and *glutamate* do not. But the very presence of that sound pattern at the beginning of a word makes it in principle possible for that word to be associated with the semantic field of brightness or vision. In the wake of cognitive linguistic and anthropological research, this association is especially expected for those words whose meaning, related to noise or hearing for instance, lends itself to synaesthetic processes that are commonly employed in conceptual metaphors. To make a very few examples of this well-known phenomenon, 'brightness' is a property of both light and sound in English, while in Italian *argentino*, 'silvery', is

an adjective reserved for the characterisation of (bright) sounds, and the colour green may be described as *squillante*, 'ringing'. Such conceptual metaphors that are grounded in vision are so widespread that they have themselves become a metaphor for the cognitive linguistic program. In light of these observations, it is not unreasonable to expect that the general cognitive-linguistic tendency to link vision to other perceptive experiences (hearing, understanding, etc.) and the language-specific factor represented by the presence of a phonestheme *gl-* that carries a broad semantic characterisation of light or brightness will potentially reinforce each other. This reinforcement will be expected in particular for those words which, although not etymologically or semantically related to vision, begin with the same sound pattern [gl], and are related to some other kind of perception, especially hearing. The case studies that will follow are based upon the idea that this hypothesis is worth testing, and that the liaison, collocation, or formulaic recurrence of synaesthetic interrelation between words that belong to the field of vision and hearing can be motivated or consolidated by phonesthetic considerations, which can in turn determine ideal connections, stylistic habits, and literary commonplaces.

It is opportune to spend a final word of caution. The Proto-Indo-European roots from which the words that are involved in the following case studies derive have different origins and have gone down different development paths in Indo-European languages. The expressions associated with light and brightness on the one hand, and the other words dealt with in this study mainly belonging to the semantic field of sound, on the other, are derived from different Proto-Indo-European roots diachronically. But what is crucial is that, as demonstrated by the experiment above and as proposed in the literature mentioned in this section, the association that is relevant here is a synchronic process: quite obviously, speakers have no access to the history of the words and roots they use; their reasoning is driven by online associations between the phonetic form of the word (the presence of a phonestheme) and the other words in their mental lexicon that share that given submorphemic unit. That this process is synchronic and independent from the different origins of the words involved is demonstrated by the fact that in Kwon's experiment speakers applied that reasoning even to non-existent words, of which they could have no previous knowledge, and which obviously had no history in the language. The languages that are dealt with in these case studies are historical to us, but not to their speakers, who, as members of the same species, shared with us the same cognition and the same faculty of language, beyond considerations of cultural and anthropological differences<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> For these reasons, we do not believe that our study runs the risk of neglecting the importance of synchronic factors in language development. This development is indeed independent, at least in its causes and origins, from literary usage, but this usage may nonetheless, as an expression of human language on a par with any other, be influenced by such cross-linguistically valid mechanisms. On

## 2. Phonesthetic *gl-* in Middle English: The Case of *Gle*

The synaesthetic quality of the phonestheme *gl-* is apparent in the Middle English word *gle*, which represents an instance of multisensory perception, by conveying a sense of blissfulness and delight stimulating both hearing and sight. Etymologically speaking, *gle* derives from the Old English *gliw*, meaning ‘glee’, ‘joy’, ‘minstrelsy’, ‘mirth’, ‘jesting’ and ‘drollery’ (*Bosworth Toller’s Anglo-Saxon Dictionary*). No reference to the visual sphere can be detected either in the Old English word or in its Old Norse etymology. The Old Norse *glý*, retained in fact merely the emotional dimension, meaning exclusively ‘joy’ and ‘merriment’<sup>11</sup>. Yet, in the *Middle English Dictionary*, *gle* appears to be associated with ‘shining brightness’, ‘brilliance’, ‘splendour’ and ‘fairness’ at least from the fifteenth century. As far as can be reconstructed from the corpus of extant Middle English texts, the word *gle* appears to have undergone a process of semantic widening gradually incorporating different sensory perceptions.

The Middle English authors of both secular and religious texts might have been fully aware of the semantic potential of the multisensorial polysemy of *gle*. In the mid fifteenth-century *Towneley Mystery Plays*, *gle* appears in fact to elude any straightforward interpretation entailing a specific sensory dimension. At the moment in which Lucifer manifests his *hybris* by declaring that nothing shall stand his might, he describes himself as pure emanation of light, *game* and *gle*.

I am so fare and bright:  
Of me commys all this light,  
This gam and all this gle;  
Agans my grete myght  
May nothyng stand then be.  
(Fitzgerald / Sebastian 2013, 142, ll. 82-86).

[I am so handsome and bright: | I emanates all this light, | this joy and this *gle*; | May nothing stand my great might].

In this context, *gle* cannot be merely interpreted as light, since this feature has already been mentioned in the previous line, not even with ‘pleasure’ and ‘delight’, which appear somehow too simplistic to describe the whole extent of his rebellion. It seems rather to be interpreted as something that belonged to his previous angelic nature. *Gle* might thus describe the result of the appeasement of auditory and visual sensory perceptions. Yet, according to the fourteenth-century philosopher Jacobus, since angels have no material bodies, their songs could not but be silent (Bude 2022, 14-28). In Bude’s words, «Jacobus

the linguistic side, literary sources are thus a precious attestation of the phenomenon under exam, which cannot be disregarded in the analysis of older stages of languages or of extinct languages.

<sup>11</sup> *Ordbøkene*, «Bokmålsordboka og Nynorskordboka».

is allowing that metaphysical bodies – the bodies of angels – could also be entwined with song, even though those bodies did not attach themselves to matter and their songs were phenomenally silent.» (ivi, 14) In Jacobus' views, although silent, angelic music could be considered a type of real music (*ibid.*). The music produced by the angels might reflect their intimate relationship with God. Therefore, the inherent quality of angelic music might allow the drawing of a parallel between multisensory perceptions and an all-encompassing sense of appeasing, being it generated by their contemplation of God Himself. The association between angels, music and beatitude is further enriched by their being pure emanation of light, thus essentially condensing all the outlined meanings of the word *gle*.

The complex polysemy of *gle* does not appear to be restricted to religious contexts, but rather extends to secular romances. Its meaning ranges from general merriment to brightness and music, thus essentially condensing all characteristics of courtly celebrations (MED). The early fourteenth-century version of *Guy of Warwick* included in the Auchinleck Manuscript (Edinburgh, NLS Adv. 19.2.1) might provide further evidence as of a possible synaesthetic use of the word *gle*. After much wandering on the continent in search of honour and fame, Guy of Warwick eventually returns to his homeland. His renown has grown to such an extent that his beloved Felice, daughter to the earl of Warwick, finally agrees to marry him. The marriage is followed by fourteen-day celebrations characterised by music and merriment<sup>12</sup>. The customary description of the lavishness of courtly banquets is supplemented by a lengthy list of musical instruments followed by an instance *gle* that might encompass all sensory perceptions.

For þer was al maner of gle  
 Þat hert miȝt þinke oþer eyȝe se  
 As ȝe may list & liþe.  
 (ll. 7125-7127)<sup>13</sup>.

[Since there was all manner of *gle* | that heart could think of or eye see, | or one might listen to].

The kind of entertainment characterising the courtly celebrations appears to entail not only sight and hearing, but also anything the heart could think of. Although only these two senses are openly mentioned, one might argue that the description of courtly celebrations might be considered synaesthetic in nature, as the other senses as well are directly involved. Taste is elicited by the delicacies served during the banquet, touch by the exotic precious fabrics and smell by the

<sup>12</sup> Significantly, the same number of days is also reported in *Sir Gawain and the Green Knight* for the Christmas celebrations.

<sup>13</sup> All quotations from the Auchinleck Manuscript (Edinburgh, National Library of Scotland, Adv. 19.2.1) are taken from Burnley / Wiggins 2003.

fragrances emanated by spices<sup>14</sup>. The context of *Guy of Warwick* is admittedly a purely secular one; nevertheless, the *gle* envisaged by this redactor appears not far from the contemplative experience depicted in the previous instance, a state of blissfulness appeasing all senses. Significantly, the reference to this all-encompassing «maner of gle» is unique to the Auchinleck Manuscript, as no other Middle English version nor even the Anglo-Norman source text contains it<sup>15</sup>. The Middle English redactor thus seems to have been willing not only to expand his source text, but also to clarify the inner quality of the entertainment.

The polysemy of *gle* is further explored a few lines later. The *glewemen* rewarded for their *gle* might well be interpreted as musicians, but also as professional entertainers in general, thus essentially maintaining both visual and auditory dimensions.

Pai 3ouen glewemen for her gle  
Robes riche, gold & fe,  
Her 3ifte were nou3t gnedē.  
(ll. 7131-7133).

[They gave the professional entertainers for their *gle* | rich clothes, gold and money, | they did not hold back in giving gifts].

An additional instance of *gle* can be detected in the words of Felice's father announcing the upcoming celebrations.

«Now for fourtenizt it schal be  
De bridal hold wiþ gamen & gle  
At Warwike in þat tyde.»  
(ll. 7083-7085).

[«Nor for two weeks the celebrations will be | hold with entertainments and *gle* | at Warwick [castle] in that time.»].

The meaning of the word *gle* is reinforced by its co-occurrence with the word *game* in some sort of alliterating hendiadys evoking the utmost expression of courtly entertainment.

Even when the word *gle* undoubtedly relates to the auditory dimension, it frequently appears to refer to a music of an almost supernatural quality. In

<sup>14</sup> The description of King Arthur's Christmas banquet in *Sir Gawain and the Green Knight* might provide an example (ll. 37-84) (Andrew / Waldron 2007, 208-209).

<sup>15</sup> After the description of the musical entertainment, the thirteenth-century Anglo-Norman *Gui de Warewic* immediately shifts the attention to the gifts given to poor knights and prisoners. «The maiden was splendidly prepared and was married to Guy with great honour. Then they held the wedding-feast and celebrated for four days. There were plenty of minstrels, the best of the kingdom – good harpers, players on viols and rotes, fiddlers and tambourine-players. There were all kinds of jugglers, and monkeys and bears frolicked there. Poor knights and prisoners were given rich gifts; they were splendidly paid with plenty of gold and silver, robes and precious cloth, white and grey furs, and good horses. On the fifth day they left and went back to their own lands.» (Weiss 2008, 179).

another poem from the Auchinleck Manuscript, *St Patrick's Purgatory*, the description of the harmony created in the Earthly Paradise is conveyed through the description of the music produced by the «foules of heuen».

Oþer ioies he seiþe anouȝ:  
 Heiþe tres wiþ mani a bouȝ,  
 Peron sat foules of heuen,  
 & breke her notes wiþ miri gle,  
 Burdoun & mene gret plente,  
 & hautain wiþ heiþe steuen.  
 (*St Patrick's Purgatory*, ll. 863-868).

[He saw enough of other joys: | tall trees with many branches, | where the fowls of heaven sat | and started singing with merry *gle*, | many of them sang the accompaniment in a low voice, | whereas others the higher notes in high voices].

Significantly, the two archbishops that Sir Owain meets in this heavenly setting explain that the Earthly Paradise is the place in which all senses are appeased, «into this Paradis, | Ther joie and blis ever is» (Foster 2004, ll. 982-983). In *Sir Orfeo*, the eponymous character's ability to perform wonderful *gle* allows him to have his beloved Heurodis freed from the Fairy King's imprisonment, thus essentially implying that his music somehow possesses some superhuman, enchanting powers.

þe king herkneþ & sitt ful stille,  
 To here his gle he haþ gode wille;  
 Gode bourde he hadde of his gle,  
 þe riche quen also hadde he.  
 When he hadde stint his harping,  
 þan seyde to him þe king  
 «Menstrel, me likeþ wele þi gle.  
 Now aske of me what it be,  
 Largelich ichil þe pay.  
 Now speke & tow miȝt asay.»  
 (Laskaya / Salisbury 1995, ll. 4448-4502).

[The king listened and sat quiet, | he really wanted to hear his music | great pleasure he had of his song. | The rich queen as well was delighted. | When he has stopped his harping, | the king told him | «minstrel, I liked very much your music. | Now ask me what you wish, | I will pay you generously. | Now speak up if you wish to find out.»].

The late fourteenth-century poem *Sir Gawain and the Green Knight* might offer further evidence as to the complex network of associations raised by the word *gle*<sup>16</sup>. After a thirty-five-line prologue describing the mythical foundation of England by Brutus, the scene is immediately moved to King Arthur's court.

<sup>16</sup> In his 2014 article, Graham Williams analysed possible sound-salient collocations of the phonestheme *gl-* in *Pearl*. (Williams 2014, 596-618).

It is Christmas time and the court is celebrating with the conventional *largesse*, appropriate to the most legendary of English kings. Music certainly holds centre stage, for musical interludes and merry carols are repeatedly described.

Such glaum ande gle glorious to here,  
Dere dyn vpon day, daunsyng on nyztes,  
(Andrew / Waldron 2007, 209, ll. 46-47).

[Such noise and music glorious to hear, a pleasant sound in the day, dancing at night].

The choice of the cluster «glaum ande gle» might well have been driven by metrical and stylistic constraints; however, it might also reveal a deliberate use on the poet's part. The *Corpus of Middle English Prose and Verse* reveals that by the end of the fourteenth century, a cluster very close to that mentioned in *Sir Gawain and the Green Knight*, «game and gle», might have been widely used in both secular and religious contexts<sup>17</sup>. Therefore, its popularity could be exploited in order to achieve specific effects in the narrative. For instance, in *The Tale of Sir Thopas* from Chaucer's *Canterbury Tales*, the comic effect is ensured by the introduction of the cluster “game and glee” at what should have been a crucial point in the narrative.

His myrie men comanded he  
To make hym bothe game and glee,  
For nedes moste he fighte  
With a geaunt with hevedes three,  
For paramour and jolitee  
Of oon that shoon ful brighte.  
(Chaucer 1992, 215, ll. 839-844).

[He ordered to his companions in arms to make both entertainment and music for him since he needed to fight with a three-headed giant for the love and pleasure of the one that shine full bright].

Since ‘Sir Thopas’ appears to collect an entire set of romance *topoi* and formulaic expressions in order to ridicule the conventions of this literary genre, the presence of the cluster “game and gle” might support the hypothesis that, at that point, it was perceived almost as a cliché. The Gawain-poet's modification of this well-known cluster might well have been driven by metrical constraints, namely the preservation of the alliteration in gl-, but it might also have been prompted by the desire to exploit the repertoire of romance linguistic

<sup>17</sup> For instance, in the Auchinleck Manuscript, the word *gle* co-occurs 13 times out of 39 with the word «game», thus possibly implying that at the beginning of the fourteenth century this cluster already belonged to the repertoire of formulaic expressions [*Amis and Amiloun* (l. 488), *The Life of St Mary Magdalene* (l. 466), *Guy of Warwick* (couplets) (ll. 4550, 6363, 7084), *Beues of Hamtoun* (l. 3274), *Of Arthour and of Merlin* (ll. 6532, 8210), *Lay le Freine* (l. 17), *Horn Childe & Maiden Rimmild* (l. 935), *Seynt Katerine* (l. 75), *St Patrick's Purgatory* (ll. 123, 1003)].

conventions to produce sophisticated effects. Although the Middle English word *game* also appears to be associated with music and festivity, it also retains the abstract meaning of *pleasure* and *delight*. Conversely, the word *gla(u)m* solely means 'loud noise' or 'loud talking'. If on the one hand this would imply a narrowing of the polysemy of *game*, on the other it would convey an increase in terms of auditory intensity. The *grandeur* of court festivities customarily characterised by abundance of food, music and gifts is thus supplemented with a new dimension: sound intensity.

The banquets staged at Arthur's and Sir Bertilak's courts not only certainly follow the courtly conventions, but also seem to share an identical lexical repertoire in terms of visual and auditory suggestions.

Much glam and gle glent vp þerinne  
 Aboute þe fyre vpon flet, and on fele wyse  
 At þe soþer and after, mony apþel songez,  
 As coundutes of Krystmasse and carolez newe  
 With al þe manerly merþe þat mon may of telle.  
 (Andrew / Waldron 2007, 268, ll. 1652-1656).

[Great noise and music sprang up there around the fire in the hall, and in many ways at the supper and afterwards, many noble songs such as Christmas part-songs and new ring-dances, with all the dignified amusement that one may tell of].

In the eyes of the Gawain-poet, visual and auditory perceptions might somehow be inextricably intermingled. In this context, the word *gle* might well refer to musical entertainment, thus essentially creating a hendiadys emphasising the loudness of the hall; however, it might also convey an idea of shining brightness. In the corpus of the Pearl Manuscript, ten out of sixteen instances of the word *glent* are in fact connected to the semantic field of light and additional four to that of sight<sup>18</sup>. This might give way to the possibility that the Gawain-poet wanted to create some sort of synaesthesia in which both senses were contemporarily engaged. The author uses the word *gle* only thrice in *Sir Gawain and the Green Knight* and it is always related to the courtly environment. The author's willingness to exploit the polysemy of the word *gle* might find support in the words co-occurring with it. In Arthur's court the *gle* is «glorious to here», certainly referring to the music invading the hall, whereas in the description of Sir Bertilak's court, the «gle lent up therinne», thus possibly referring to the brightness shining around. However, although the *gle* invading

<sup>18</sup> Instances belonging to the semantic field of light: *Pearl* (ll. 70, 114, 1001, 1026, 1106), *Cleannes* (l. 218), *Sir Gawain and the Green Knight* (ll. 171, 570, 604, 2039); instances belonging to the semantic field of sight: *Pearl* (ll. 671, 1144), *Sir Gawain and the Green Knight* (ll. 82, 476); instances belonging to the semantic field of movement: *Sir Gawain and the Green Knight* (l. 2292); instances belonging to the semantic field of sound: *Sir Gawain and the Green Knight* (l. 1290); instances possibly belonging to the semantic field of both light and sound: *Sir Gawain and the Green Knight* (l. 1652).

Arthur's court seems to be related to the music resounding in the hall, it is also described as *glorious*, both magnificent and shining, thus possibly reinforcing the idea that the auditory dimension cannot be separated from the visual one.

By a process of semantic widening, all meanings of the word *gle* are explored in the poem, so much so that in its last occurrence it comes to symbolise a complete synthesis of all senses. The third instance of the word *gle* is in fact related to Gawain's astonished reaction at Lady Bertilak's visitation.

«In goud fayþe,» quopþ Gawayn, «God yow forzælde!  
 Gret is þe gode gle, and gomen to me huge,  
 Pat so worþy as 3e wolde wynne hidere,  
 And pyne yow with so pouer a mon, as play wyth your kny3t  
 With anys kynnez countenaunce, hit keurez me ese».  
 (Andrew / Waldron 2007, 264, ll. 1535-1539).

[«In good faith,» said Gawain, «may God reward you! It is great good pleasure and a huge delight to me that one as noble as you should wish to come here and take pains with so worthless a man, as to amuse yourself with your knight and show any kind of favour; it gives me pleasure.»].

In this context *gle* means not only entertainment, but also joy, delight, and pleasure encompassing all sensory perceptions.

The analysis of the instances of the word *gle* in both religious and secular contexts might support the assumption that it was perceived by medieval English speakers as related to different sensory dimensions. Its polysemy could thus be exploited by contemporary authors to condense in a single word the complexity of synaesthetic perceptions.

### 3. Phonesthetic *gl-* in Old French: The Case of *Glat*

In the Old French context, the semantic polyvalence of the phonesteme *gl-* finds an emblematic case study in the elusive figure known as *beste glatissant*. The oldest text in which the *beste* appears is probably *Perlesvaus*<sup>19</sup>. The episode appears in the 9th *branche*. Taking leave of his mother and sister, Perlesvaus enters the Lonely Forest and rides until, around noon, he comes to a clearing, where he sees a vermilion cross. At the far end of the clearing stands a knight dressed in white carrying a golden cup; on the opposite side a maiden, clothed in white silk, carries a second golden cup. Suddenly out of the forest comes

<sup>19</sup> Such is the opinion of William A. Nitze (1936) and Edina Bozóky (1974, 136) according to whom Gerbert de Montreuil's *Quatrième continuation de Perceval* is later than *Perlesvaus*. However, Nitze considers 1212 as the *terminus ante quem* for *Perlesvaus*, while others (Bogdanow 1984, 181) postdate it to 1225-1240.

a snow-white, emerald-eyed beast, little bigger than a hare. The little animal looks terrified; a terrible noise comes from its belly:

Ele avoit .xii. chaus dedenz sun ventre, qui glatissoient autresi dedenz li comme chenerie de bois. (Nitze / Jenkins 1932-1937, 239-240).

[She had twelve puppies inside her belly, barking inside her like a whole pack of dogs]<sup>20</sup>.

The beast, terrified, seeks protection in Perlesvaus, who feels pity for her, so sweet and beautiful; but the white knight orders him to leave her to her fate. So the beast rides towards the cross, and the puppies emerge from its belly, tearing it apart. Perlesvaus kneels before the vermilion cross, kisses the ground where the beast was killed, while a suave perfume rises from the ground; the rest of the scene takes place in an allegorical-liturgical atmosphere<sup>21</sup>. We meet here for the first time in the poem the verb *glatir* in association with the strange creature. The *beste* of *Perlesvaus* is not yet colourful – as its later hypostases will be – but it is in every respect a creature of light. Indeed, the splendour is already present in the emerald eyes of the little beast and in the blinding candour of its coat, as white as freshly fallen snow, which reverberates by multiplying in the whiteness of the two onlookers: the knight completely dressed in white («vestuz de blans dras») and the maiden in a white silk dress adorned with gold drops («vestue d'un blanc samit goté d'or»); the colour scenery is completed by the vermilion of the crosses.

The episode featured in Gerbert de Montreuil's *Quatrième continuation de Perceval* (Gerbert de Montreuil 2014, 504-507, ll. 8319-8406) is very similar to the one in the *Haut Livre du Graal*. We shall refer to William A. Nitze's in-depth analysis for a comparison of the two sequences (Nitze 1936, 409-418). We will merely point out here that in these early attestations the creature is simply called *beste*, while the verb *glatir* is used to indicate the howling of the dogs it carries in its belly, akin to a tremendous gestation.

In the thirteenth-century *Suite du Roman de Merlin*, the noise precedes the sight in the appearance of the *beste*. The episode is located at the beginning of the text (Roussineau 1996, 3-5). After conceiving Mordret by incest with his sister, Arthur has a disturbing dream, following which he decides to go hunting. All intent on chasing a deer, he does not realise that he has strayed far from his companions; what is more, his horse dies exhausted from the race. Having reached a spring, the king hears a roar:

Aussi tost comme il s'est assis, il commencha a penser a chou qu'il ot veut la nuit en son dormant. Et en che qu'il pensoit, il escoute et ot uns grans glas de chiens qui faisoient aussi grant noise que se il fuissent .xxx. ou .xl., et venoient viers lui, che li samble. (Roussineau 1996, 3).

[As soon as he had sat down, he began to think about what he had seen at night in his sleep.

<sup>20</sup> All English translations from Old French are my own unless stated otherwise.

<sup>21</sup> According to Bozóky (1974, 135), the sacrifice of the beast is a vision intended to initiate the hero into the mysteries of the Grail, a (luminous) spectacle reserved for the elect.

As he was thinking, he strained his ear and heard an intense howl of dogs, causing such a din that it sounded like thirty or forty, and they were coming towards him, so it seemed to him].

Arthur looks in the direction from which the din is coming, which seems to have been caused by a large pack, but instead of the dogs he sees a huge beast appear. Even more than the marvellous features of the beast, it is the tremendous noise coming from its belly that causes astonishment. The text insists on this aspect:

Par foi, ore voi jou les gringnors merveilles que jou onques mais veisse, car de si diuerse beste coume ceste est n'oï jou onques mais parler. Et se elle est miervilleuse par defors, encore est elle plus miervilleuse par dedens, car je puis oïr et connoistre tout apertement que elle a dedens son cors brakés tout vis qui glatissent. (ivi, 4).

[My word, I am seeing the most extraordinary thing I have ever seen, for I had never heard of a beast as strange as this. And if it is extraordinary on the outside, it is even more so on the inside, for I can hear and clearly distinguish that she has in her body live hunting dogs that howl].

The noise visualises the invisible, announcing a mysterious and tremendous presence before it even comes into view. The *Perlesvaus* beast appears as a sacrificial animal; its belly contains twelve dogs that, after letting out their howls, materialise before the audience's eyes, tearing the candid creature apart. In the *Suite du Roman de Merlin*, we do not see dogs made of flesh and blood, but their acoustic essence remains, their barks are no less lacerating than those of the *Perlesvaus* beast and still coming from an inscrutable depth.

The beast moves away from the spring «a grant noise et a grant glatissement» (ivi, 4) [with great noise and a great howl], while the dogs in its belly start barking again, making «si recommencierent a glatir autressi comme il faisoient devant et fisent autretel noise comme fesissent .xx. braket apriés une beste sauvage» (*ibid.*) [they started barking again as before and made as much noise as twenty hounds after a wild beast]. In the *Suite du Roman de Merlin*, the sonorous substance of the *beste* thus undergoes a transformation: the infernal howl is subjected to an acoustic hypostatisation, and only the din of the puppies remains.

It is only from *Tristan en prose* (ca. 1235-1240) that the *beste* is systematically named in the romances as *beste glatissant*. Again, it is from this text that the beast takes on a different, decidedly composite, and varied appearance. The white coat of the small animal that ran fearfully towards *Perlesvaus* is now a distant memory. The composite aspect is found in *Perceforest's* late romance, where the beast is portrayed as one of the most marvellous and terrible: its neck possesses all the colours of the world, and their reverberation mixes with the rays of the sun, in such a dazzling spectacle that it draws all beholders into ecstatic rapture. The beast then takes advantage of the state of hypnosis induced in the victim to kill her. The creature's sudden manifestation results in a seduction

that is both thunderous and glaring. In the *Perlesvaus*, the brutal laceration of the beast's snow-white body is above all sonorous violence, a supernatural din. In later declinations of the extraordinary animal, the bestial cry intervenes to break a silent spell of light: the beast of the *Perceforest* conceals a diabolical nature behind its deceptive glowing appearance.

The substantial angelic-demonic ambiguity of the nature of the *beste* is also detectable at a lexical level: *glatissant* is a term that can refer as much to the aural-sonic semantic sphere as to the visual-luminous one<sup>22</sup>. In the late *Geste de Liège* (dating to the second half of the 14th century) by Jean d'Outremeuse, the verb *glatir* is employed several times, solely in the sense of 'to shine', to describe special effects of light in a hagiographic context: in l. 10320 the verb denotes the light of an angel (*angle glatissans*)<sup>23</sup> (Jean d'Outremeuse 1869, 627). In *Perceforest*, the verb *glatir* and the substantive *glat* recur several times, almost always referring to the howling of dogs or the terrible cry of the *beste*<sup>24</sup>.

Also in *Perceforest*, and precisely in reference to our beast, there is an occurrence of the noun *glat* that would seem to stand for the luminous effect:

La beste n'avoit couleur au col qui ne jectast son glat, et pour ce les habitans de celle forest qui oÿe et veue l'avoient la nommoient la Beste Glatissant, et pour ce fut la forest surnommee du Glat. (Roussineau 1991, 216).

[The beast had no colour on its neck that did not screech, and for this reason the people of that forest, who had heard and seen it, called it the Beste Glatissant, and the forest was surnamed the Forest of the Glat].

In the passage mentioned above, *glat* unquestionably refers to a chromatic glow. But there is more: the author explaining the epithet of the beast (*Glatissant*) and that of the forest (*Forest du Glat*) relates the acoustic valence to the luminous valence. The inhabitants of the *Forest du Glat* define the beast as *glatissant* after hearing and seeing it.

<sup>22</sup> *glatir*<sup>1</sup> DEAF G5 823, 1; *glatir*<sup>2</sup> DEAF G5 827, 21.

<sup>23</sup> See also Scheler 1882, 168.

<sup>24</sup> «Sy se mist en fuite comme espouentee, glatissant et menant tel bruit qu'il sambloit qu'elle eust cent bracqués dedens le corps.» (Roussineau 1993, 167) [She fled as if terrified, barking and making such a noise that it seemed as if she had a hundred hunting dogs in her body] «Si se fery en la forest, glatissant en telle maniere comme se douze chiens lui fussent en la panche» (Roussineau 2014, 801) [She fled into the forest, barking as if there were twelve dogs in her belly]; «Les chiennets [...] lors encommencierent a glatir d'une maniere qui donnoit a congnoistre aux veneurs qu'ilz avoient trouvé le churf.» (Roussineau 2014, 674) [The puppies started barking so that the hunters knew they had found the deer]. Auguste Vincent believes that toponyms such as *Glatigny*, *Glatigné*, *Glatigni*, widely attested in Belgium, France and Switzerland derive from the French word *glattir*, which in turn derives from the Latin *GLATTIRE*, 'to bark', from which *glatissement* 'noise, cry' would derive. The verb *glattir* would be replaced from the 13th century by *glapir* (already attested in the 12th century), which would be an alteration of the former, due to the influence of *japper*. To prove the thesis, there are three toponyms in the form of Glapigny (Vincent 1942, 232-235).

Auguste Scheler argued that the two semantic and sensory fields of the verb *glatir* could be ascribed to the same term: he hypothesised a transfer from the acoustic to the visual field<sup>25</sup>. Albert Gier categorically dismisses Scheler's hypothesis<sup>26</sup>, ascribing *glatir* (to bark) to Latin *GLATTIRE*, and *glatir* (to shine) to Old High German *glat*, *clat* or Middle Dutch *glat* 'bright (of eyes)'<sup>27</sup>. It is not difficult to suppose an interference between two homographs with different etymologies. Given the relative geographical proximity to Jean d'Outremeuse's *liégeoise* area of origin, it is not surprising that the anonymous author of *Perceforest* employs the noun *glat* in a luminous sense. Moreover, both texts are late: they date from the 14th century<sup>28</sup>. In any case, whatever the origin of the two terms, it is evident that the two meanings overlap and merge in the figure of the *beste*, in the same way as its kaleidoscopic reflections. The acoustic-visual interference reaches its maximum intensity in the description of the strange animal, generating a sensory ambiguity that is the signature feature of its late appearances. The figure and textual history of the *beste glatisant*, therefore, seem emblematic of the semantic shift and sensory ambiguity associated with the *gl-* phonestheme.

Further complicating the terminological ambiguity is another substantive, *glas*, attested with the meaning of 'bark'<sup>29</sup> – as previously mentioned – in the appearance of the *Perlesvaus beste*<sup>30</sup>, where it coexists with the verb *glatir*<sup>31</sup>, and in *La Suite du roman de Merlin*<sup>32</sup>. Derived from \**CLASSUM*, the noun *glas*, generally indicating an aerophone or metallic sound, appears to be sometimes confused with the noun *glat*. In the mentioned cases, indeed, *glas* is singular cas

<sup>25</sup> «Même mot que *glatir*, faire du bruit; transport de l'ordre auditif à l'ordre visuel (cp. l'origine de fr. *éclater*)» (Scheler 1882, 168).

<sup>26</sup> Cf. *glatir*<sup>2</sup> DEAF G5 827, 21. The Germanic origin of the luminous homograph would be confirmed by the fact that it is mainly attested in Walloon (FEW XVI 44a: *glat.*). See also *glit*, *gljā* (De Vries 1961, 174-175).

<sup>27</sup> See also FEW IV 150a: *glattire*; FEW XVI 44a: *glat.*

<sup>28</sup> According to Gilles Roussineau, the first draft of the *Roman de Perceforest*, the most extensive prose compilation of the French Middle Ages, is dated between 1337 and 1344; the author was probably from the region of Valenciennes, in the north of France, close to present-day Belgium. According to Roussineau's hypothesis, the version that has survived to us is a rework dating from the mid-15th century, at the court of Philippe Le Bon, whereas no trace remains of the first version. On the dating and tradition of *Perceforest*, see the editor's introduction to *Perceforest. Quatrième partie*, t. I (Roussineau 1987, ix-xxxviii); see also Roussineau 2012; Roussineau 2017, xi. As for Jean d'Outremeuse – alias Jean des Prés –, he was born and died in Liège (1338-1400), where he served as chancellor (Goosse, 1964, 425-426).

<sup>29</sup> *glas* DEAF G5 821, 14.

<sup>30</sup> «La beste s'en fuioiet aval la lande por la poor des chiens dont ele oet le glas dedenz li» (Nitzke / Jenkins, I, 239) [The animal fled across the clearing in terror of the dogs it heard barking inside].

<sup>31</sup> «ele avoit .xii. chaus dedenz sun ventre, qui glatissoient autresi dedenz li comme chenerie de bois» (*ibid.*) [she had twelve puppies in her belly that barked like a pack of dogs in a forest].

<sup>32</sup> «il escoute et ot uns grans glas de chiens qui faisoient aussi grant noise que se il fuissent .xxx. ou .xl.» (*ibid.*) [he strained his ear and heard an intense howl of dogs, causing such a noise that it sounded like thirty or forty dogs].

régime and can hardly be related to *glat*. The ambiguity seems to already be present in the noun *glas* (<\*CLASSUM)<sup>33</sup>. This substantive is often encountered in reference to the sound of swords and armour, in contexts where the luminous effects of sparks are also mentioned. In *Perlesvaus*, for example:

Si s'entredonent molt grans colx desus les heaumes, si que tuit li oil lor estincelent, et la forest retentist des glas de lor espees. (Nitze / Jenkins 1932-1937, I, 241).

[They strike heavy blows on their helmets, their eyes blazing, while the forest echoes with the clashing of swords].

Already in ancient times there was confusion between \*CLASSUM, of Latin origin, and \**gladja*, a noun derived from the adjective \**glada*, attested in all Germanic languages in the sense of 'brilliant', but also 'joyful'; this confusion could explain the attestation of the variant *glai*<sup>34</sup> alongside *glas*, as well as providing further evidence of an interference between the spheres of hearing and sight<sup>35</sup>. It is therefore not surprising to encounter *glai* as meaning 'joy', 'festivity', 'exultation'. See an example from the *Miralces de Nostre Dame* (Paris / Robert 1878, 250):

Que j'ay trouvé? toute gaudie,  
Touz solaz, touz esbatemens,  
Tout glay, certes pas ne vous mens.  
(ll. 146-148).

[What have I encountered? Every joy, every pleasure, every amusement, I certainly do not lie to you].

*Glai* too is employed to refer to the barking of dogs. An example can be found in this excerpt from *Cligès* by Chrétien de Troyes:

Si s'antrevient d'un eslais  
Plus tost que cers qui ot le glais  
Des chiens qui après lui glatissent.  
(Chrétien de Troyes 1994, ll. 4915-4917).

[They charge at each other, faster than a deer that hears the barking of the dogs behind it].

The examples cited above show how, in Old French medieval texts, there is a series of lemmas (*glat*, *glatir*, *glas*, *glai*, ...) all featuring the phonosteme *gl-*, and all sharing a certain semantic promiscuity between the luminous and aural spheres, and the dimension of joy and festivity.

<sup>33</sup> *glas* DEAF G5 817, 6.

<sup>34</sup> «*glas*<sup>2</sup>: bruit, tumulte, en particulier bruit confus de joie» (noise, uproar, especially marry-making) (Godefroy, 1881-1902, IV, 285).

<sup>35</sup> *glas* DEAF G5 817, 43; 818, 51.

#### 4. Conclusion

The results of the current study shed light on the extent to which in both Middle English and Old French romances the presence of the phonestheme *gl-* plays a pivotal role in the association of certain words with the semantic fields of sight, hearing and joy. This association appears to have been exploited in literary contexts to create specific synaesthetic effects of interminglement of sensory perceptions. However, in order for this complex network of multisensory allusions to be correctly understood by the audience, this knowledge needed to be shared by the entire community, thus essentially reinforcing the role of phonesthemes in the reception and interpretation of literary texts. It is not difficult to suppose an interference between two homographs with different etymologies. Given the relative geographical proximity to Jean d'Outremer's *liégeoise* area of origin, it is not surprising that the anonymous author of *Perceforest* employs the noun *glat* in a luminous sense. Moreover, both texts are late: they date from the 14th century<sup>27</sup>. In any case, whatever the origin of the two terms, it is evident that the two meanings overlap and merge in the figure of the *beste*, in the same way as its kaleidoscopic reflections. The acoustic-visual interference reaches its maximum intensity in the description of the strange animal, generating a sensory ambiguity that is the signature feature of its late appearances. The figure and textual history of the *beste glatissant*, therefore, seem emblematic of the semantic shift and sensory ambiguity associated with the *gl-* phonestheme.

Further complicating the terminological ambiguity is another substantive, *glas*, attested with the meaning of 'bark'<sup>28</sup> – as previously mentioned – in the appearance of the *Perlesvaus beste*<sup>29</sup>, where it coexists with the verb *glatir*<sup>30</sup>, and in *La Suite du roman de Merlin*<sup>31</sup>. Derived from *\*classum*, the noun *glas*, generally indicating an aerophone or metallic sound, appears to be sometimes confused with the noun *glat*. In the mentioned cases, indeed, *glas* is singular *cas régime* and can hardly be related to *glat*. The ambiguity seems to already be present in the noun *glas* (<*\*classum*)<sup>32</sup>. This substantive is often encountered in reference to the sound of swords and armour, in contexts where the luminous effects of sparks are also mentioned. In *Perlesvaus*, for example:

Si s'entredonent molt grans colx desus les heaumes, si que tuit li oil lor estincelent, et la forest retentist des glas de lor espees. (Nitze / Jenkins 1932-1937, I, 241).

[They strike heavy blows on their helmets, their eyes blazing, while the forest echoes with the clashing of swords].

Already in ancient times there was confusion between *\*classum*, of Latin origin, and *\*gladja*, a noun derived from the adjective *\*glada*, attested in all Germanic languages in the sense of 'brilliant', but also 'joyful'; this confusion could explain the attestation of the variant *glai*<sup>33</sup> alongside *glas*, as well as

providing further evidence of an interference between the spheres of hearing and sight<sup>34</sup>. It is therefore not surprising to encounter *glai* as meaning 'joy', 'festivity', 'exultation'. See an example from the *Miralces de Nostre Dame* (Paris / Robert 1878, 250):

Que j'ay trouvé ? toute gaudie,  
Touz solaz, touz esbatemens,  
Tout glay, certes pas ne vous mens.  
(ll. 146-148).

[What have I encountered? Every joy, every pleasure, every amusement, I certainly do not lie to you].

*Glai* too is employed to refer to the barking of dogs. An example can be found in this excerpt from *Cligès* by Chrétien de Troyes:

Si s'antrevient d'un eslais  
Plus tost que cers qui ot le glais  
Des chiens qui après lui glatissent.  
(Chrétien de Troyes 1994, ll. 4915-4917).

[They charge at each other, faster than a deer that hears the barking of the dogs behind it].

The examples cited above show how, in Old French medieval texts, there is a series of lemmas (*glat*, *glatir*, *glas*, *glai*, ...) all featuring the phonesteme *gl-*, and all sharing a certain semantic promiscuity between the luminous and aural spheres, and the dimension of joy and festivity.

### *Conclusion*

The results of the current study shed light on the extent to which in both Middle English and Old French romances the presence of the phonestheme *gl-* plays a pivotal role in the association of certain words with the semantic fields of sight, hearing and joy. This association appears to have been exploited in literary contexts to create specific synaesthetic effects of interminglement of sensory perceptions. However, in order for this complex network of multisensory allusions to be correctly understood by the audience, this knowledge needed to be shared by the entire community, thus essentially reinforcing the role of phonesthemes in the reception and interpretation of literary texts.

### *Bibliographic References*

- Andrew, Malcolm / Waldron, Ronald (eds. and transls.), 2007. *The Poems of the Pearl Manuscript*, Exeter, Liverpool University Press.
- ASD = *Bosworth Toller's Anglo-Saxon Dictionary*. URL: <https://bosworthtoller.com/> accessed on 12/11/2022.
- [Augustine] Saint Augustine of Hippo, 1957. *The Confessions of St Augustine of Hippo*, translated by E. B. Pusey, London, J. M. Dent and Sons.
- [Augustine] Sant'Agostino, 2001. *Le confessioni: testo latino dell'edizione Maurina*, a cura di Giuliano Vigini, Milano, San Paolo.
- Bailyn, John / Nevins, Andrew, 2008. «Russian genitive plurals are impostors», in Bachrach, Asaf / Nevins, Andrew, 2008. *Inflectional identity*, Oxford, Oxford University Press, 237-270.
- Bible Gateway*, «Biblia Sacra Vulgata» and «New International Version». URL: <https://www.biblegateway.com/> accessed on 01/01/2023.
- Bloomfield, Leonard, 1933. *Language*, New York, Holt.
- BNC = *British National Corpus*. URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/> accessed on 15/12/2022.
- Bogdanow, Fanni, 1984. «Le “Perlesvaus”», in Frappier, Jean / Grimm, Reinhold R. (eds.), 1984. *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV/2, *Le roman jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle*, Heidelberg, Carl Winter – Universitätsverlag, 43-67.
- Bozóky, Edina, 1974. «La “Bête Glatissant” et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens», *Revue de l'histoire des religions* 186 (2), 127-148.
- Buchler, Justus (ed.), 1955. *Philosophical Writings of Peirce*, New York, Dover, 1955.
- Bude, Tekla, 2022. *Writing Sonic Bodies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Bührer-Thierry, Geneviève, 2016. «L'Oeil Efficace», in Palazzo, Eric (ed.), 2016. *Les Cinq Sens au Moyen Âge*, Paris, Les Editions du Cerf, 465-483.
- Burnley, David / Wiggins, Alison (eds.), 2003. *The Auchinleck Manuscript*, National Library of Scotland. URL: <http://auchinleck.nls.uk/> accessed on 15/07/2022.
- Broadwell, George Aaron, 1993. «Subtractive Morphology in Southern Muskogean», *International Journal of American Linguistics* 59 (4), 416-429.
- Chaucer, Geoffrey, 1992. *The Riverside Chaucer*, Benson, Larry D. / Robinson, Fred N. (eds.), Oxford, Oxford University Press.
- Chomsky, Noam, 1981. *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht, Foris.
- Chrétien de Troyes, 1994. *Cligès*, edited and translated by Philippe Walter, in Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, edited by Daniel Poirion, Anne

- Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre, Karl D. Uitti and Philippe Walter, Paris, Gallimard, 1994, 171-336; 1114-1170.
- Croft, William / Cruse, D. Alan, 2004. *Cognitive Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- De Vries, Jan, 1961. *Altnordisches Etymologisches Wörterbuch*, Leiden, Brill.
- DEAF = *Dictionnaire étymologique de l'ancien français*, fondé par Kurt Baldinger, continué par Frankwalt Möhren, publié sous la direction de Thomas Städtler, Québec, Presses de l'Université Laval – Tübingen, Niemeyer – Paris, Klincksieck, 1971.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*. URL: <http://zeus.atilf.fr/dmf/> accessed on 15/02/2023.
- Dressler, Wolfgang U., 1990. «Sketching submorphemes within Natural Morphology», in Méndez Dosuna, Julián / Pensado, Carmen (eds.), 1990. *Naturalists at Krems*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 33-41.
- FEW = von Wartburg, Walther et al. (ed.), 1922-2002. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Eine darstellung des galloromanischen sprachschatzes, Bonn/Heidelberg/Leipzig-Berlin/Basel, Klopp/Winter/Teubner/Zbinden.
- Firth, John R., [1930] 1964. *The Tongues of Men and Speech*, London, Benn.
- Fitzgerald, Christina M. / Sebastian, John T. (eds.), 2013. *The Broadview Anthology of Medieval Drama*, Peterborough, Broadview Press.
- Foster, Edward E. (ed.), 2004. «Sir Owain», in *Three Purgatory Poems: The Gast of Gy, Sir Owain, The Vision of Tundale*, edited by Edward E. Foster, Kalamazoo, Medieval Institute Publications. URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/foster-three-purgatory-poems-sir-owain-introduction> accessed on 15/12/2022.
- Gerbert de Montreuil, 2014. *La continuation de Perceval: quatrième continuation*, edited by Frédérique Le Nan, Genève, Droz.
- Godefroy, Frédéric, 1881-1902. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe, publié par les soins de J. Bonnard et A. Salmon, Paris, Vieweg, 10 voll.
- Goosse, André, 1964. «Jean d'Outremeuse», in Bossuat, Robert / Pichard, Louis / Raynaud de Lage, Guy, 1964. *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Âge*, Paris, Fayard, 425-426.
- Hutchins, Sharon Suzanne, 1998. *The Psychological Reality, Variability, and Compositionality of English Phonesthemes*, Atlanta, GA, Emory University PhD dissertation.
- Jean d'Outremeuse, 1869. *Le myreur des histors, chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, edited by Adolphe Borgnet, Bruxelles, Hayez, 7 voll.
- Köhler, Wolfgang, 1929. *Gestalt Psychology*, New York, Liveright.

- Kwon, Nahyun, 2016. «Empirically Observed Iconicity Levels of English Phonaesthemes», *Public Journal of Semiotics* 7 (2), 73-93.
- Lakoff, George / Johnson, Mark, 1980. *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- Laskaya, Anne / Salisbury Eve (eds.), 1995. «Sir Orfeo», in *The Middle English Breton Lays*, edited by Anne Laskaya and Eve Salisbury, Kalamazoo, Medieval Institute Publications. URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/laskaya-and-salisbury-middle-english-breton-lays-sir-orfeo> accessed on 15/12/2022.
- Laugerud, Henning / Skinnebach, Laura Katrine / Jørgensen, Hans Henrik Lohfert, 2015. *The Saturated Sensorium: Principles of Perception and Mediation*, Aarhus, Aarhus University Press.
- Mainoldi, Sergio, 2001. *Ars Musica: La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, Rugginenti.
- MED = *The Middle English Dictionary*. URL: <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary> accessed on 15/02/2023.
- Newhauser, Richard G., 2014. «Introduction: The Sensual Middle Ages», in Newhauser, Richard G. (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, London, Bloomsbury.
- Nitze, William A. / Jenkins, Thomas Atkinson (ed.), 1932-1937. *Perlesvaus*, Chicago, University of Chicago Press, 2 voll.
- Nitze, William A., 1936. «The Beste Glatissant in Arthurian Romance», *Zeitschrift für Romanische Philologie* 56, 409-418.
- Ordbøkene, «Bokmålsordboka og Nynorskordboka». URL: <https://ordbokene.no/> accessed on 12/11/2022.
- Palazzo, Eric, 2016. «Les cinq sens au Moyen Âge: état de la question et perspectives de recherche», in Palazzo, Eric (ed.), 2016. *Les Cinq Sens au Moyen Âge*, Paris, Les Editions du Cerf, 11-57.
- Paris, Gaston / Robert, Ulysse (eds.), 1878. *Miracles de Notre Dame par personnages, publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Didot, 3 voll.
- Ramachandran, Vilayanur S. / Hubbard, Edward M, 2001. «Synaesthesia: A window into perception, thought and language», *Journal of Consciousness Studies* 8 (12), 3-34.
- Richard de Fournival, 2009. *Le Bestiaire d'Amour et la Responce du Bestaire*, edited by Gabriel Bianciotto, Paris, Honoré Champion.
- Roussineau, Gilles (ed.), 1987. *Perceforest. Quatrième partie*, Genève, Droz, 2 voll., t. I.
- Roussineau, Gilles (ed.), 1991. *Perceforest. Troisième partie*, Genève, Droz, 3 voll., t. II.
- Roussineau, Gilles (ed.), 1993. *Perceforest. Troisième partie*, Genève, Droz, 3 voll., t. III.
- Roussineau, Gilles (ed.), 2014. *Perceforest. Sixième partie*, Genève: Droz, 2

voll, t. II.

Roussineau, Gilles (ed.), 2017. *Florilège de Perceforest*, Genève, Droz.

Roussineau, Gilles (ed.), 1996. *La Suite du roman de Merlin*, Genève, Droz.

Roussineau, Gilles, 2012. «Réflexions sur la genèse de *Perceforest*», in Ferlampin-Acher, Christine (ed.), 2012. *Perceforest: un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 255-267.

Scheler, August (ed.), 1882. *La Geste de Liège par Jehan des Preis, dit d'Outremeuse*, Glossaire Philologique, Bruxelles, Hayez.

Sonesson, Göran, 1997. «Approaches to the Lifeworld Core of Pictorial Rhetoric», *Visio* 1, 3-49.

Tommaso d'Aquino, 1992-2005. *Le Questioni Disputate*, translated by Roberto Coggi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 11 vols, vol 1.

Usnadze, Dimitri, 1924. «Ein experimenteller Beitrag zum Problem der psychologischen Grundlagen der Namengebung», *Psychologische Forschung* 5 (1-2), 24-43.

Vincent, August, 1942. «Mélanges de toponymie belge», *Bulletin de la Commission Royale de Toponymie & Dialectologie* 16, 229-240.

Weiss, Judith, (ed.) 2008. *Boeve de Hauttone and Gui de Warewic: Two Anglo-Norman Romances*, translated by Judith Weiss, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.

Williams, Graham, 2014. «Glossing over the Lamb: Phonaesthetic Gl- in Middle English and Aural Scepticism in *Pearl*», *The review of English Studies* 65, 596-618.

Woolgar, C. M., 2006. *The Senses in Late Medieval England*, New Haven, Yale University Press.

# Patti conoscitivi. Loti, Malraux, Barthes tra io e mondo

GIOVANNI SALVAGNINI ZANAZZO  
Università degli Studi di Padova

## Abstract

This article proposes an overview on three cognitive pacts set by French writers in relation to Japan. In Pierre Loti's *Madame Chrysanthème*, the position of the narrator is a representation of the consequences of an irreflexive intercultural exploration. In Malraux and Barthes' works, the more developed theoretical reflection leads to a less traumatic encounter with the Other. However, all the three literary texts show the oscillatory mechanic of knowledge, always influenced by the position of the questioning I.

Il presente articolo si propone di dare conto degli atteggiamenti o posture epistemologiche assunti da tre scrittori francesi al momento del confronto col Giappone. L'etichetta di 'patti conoscitivi' riprende, senza pretendere la stessa rigosità teorica<sup>1</sup>, la denominazione di 'patto' proposta, in veste di «publicitaire qui a eu une bonne idée» (Lejeune 2005, 15), da Philippe Lejeune (1975, 13-46) per indicare l'atto, programmatico e preliminare alla scrittura, col quale un autore stabilisce le coordinate entro le quali la propria opera si colloca. Come chi scrive di sé compie una scelta di campo decidendo di porre il proprio discorso sotto l'egida dell'autobiografia o del romanzo, anche per

<sup>1</sup> Si tratta in effetti di delineare delle posizioni che emergono complessivamente dai testi, più che essere esplicitamente difese in medaglioni circoscritti come quelli raccolti da Lejeune ne *L'Autobiographie en France* ([1971] 1998, 125-167).

i nostri tre autori si tratta di ‘collocarsi’: non in relazione al genere letterario bensì al comune oggetto affrontato dai loro testi.

Loti, Malraux e Barthes scandiscono in effetti tre momenti distinti di un’unica fascinazione di lunga data verso il Giappone, nutrita da un progressivo incremento di informazioni e conoscenze ma che ancora nel 1966 poteva far affermare a Nicolas Bouvier (2009, 253): «J’aime la vie sauvage, les hérons, les pommiers en fleur, mais lorsque j’aurai contemplé une fleur de pommier toute ma vie, moi avec ma caboche d’Occidental, j’en saurai si peu de plus». Proprio la costante relazione io/mondo, identità/alterità, costituirà il motivo di fondo sul quale si articolano i tre patti.

### 1. *Pierre Loti: Madame Chrysanthème*

Inquadrare la figura e l’opera di Pierre Loti sembra impegno non gravoso: il cliché è la sua «vocation» (Lafont 1993, 26) e il suo destino<sup>2</sup>. Questa etichetta, o cliché di secondo grado, poggia su basi troppo solide per poterla smontare, rischiando di indulgere in quello che Chris Reyns-Chikuma (2005) ha chiamato «révisionnisme réactionnaire» della critica lotiana. Almeno, però, «occorre ricordare che [Loti] mai si propone come studioso, intellettuale o esperto [...] Il suo obiettivo è sperimentare, osservare, assistere e farsi attraversare dalle sensazioni» (Scotti 2014, 9); e qualsiasi sensazionismo contiene in sé una quota inevitabile di arbitrarietà, dovuta alla precedenza concessa alle *reazioni* del soggetto rispetto alle cause che le scatenano. È dunque da sottolineare l’importanza della «présence [...] nette» (Gallina 1985, 207) e ingombrante che l’io narrante occidentale assume all’interno del discorso antropologico, e la natura forzatamente selettiva, stereotipata e parziale che vi imprime: nel suo paradigma di «voyage égocentrique» (Todorov 1989, 343) questo io *non* si propone di far conoscere il Giappone, ma solo di scrivere un racconto appetibile su di sé<sup>3</sup>. Il Giappone serve allo scopo come un effetto speciale: lo sfavillio di un fuoco d’artificio in grado di rendere ancora più forte l’impressione prodotta dall’avventura sul pubblico.

L’io narrante di *Madame Chrysanthème* (1887) dimostra la propria autoreferenzialità fin dal perentorio proclama della prima pagina, che costituirà poi la trama di fondo dell’intero testo: «Moi, disais-je, aussitôt arrivé, je me marie» (Loti [1887] 1926, 1) [«Io” dissi “come arrivo mi sposo”»] (Loti [1887]

<sup>2</sup> Così anche Gaston Bachelard, commentando le descrizioni lotiane del paesaggio desertico: «Cet immense horizon des sables, n’est-ce pas un désert d’écolier, le Sahara des atlas scolaires?» (Bachelard 1957, 185).

<sup>3</sup> I protagonisti del romanzo sono proprio «Moi, le Japon et l’Effet que ce pays m’a produit» (Loti [1887] 1926, 1, in corsivo nel testo) [«Io stesso, il Giappone, e l’Impressione che [...] ha prodotto in me»] (Loti [1887] 2014, 11).

2014, 15). L'io ha *già* deciso che si sposerà, e ciò non è più che una formalità cui adempiere una volta posto il piede a terra, senza che la volontà e le fattezze della sposa siano tenute in alcun conto: «in spite of the fact that he actually goes to Japan, Loti's narrator continues to travel [only] through objects» (Kawakami 2005, 38-39), perché in quanto oggetti, *bibelots* estetizzanti, sono percepiti gli indigeni.

Tale atteggiamento di chiusura fisica e mentale, se condotto davvero sino in fondo, presupporrebbe una immobilità assoluta nell'evoluzione psicologica del narratore. In uno degli ultimi episodi del romanzo, ormai prossimo alla partenza, egli si reca a un appuntamento di addio con Chrysanthème. Salite le scale in silenzio, «pour [se] donner le dernier plaisir de la surprendre» (Loti [1887] 1926, 291) [per avere il piacere di sorprenderla] (Loti [1887] 2014, 169), la trova intenta a canticchiare e contare i denari ricevuti per la transazione coniugale, «avec la compétence et la dextérité d'un vieux changeur» (Loti [1887] 1926, 291-292) [con la competenza e la destrezza di un vecchio cambiavalute] (Loti [1887] 2014, 169). Scornato, abbandona in fretta la stanza della donna.

Secondo Giorgio Sica, anche questa scena andrebbe ricondotta nell'alveo dello stereotipo, che diventerebbe così un dispositivo bivalente: «l'idea della giapponese come donna-giocattolo, priva di aspirazioni e ideali [...] eppure in segreto, calcolatrice e sfuggente» (Sica 2012, 77). Ma le due porzioni del tutto non hanno natura omogenea, statica: se la graziosità e il carattere decorativo sono effettivamente griglie sovrapposte dall'io al mondo, in un'operazione tutta mentale, l'avversione che se ne riceve in cambio non è tanto il prolungamento di questa pratica, quanto il suo effetto. Nell'economia del racconto, per tematizzare l'elemento della repulsione subita è necessario quell'intervento dall'esterno che la 'petitesse' estetizzante non richiedeva. È il frutto di una evoluzione, di un movimento: la risposta a una postura conoscitiva errata: un processo che Loti non controlla, che non enumera in partenza, che ricava dal soggiorno *in loco* – e che poi, evidentemente, si impegna a generalizzare, coerente con la propria egemonia diegetica. In altre parole: se il miracolo si fosse compiuto, se Chrysanthème lo avesse amato come da aspettativa, senza smorzargli i sogni, Loti non avrebbe potuto che rallegrarsene.

A testimonianza della natura progressiva della disillusione, il tratto caratteristico dei giapponesi non è individuato né nel loro «charme», né nella loro «laideur»; quanto piuttosto nello scarto rapidissimo, repentino («si vite») che intercorre fra le due istanze:

La montagne sent bon. Fraîcheur de l'air, fraîcheur de la lumière, fraîcheur enfantine de ces petites filles [...] Fraîcheur de ces fleurs et de ces herbes sur lesquelles nous marchons [...] Comme c'est éternellement joli, même au Japon, les matins de la campagne et les matins de la vie humaine... D'ailleurs je reconnais le charme des petits enfants japonais; il y en a d'adorables. – Mais, ce charme qu'ils ont, comment passe-t-il si vite pour devenir la grimace vieilloté, la laideur souriante, l'air singe ? ... (Loti [1887] 1926, 175-176)

[La montagna profuma di buono. Freschezza dell'aria, freschezza della luce, freschezza infantile di queste ragazzine [...] Freschezza dei fiori e dell'erba su cui camminiamo [...] come sono eternamente belle, anche in Giappone, le mattinate della campagna e quelle della vita umana... Apprezzavo anche lo charme dei ragazzini giapponesi; ce ne sono di adorabili. *Ma, quella grazia come fa a passare così velocemente e tramutarsi in smorfia senile, bruttezza sorridente, aria da scimmia?...*] (Loti [1887] 2014, 108-109)

L'ostinato sovrapporsi delle due istanze rinnova a ogni sguardo la dialettica fra aspettativa e realtà. In un primo momento, la grazia esteriore provoca un'istintiva buona disposizione nell'animo di Loti: è questo il momento della premeditazione, dell'idealità provocata nell'autore dalla visione pregressa dei manufatti in Europa. Successivamente, a un esame più approfondito, questa grazia rivela in sé stessa un elemento di corruzione, una «grimace» che la rende inservibile al piacere sperato dall'io. È il momento dell'avversativa, del «mais»: Chrysanthème che conta i soldi della sua transazione invece che essere davvero triste per amore ne è solo l'esempio più manifesto. Problematico e provvisorio è infine l'ultimo movimento, quello dell'ipotetica sintesi dei due sentimenti opposti, che non giunge mai a una conciliazione stabile ed è anzi predisposto a riavviare da capo il procedimento in ogni nuova occasione, spinto dall'invincibile attrazione dell'esteta Loti.

Le fantasticherie incipitarie del romanzo escludevano dal cerchio del loro immaginario tutti i problemi poi incontrati in effetti da Loti: non c'era spazio per la meschinità di Kangourou-san, per la doppiezza spietata di Chrysanthème, per la gelosia verso Yves, nel *tableau* che il testo avrebbe voluto dipingere. Il volto effettivo del Giappone appare invece sfigurato dalla doppiezza, dall'ambiguità, dal miscuglio impuro del bene e del male. Chrysanthème e Kangourou-san, la bellezza e il viscidume, il bel corpo da «fée» (Loti [1887] 1926, 102) [fata] (Loti [1887] 2014, 70) e il «long sifflement de couleuvre» (Loti [1887] 1926, 105) [lungo sibilo da serpente] (Loti [1887] 2014, 71) sono annodati insieme nell'animo giapponese, e impediscono all'idealista Loti di poter mai raggiungere una pura unione spirituale con il duro cuore del paese.

Da una tale situazione di sconfitta sembra riduttivo dedurre semplicemente che «l'effet d'une étrangeté inquiétante et celui d'une horreur sont souvent indispensables en plus de la curiosité esthétique ou intellectuelle pour l'inconnu» (Naito 1995, 98) come ingredienti per realizzare un prodotto più vendibile, ascrivendo cioè le difficoltà ermeneutiche di Loti a una sua volontà di 'scompigliare' le carte del romanzo. Allo stesso modo, vedere nello scacco di Loti una «désillusion» malinconiosa (Buch 2016, 66 ss.) che resta tutta interna allo sviluppo mentale del soggetto; o inscrivere le sue proteste contro il Giappone nel computo di una dinamica di vendetta satirica e capricciosa (Suematsu 1995, 11) contro una realtà che non ha risposto alle sue aspettative, presuppone la fede in un controllo totale da parte dell'autore sul proprio testo, e non rende conto dello squarcio sul nero dell'«abisso», più frutto di una rottura del meccanismo narrativo che sapiente regolazione di contrappesi interni. Quando scrive che

il «monde d'idées» dei giapponesi resta «absolument fermé pour nous» (Loti [1887] 1926, 229) [mondo d'idee] dei giapponesi resta [a noi del tutto chiuso] (Loti [1887] 2014, 136), Loti non rappresenta un dato acquisito della conoscenza bensì un ostacolo alla conoscenza: la cui constatazione è uno dei pochi dati veramente aggiunti in loco attraverso l'esperienza. L'impiego del gerundio scopico testimonia questo carattere di scoperta imprevista, sopraggiunta in un secondo momento: «Et je songe, *en les dévisageant*: comme nous sommes loin de ce peuple japonais, comme nous sommes de race dissemblable! ...» (Loti [1887] 1926, 229, corsivo nostro) [*osservandole*, penso a quanto siamo lontani da questo popolo giapponese, a quanto siano differenti le razze a cui apparteniamo! ...] (Loti [1887] 2014, 136). Il tramite della percezione sensoriale suggerisce un canale di scambio emotivo con il mondo esterno, implicando un certo grado di passività sofferente del soggetto in balia, non più egemone: «Je sens, entre elles et moi, le gouffre mystérieux, effroyable...» (Loti [1887] 1926, 260) [Fra me e loro percepisco un abisso misterioso, spaventoso...] (Loti [1887] 2014, 155), e tanto più spaesante per chi era sbarcato in Giappone col solo intento di «épouser un bibelot» (Loti [1887] 1926, 32) [sposare un soprammobile] (Loti [1887] 2014, 33). Un termine come «gouffre», già di per sé rappresentante dell'ignoto, viene connotato dai suoi attributi in senso decisamente perturbante, sovraccaricando verso il nero e il disagio esistenziale una constatazione che poteva altrimenti mantenersi quasi nei territori del neutrale.

Interessante, in questo senso, è anche notare la peculiarità del caso-Giappone rispetto ad altri paesi attraversati da Loti con minor difficoltà. Solo verso il Giappone si incontra un razzismo che è «surprising feature to find in the work of a traveller who is so taken with exoticism» (Dedet 1999, 21). Solo *Madame Chrysanthème* si configura come «récit de l'impossibilité», poiché in Giappone, a differenza dei paesi arabi con la loro consolidata «vague de fantasmes» erotici e affascinanti, i «misteri» «ont la mauvaise idée de persister, sans que le mystérieux et le fabuleux puissent prendre ensemble consistance» (Montier 2016). In altre parole, l'alterità vi conta solo come puro ostacolo, priva dei rivestimenti accomodanti e profumati dell'immaginario degli harem: mostra la sua nuda presenza, sfidando a domarla.

Pur senza voler forzare la mano fino all'affascinante visione lafontiana di un Loti come semiologo ante litteram, che attraverso i dispositivi della macchinale ripetizione linguistica mette volutamente in scena il proprio scacco 'murandosi' in una «langue qui s'auto-détruit», in una «écriture-désert» (Lafont 1993, 27), bisogna comunque constatare che Loti, proprio in virtù della sua ingenuità<sup>4</sup> e della ignoranza dei modi di trattare l'Altro, si è sporto inavvertitamente oltre,

<sup>4</sup> Ingenuità non scalfita dal fatto che «Loti è perfettamente consapevole del proprio compiacimento per gli stereotipi, e condivide l'ironia dei critici nei confronti delle proprie finzioni» (Merello 2005, 670). Si tratta infatti di una auto-consapevolezza del meccanismo conoscitivo che resta tutta interna a esso e non ne mette in discussione i presupposti generali. In altre parole, Loti ironizza sul funzionamento della propria mente senza interrogarsi sull'opportunità di modificarlo.

ha visto, «di fronte e di contro al sistema della coscienza» (Agosti 2007, 123), la presenza dell'«intraduit» (Valéry 1973, 551), la frangia irriducibile del reale: imprudenza che Malraux e Barthes si sono ben guardati dal commettere, consci dei pericoli e delle teorie insite nella relazione interculturale. Loti, in veste di personaggio, mostra di non saperne niente: e come un camminatore poco avvertito, ha inghiottito le bacche velenose perché non sapeva che lo fossero, perché aveva nel bagaglio solo il suo «rêve de bonheur» (Mathé 1972, 16) esotista. «Le Japon présente à Loti de nombreux signes [...] mais il ne possède que très peu d'atouts pour les déchiffrer» (Naito 1995, 97). In altri termini, i suoi abusati cliché non facevano presa sul mondo (Lafont 1993, 170), diversamente dagli strumenti più raffinati dei teorici successivi. «Dans l'ensemble de la production japoniste, [Loti] fait figure d'un *hapax* scandaleux et irrecevable» (Brahimi 1992, 9): perché non c'è in lui «la volonté de jouer le jeu de la contradiction et de l'affronter» (ivi, 10), caratteristico degli agguerriti viaggiatori successivi; non c'è l'idea di dover raggiungere un punto d'incontro comune, e nemmeno l'aspettativa che questo punto d'incontro debba in qualche maniera esistere. Proprio in virtù del suo essere sprovveduto, Loti ottiene la possibilità (da lui non richiesta) di percepire l'alterità senza il cuscinetto protettivo delle conoscenze etnoantropologiche del periodo successivo (1918-1930), nel corso del quale il sapere sul Giappone senza dubbio si approfondisce (Reyns-Chikuma 2005). Conoscenza dell'altro, allora vuol dire forse necessariamente depotenziamento della carica perturbante dell'altro, di quella «“blessure” de l'altérité que prétend recouvrir le savoir» (de Certeau 1975, 293): ogni sapere, e non solo il caso facilmente circoscrivibile (e dunque trascurabile) dell'ottusità patente del Potere. La conoscenza è sempre una maniera di attutire l'urto iniziale. Lo è già l'atto stesso di inscrivere la singola manifestazione dell'altro nel macroconcetto della 'alterità', astraendo dal contesto del 'corpo a corpo' localizzato. Loti non si rifaceva a un retroterra teorico lungamente meditato come avverrà invece in autori quali Claudel, Malraux e Barthes, per cui la dinamica Io-Altro è fonte di riflessione esplicita e prolungata anche a livello saggistico (come nel *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* di Claudel, 1907). L'Altro che Loti incontra sulla sua strada è un altro e basta, non sovraccaricato di funzioni conoscitive: la constatazione della reciproca 'lontananza' è frutto diretto dell'esperienza, è rivolto a quei-giapponesi-lì più che a una categoria astratta (o quantomeno il movimento dell'astrazione parte da quei giapponesi per poi allargarsi, apodittico, su tutti i giapponesi possibili).

Il sogno dell'alterità integrale Loti lo ha avverato suo malgrado, senza sapere cosa questo sogno fosse. Se pure è vero che in lui esiste un «horreur, non de la différence, mais de la similitude» (Montier 2016) e una paura che la globalizzazione fagociti le tradizioni locali, quella che gli interessa preservare è una alterità parziale, il gusto di qualche usanza curiosa giusto per non sprofondare nella noia della omogeneità totale; ma non questo spavento, questa scottatura, questa alterità radicale che costringe alla fuga. Victor Segalen critica

([1978] 1995, 17) Loti per il suo intento di ridurre a ogni costo l'Altro a cliché impressionistico, invece di lasciarlo dispiegarsi; ma il fallimento di questa pratica effettivamente inadeguata porta Loti a sperimentare proprio un impatto con la diversità irriducibile ('quanto siano *differenti* le razze') affine a quello auspicato da Segalen stesso: «l'incompréhensibilité éternelle» (ivi, 25). Soltanto che Loti, poi, non ha saputo trarne profitto né *jouissance*, ritraendosi in fretta.

## 2. *André Malraux: La Condition humaine*

Le riflessioni giapponiste cronologicamente successive a Loti configurano dunque, come ricordato da Reyns-Chikuma (2005), un quadro conoscitivo dalle intenzioni senz'altro 'più nobili', più rispettose della cultura nipponica. Eppure, non per questo esse risultano meno mediate e auto-riferite: quel che si vuole suggerire è che ciò non origini da qualche difetto imputabile alle singole configurazioni autoriali esaminate, ma da un obbligo imposto dalla forma stessa del procedimento conoscitivo.

Con André Malraux, il tentativo di mediazione tra Oriente e Occidente trova una realizzazione molto più volitiva e durevole, da un punto di vista biografico prima ancora che concettuale. Secondo Michel Temman, infatti, Malraux in tutta la sua opera «n'a finalement eu de cesse de détrôner l'affirmation de Rudyard Kipling, qui défendait l'idée que "l'Est et l'Ouest ne se recontront jamais"» (Temman 1997, 14); frase che non è poi molto distante dal perentorio «*nous ne sommes pas les pareils de ces gens-là*» [noi non siamo simili a loro] (Loti [1887] 2014, 102) lasciato in eredità da Loti ([1887] 1926, 164, in corsivo nel testo). La scommessa di Malraux appare al contrario permeata di uno spirito quasi illuminista di uguaglianza fra tutti gli uomini, non dubitoso circa l'universalità della natura umana<sup>5</sup>, lo stesso che faceva esprimere già a Voltaire giudizi positivi sulla civiltà nipponica (Beillevaire 2001, X-XI). In quale senso se non in questo leggere la figura meticcia di Kyo Gisors, uno dei protagonisti de *La Condition humaine* (1933), di madre giapponese e padre francese? «En passant au-dessus de sa tête, la lampe marqua fortement les coins tombants de sa bouche d'estampe *japonaise*; en s'éloignant elle déplaça les ombres et ce visage métis parut presque *européen*. Les oscillations de la lampe devinrent de plus en plus courtes: *les deux visages* de Kyo reparurent tour à tour, *de moins en moins différents l'un de l'autre*» (Malraux [1933] 1989, 517, corsivo nostro)

<sup>5</sup> Questo sentimento universalizzante non è privo di momenti di sconforto. Jean-Claude Larrat (2003, 34), collocandone il punto culminante proprio negli anni Trenta del Novecento, lo definisce 'tentazione hegeliana' di Malraux e gli oppone una 'tentazione spengleriana' che batte piuttosto sul tasto di una incomunicabilità ineludibile tra le civiltà, che riproduce quella fra gli individui. Sull'incomunicabilità nella *Condition humaine*, cfr. il fondativo Magny (1948), che Larrat stesso (1995) giudica forse troppo parziale.

[Passando sul suo capo, la lampada mise in forte rilievo gli angoli afflosciati della sua bocca da stampa *giapponese*, poi, allontanandosi, spostò le ombre, e quel volto di meticcio sembrò quasi *europeo*. Le oscillazioni della lampada si fecero sempre più corte e *i due volti* di Kyo ricomparvero via via, *sempre meno diversi l'uno dell'altro*] (Malraux [1933] 1934, 13): le due culture si uniscono in un volto solo, mentre l'apparente distanza si riduce a un gioco di luci. Il titolo stesso del romanzo sottolinea come, da luogo di deplorabile 'petitesse', il continente asiatico possa diventare luogo deputato a dire la condizione umana intera. Ora «la Cina *fa* la storia» (Teroni 2003, 22, corsivo nostro), mentre l'Occidente pare essersi di colpo rimpicciolito fra le mani degli europei stessi, dopo che la Prima Guerra mondiale «ha certificato il fallimento dei valori della civiltà occidentale», spingendo la generazione di Malraux a raccogliere con particolare favore «l'invito di Rimbaud ad: "abbandonare l'Europa"» (Bourrel 1986, 106), constatandone la «povertà metafisica» (Moura 1998, 92). Come scrive Enzo Golino (1988) ne *La tentation de l'Occident* (1926): «Lo spirito che animava Malraux ha le stimmate della fiorente letteratura sul tramonto della civiltà occidentale che, proprio negli anni Venti, grazie al successo di un pensatore come Oswald Spengler, segnava il clima intellettuale del tempo».

A Malraux non si può quindi negare il genuino interesse (Ha 1997, 33) portato verso le civiltà esotiche. Forse anzi proprio l'eccessivo 'ottimismo' umanista e assimilatorio, la sua passione per i «mythes réunificateurs» (Mossuz-Lavau 2003, 73), può averlo portato a forzare la mano. Se i suoi cinesi danno spesso l'impressione di essere «peu chinois», e piuttosto occidentali travestiti, ciò sarà imputabile solo in minima parte all'effettivo meticcio culturale di Shanghai, città aperta i cui abitanti sarebbero «déjà assez mêlés aux Européens pour les ressembler sur plus d'un point» (Jaloux [1933] 1970, 60). Piuttosto, si tratterà di un sintomo dell'impegno di Malraux a rinvenire un sostrato comune dietro le singole nazionalità: anche i personaggi cinesi sono «foncièrement humains» (Drieu La Rochelle [1935] 1970, 65) – abbraccio di quel «syncrétisme si éblouissant» (Moura 1998, 102) che troverà la sua espressione più compiuta nel progetto grandioso del Museo Immaginario. Le differenze di mentalità a livello interculturale che Malraux rileva, specie nell'arte, non sono più allora le voragini insormontabili e abissali di Loti: non più ostacoli da superare quanto piuttosto il solo mezzo «*grâce*» (Godard 2007, 151) al quale compiere l'impegnativo progetto dell'«*homme universel*» (Larrat 2003, 35) – il quale sia non eliminazione delle diversità ma punto dove le diversità sono esaltate in un completamento vicendevole.

Se una simile compattezza progettuale comporta spesso una imprecisione a livello di dettagli etnografici<sup>6</sup>, si tratterà di un effetto collaterale legato a quella osmosi Malraux-universo suggerita da Maurice Blanchot. Malraux si trova

<sup>6</sup> Christian Morzewski (2001) si chiede, ad esempio, se «è così differente» la descrizione della folla di Shanghai nella *Condition humaine* rispetto a quella della folla di Madrid ne *L'Espoir*.

attraverso l'universale, l'universale trova lui in una interrelazione perfetta: egli «ne crée rien d'autre que son univers, soit, mais le mouvement de cet univers intérieur coïncide avec celui de l'histoire» (Blanchot 1949, 205). L'instancabile forza centrifuga della scrittura diventa «capable de recréer, du dedans et dans une référence perpétuelle à soi, le sens et la valeur d'événements du dehors» (*ibid.*): dove 'ricreare' significa subito 'distorcere', proprio per la 'genuinità' e la foga del proprio interesse.

In effetti, sottrarre l'idea di Giappone al rifiuto incondizionato di Loti, aspirando a un dialogo, serve innanzitutto a garantire alla coscienza europea la migliore esperienza possibile dell'alterità, permettendole di sperimentare il *crash test* più affidabile. Migliorare la propria considerazione dell'altro significa scegliere di confrontarsi con un avversario finalmente agguerrito, soddisfacendo una esigenza di sfide identitarie (estranea a Loti), che conserva sempre come fine ultimo quello di auto-conoscersi, di capire 'a che punto si è' in relazione agli altri (cfr. Tison-Braun 1983, 7). Nella visione di Segalen, accostarsi senza pregiudizi all'altro non equivale a voler comprendere *lui*, bensì a sperimentare alla massima potenza su *sé stessi* quel sentimento delizioso che è «la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même [...] le pouvoir de concevoir autre» (Segalen [1978] 1995, 23), sentirsi attraversati da qualche cosa di radicalmente estraneo. Condizione di esistenza ne è che il soggetto, posto a contatto col diverso, non si identifichi mai completamente con esso: «pour éprouver le sentiment exotique, il faut garder intacte sa personnalité nationale» (Mathé 1972, 28). L'io è necessario al sentimento del non-io, in una correlazione inscindibile: «la notion de Différence implique aussitôt un point de départ individuel» (Segalen [1978] 1995, 24). Qualsiasi possibilità di sentimento sparirebbe non appena l'io si lasciasse inghiottire: perché è l'io il soggetto esperiente. In questo senso, l'«exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer» (ivi, 49).

Giapponismo e neo-giapponismo non si sono mai scostati da questa presa di posizione: farlo significherebbe automaticamente decadere, abdicare da quel ruolo di avventura della conoscenza individuato da Denise Brahimi come intrinseco all'intero movimento. Il giapponismo, per essere tale, «comporte à la fois analyse de l'autre et analyse de soi [et] est une opération éminemment comparatiste» (Brahimi 1992, 10). Nel suo statuto di interrelazione ci sono sempre due istanze in gioco: non può esserci solo l'altro tanto quanto non può esserci solo l'io. Così, dire che Malraux usa l'altro «to fit the self's particular obsessions» (Ha 1997, 35) proiettando sull'Asia i problemi dell'Europa, significa evidenziare gli inconvenienti consustanziali a un procedimento cognitivo che nella sua articolazione di fondo resta indispensabile.

L'esotismo è potenzialmente in grado di facilitare la risoluzione dei problemi immediati del 'qui e ora', donando all'Occidente una auto-conoscenza altrimenti «inaccessible par toute autre voie» (Godard 2007, 140) – perché favorisce un distanziamento 'metafisico' attraverso il quale vedersi dal di fuori

(Bourrel 1986) e assistere allo spettacolo di sé stessi. Frappone una adeguata lontananza, lo iato di una sospensione tra il soggetto agente e le sue azioni: «tous nos désordres, toutes nos misères, toutes nos grandeurs nous y apparaissent transportés au-delà du monde» (Guéhenno [1933] 1979, 205), epurate degli elementi più direttamente affettivi, restituite alla loro dimensione naturale. L'identità, separata da sé stessa, compie le prove del suo riconoscimento. È in questo senso che si può chiarire il singolare *résumé* del romanzo dato da Malraux stesso ne *Les Voix du silence*: «J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer, parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge [...] j'ai appelé ce livre *La Condition Humaine*» (Malraux 1951, 628) [Una volta ho raccontato l'avventura di un uomo che non riconosce la sua voce che era stata appena registrata, perché la sente per la prima volta attraverso le orecchie e non più attraverso la gola [...] ho chiamato questo libro *La Condition humaine*]. Malraux si riferisce all'episodio iniziale in cui Kyo, all'interno del negozio di Hemmelrich, si trova a riascoltare un nastro magnetico dal quale la sua voce scandisce dei messaggi clandestini – passo apparentemente privo di impatti rilevanti sul sistema del romanzo, e che ne diventa invece chiave interpretativa. La «crisis» cognitiva di Kyo deriva dalla perdita del «sense of his own self» (Shorley 2000, 37-38), filtrato e in qualche modo diviso attraverso l'interferenza della tecnologia straniante del grammofono. Come un ritrovato di ultima generazione, anche l'esotismo permette alla coscienza occidentale di separarsi da sé stessa e poi di riascoltarsi attraverso un'Asia «à la fois très proche [et] très lointaine» (Morzewski 2001), dominio allo stesso tempo dell'io e del non-io. Quella della *Condition* è una *quête* identitaria che inizia con la constatazione che «la voce non familiare è la [propria]» (Remotti 1996, 88); e che prosegue con una serie di esercizi di ascolto e di meditazioni sul suono, nel tentativo di accettarla.

Come suggerito in precedenza, la ricerca di senso resta riferita al soggetto che la compie: la distanza interculturale permane ancora, inscalfibile, e Malraux «n'envisage pas une synthèse» (Tison-Braun 1983, 8). Affinché un processo di auto-conoscenza si compia, è necessario infatti fermarsi sempre «in bilico» (Remotti 1996, 88), prima che l'assimilazione sia completa e che ogni differenza venga neutralizzata, invalidando la domanda di partenza: «l'objet, certes, ne disparaît pas encore» nel soggetto, e «nous savons bien qu'il ne disparaîtra jamais» (Segalen [1978] 1995, 58), come da promessa-minaccia del più convinto Segalen.

### 3. Roland Barthes: L'Empire des signes

L'intento di lettura e decifrazione del Giappone viene assunto da Roland Barthes come indirizzo di analisi in senso sistematico e 'scientifico'. Barthes è in Giappone *soltanto* per studiare delle proprietà semiotiche, come un chimico in cerca di un ambiente a tenuta ottimale dove sviluppare le proprie reazioni. È vero che il periodo in cui si colloca *L'Empire des signes* (1970) è già inclinate verso il post-strutturalismo; eppure il titolo non può trarre in inganno in quanto all'importanza che l'ideologia dei detti 'segni', pur problematizzati e meno linearmente classificabili rispetto al decennio precedente (Trifonas 2001, 15 ss.), continuano a rivestire nell'economia dell'intero lavoro: tanto che Paul De Man non colloca *L'Empire* fra i libri che ritrattano la concezione strutturalista, accomunandolo<sup>7</sup> piuttosto al *Sade, Fourier, Loyola* (1971) «in which the semiological euphoria is allowed to reign undisturbed» (De Man 1990, 188).

Sebbene Jan Hokenson (2004, 20) sottolinei la relazione tra Barthes e Loti in quanto a parzialità ed egotismo dello sguardo<sup>8</sup>, altri elementi sono condivisi piuttosto con Malraux, come lo slancio universalizzante. Il Giappone conta in qualità di strumento per la verifica dell'«assunto indiscutibile» (Colucci 2016, 21) di un metodo generale calato dall'alto: «je ne regarde pas amourusement vers une essence orientale» (Barthes [1970] 1980, 7) [non è che io guardi amorosamente verso un'essenza orientale] (Barthes [1970] 1984, 5), ovvero verso un Oriente preso soltanto 'in sé stesso', ipoteticamente spogliato della sua funzione conoscitiva.

Il Giappone è inteso, al contrario, come un «système» formato «délibérément» con «un certain nombre de traits» prelevati «quelque part dans le monde», e «sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité» (Barthes [1970] 1980, 7) [sistema [...] deliberatamente [...] un certo numero di tratti [...] in qualche parte del mondo [...] senza pretendere di rappresentare o analizzare la minima realtà] (Barthes [1970] 1984, 5) che a essi corrisponda. Nessuna realtà, perché nessuna realtà esiste al di fuori del testo, o se esiste non è comunque comunicante con quella del testo: è inconoscibile e parallela, e le sue verità sono disperse (Trifonas 2001, 41) in maniera tanto irrimediabile che credere seriamente di poterle inseguire non può portare che a una mistificazione. Anche questa intenzionale sottrazione di significato al Giappone attua una mistificazione: ma si tratta appunto di una mistificazione deliberata (Goebel 1993, 192). L'auto-dichiarazione della propria fittività (Kawakami 2005, 136), attraverso il *disclaimer* del capitoletto iniziale, garantisce all'Empire una sua verità internamente coesa e inattaccabile, ottenuta grazie al criterio

<sup>7</sup> Convalidando una collocazione dello stesso Barthes, che unisce i due testi sotto l'ombrello della «textualité» in una tabella di *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes 1975, 148).

<sup>8</sup> Adottare «antidialogic modes of writing» (Kandiyoti 1995, 391) rende più arduo sottrarsi al rischio dell'esotismo. Cfr. anche Kandiyoti 1997.

dell'esenzone dalla verità: come se tutto il libro fosse una sorta di *pièce* di teatro Bunraku, che sfugge al sospetto della menzogna dichiarandosi da subito finto.

Barthes rende egemone, per rendere più nettamente percepibile la loro artificialità straniante, il tratto di «outer or surface» (Jung 1987, 157) nel computo della rappresentazione dei suoi giapponesi, esseri unidimensionali devoti soltanto alla secrezione di segni, che «se situ[ent] au même niveau que les signes» (Pinguet 2009, 36), e ai quali manca il supporto di una adeguata «phenomenology of lived experience» (Jung 1987, 158) per scattare dalla condizione di personaggi a quella di persone. Attraverso la sua esasperata 'invenzione' del Giappone, Barthes intende allenare «his own understanding of culture» (ivi, 49) e del suo funzionamento, forzandolo dall'interno attraverso descrizioni «too playfully constructed» che possono arrivare ad apparire anche come «parody» (Kawakami 2005, 132) di descrizioni scientifiche. Se davvero di parodie si tratta, il loro intento non ha comunque niente a che vedere con la sfera del ludico, ma è piuttosto un modo di 'sbalzare' in primo piano il lavoro dei segni<sup>9</sup>, attraverso caricature che assomigliano a ingrandimenti al microscopio.

Il Giappone di Barthes è dunque strumento per la verifica di un metodo; strumento non del tutto contingente però, né casuale. Nel secondo capitolo *La langue inconnue* (*La lingua sconosciuta*) esso, invece che semplice riserva di «altri simboli» analoghi alla congerie di quelli europei, si costituisce come qualcosa di radicalmente ulteriore, dimensione dell'alterità integrale: il punto in cui si scopre la «fault line in the symbolic system» (Kawakami 2005, 132). Questa prospettiva apertamente utopica (Knight 1992, 625) rende più che mai chiaro il portato teorico, e quindi derealizzante, che si sovrappone al dato dell'alterità. Già il fatto stesso di nominare e nominalizzare un concetto astratto di 'alterità' significa appunto trasferirla dal dominio dei dati dell'esperienza a quello dell'orizzonte d'attesa, forse già precludendosi in partenza l'effetto sperato: infrangere l'incantesimo, esprimere un desiderio a voce alta, «classer» ciò che era 'novità pura' «dans un lieu circonscrit par le savoir» (de Certeau 1975, 288), ancora *prima* di esperirla.

La lingua giapponese, rispetto ai caratteri latini, appare a Barthes *sconosciuta* per sua intrinseca natura, pregna di un ineliminabile «valore differenziale» (Colucci 2016, 13) – lingua che si continua a non-capire anche quando la si è imparata, fatto che realizza «le rêve» di

connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre: percevoir en elle la différence, sans que cette différence soit jamais récupérée par la socialité superficielle du langage [...] connaître, réfractées positivement dans une langage nouvelle, les impossibilités de la nôtre; apprendre la systématique de l'inconcevable [...] en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir. (Barthes [1970] 1980, 9)

<sup>9</sup> Per una trattazione più approfondita di questa 'messa in evidenza' del segno, ci si permette di rinviare a Salvagnini Zanazzo 2024.

[Conoscere una lingua straniera (strana) e purtuttavia non comprenderla: cogliere in essa la differenza, senza che questa stessa differenza sia recuperata mai dalla superficiale socialità del linguaggio [...] conoscere, riflesse positivamente in una lingua nuova, le impossibilità della nostra; apprendere la sistematicità di quello che non si può concepire [...] in una parola, scendere nell'intraducibile, provarne la scossa senza mai attutirla.] (Barthes [1970] 1984, 11)

La lunga enumerazione paratattica asindetica tenta di precisare di grado in grado, di assalto in assalto secondo varie definizioni – che sono piuttosto vari esempi di situazioni, tratti che concorrono tutti insieme a formare il concetto – la funzione assunta per un occidentale dalla lingua nipponica. L'incontro-scontro linguistico, o per meglio dire il 'cozzo' percepito della propria lingua contro una parete di alterità insormontabile, conta qui come «rêve» attraverso cui riconoscere con chiarezza la composizione artificiale e arbitraria, pertanto «oppressi[ve]» (Barthes 1978, 12) [oppressiva] (Barthes [1978] 1981, 7) e «tout simplement: fasciste» (Barthes 1978, 14) [semplicemente fascista] (Barthes [1978] 1981, 9), del codice all'apparenza innocuo che si impiega ogni giorno.

Motore della ricerca barthesiana, in cui l'Oriente, figura del desiderio, è invocato «comme on invoque les Esprits» (Roger 2007, 367), è in effetti anche il «pulsional, “visceral” [...] disgust at the deadly bourgeois mode of living» (Suvín 1991, 501) della madrepatria, che porta come conseguenza l'appassionato desiderio di uscire da una «“francité” [...] détestable» (Roger 2007, 369) nella quale non ci si riconosce. Postulare e indagare l'alterità diventa allora un'esigenza liberatoria, un tentativo di evadere attraverso la valorizzazione di quelle possibili versioni alternative che le contingenze geografiche (essere nati in Francia) hanno negato una volta per tutte. Mostrare che questa 'negazione' non è sorretta da motivazioni valide, che la 'borghesità' poteva anche non sussistere, significa «introdurre l'alterità nello stesso momento della scelta, nel gesto costitutivo dell'identità» (Remotti 2010, 12): dimostrare a sé stessi che quella determinata veste sociale in cui si è nati e che si percepisce come una gabbia, è *effettivamente* una gabbia – poiché formata puramente da segni il cui funzionamento, attraverso l'analisi interculturale, si è imparato a decifrare, acquisendo un sapere che si può ora rivolgere contro sé stessi. Come in Paul Valéry, l'io esperisce un «lutto della potenzialità» inevasa, e guardandosi allo specchio «si stupisce nel vedersi particolare, pur sentendosi universale» (Magrelli 2002, 157): si stupisce di fronte alla richiesta di riconoscersi proprio in quel personaggio particolare con la sua faccia parigina, a scapito di tutti gli altri.

Ad ogni modo, anche quando, come in Barthes, si intenda uscire da un paradigma binario alla Loti in cui identità/alterità sono contrapposte, decostruendo dalle fondamenta un portato ideologico identitario europeo riconosciuto come inautentico, l'attività del confronto resta oscillante fra i medesimi due poli dell'interno e dell'esterno. Il ricorso all'Alterità è un modo non solo per costruirsi e ricostruirsi un'identità, non è solo un paradigma atto a 'rinforzarsi' per via contrastiva; ma anche per distruggerla e riconoscerne la natura

costruita studiata da Francesco Remotti in saggi come *Contro l'identità* (1996): «l'identità è una strana ideologia [...] che nasce da un mancato riconoscimento delle somiglianze» (Remotti 2021) tra l'io e l'altro: quindi smascherabile solo attraverso un'operazione comparatista. In altre parole, la dinamica io-altro sarà da considerarsi propedeutica al mantenimento degli steccati tanto quanto funzionale al loro annullamento, alla volontà programmaticamente decostruttiva di 'portare il sospetto': per uscire dal paradigma dell'identità serve lo stesso appoggio (l'alterità) che può servire a rinsaldarlo. Sarà utile in questo senso supporre che 'identità' e 'io' non coincidano, siano piuttosto due entità distinte<sup>10</sup>, per quanto si tratti di nozioni che inevitabilmente si mischiano. Se la prima è sicuramente una sovrastruttura aggiunta e pertanto passibile di estinzione, la seconda sarà da intendersi piuttosto come pura istanza conoscitiva e pertanto ineliminabile, poiché coincidente con la domanda stessa alla quale si vuole rispondere, pena il decadimento istantaneo della domanda: l'atto interrogativo è «a set of observations wherein who observes is himself implicated by the observation» (Jung 1987, 146). La postura auto-inquisitoria, che rivolge l'istanza decostruttiva contro il proprio Sé, non elimina l'individuo dalla scena più di quanto non lo facesse l'esotismo 'arricchente' di Segalen. Così, anche di Barthes si può dire che abbia eseguito un'operazione di *cherry picking*, inevitabilmente orientata, nella torta-Giappone (Kawakami 2005, 131); o un atto di 'meta-commento' in cui commentando l'oggetto si commenta sé stessi, rasentando a ogni rilievo la «intellectual autobiography» (Jung 1987, 146). Questa persistenza dell'io era d'altronde implicita in formule come quella del «rêve» di una 'alterità integrale': la nozione di 'alterità' può esistere solo rispetto a un io separato da essa, e il «rêve» deve farlo qualcuno (qualunque forma esso abbia) che *non-è* quella alterità.

Per concludere, si può tentare di sintetizzare le posizioni percorse. In Loti si è rinvenuta una postura di iniziale chiusura e superiorità rispetto al mondo nipponico; rompendosi, essa ha dato luogo a una scottatura non attenuata da lavorazioni di teoria interculturale. Con Malraux, lo slancio di coesione universalizzante che restituiva dignità all'Asia ha rivelato la sua utilità di strumento auto-conoscitivo che, per funzionare, ha bisogno di mantenere sempre una distanza rispetto all'Altro. Per Barthes, infine, il Giappone ha contato come grimaldello per discernere e demistificare il funzionamento dei segni, primi fra tutti quelli identitari; ma anche questa ricerca non può prescindere dalla soggettività della coscienza interrogante. Al di là dell'istintivo slancio etico verso un'ipotetica abolizione dei fossati che separano i popoli, in tutti e tre i patti conoscitivi analizzati l'atto della conoscenza si è configurato sempre come un movimento oscillatorio, a gradazione variabile, tra le polarità irriducibili dell'io e del non-io.

<sup>10</sup> Ovvero l'Io o coscienza pura sia «distint[o] dalla personalità individuale» (Agosti 2007, 114), sua manifestazione superficiale e non costitutiva.

### Riferimenti Bibliografici

- Agosti, Stefano, 2007. «Aporie di Valéry. Considerazioni sul Leonardo», in Valéry, Paul, 2007. *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, tr. it. di Stefano Agosti, Milano, Abscondita, 107-125.
- Bachelard, Gaston, 1957. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- Barthes, Roland, [1970] 1980. *L'empire des signes*, Paris, Flammarion.
- Barthes, Roland, [1970] 1984. *L'impero dei segni*, tr. it. di Marco Vallora, Torino, Einaudi.
- Barthes, Roland, 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, 1978. *Leçon*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland, [1978] 1981. *Lezione*, tr. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi.
- Blanchot, Maurice, 1949. «Note sur Malraux», in Id., 1949. *La part du feu*, Paris, Gallimard, 204-207.
- Bourrel, Jean-René, 1986. «L'exotisme dans l'œuvre d'André Malraux», *Revue André Malraux Review* 18 (2), 105-124.
- Bouvier, Nicolas, 2009. *Le vide et le plein. Carnets du Japon 1964-1970*, Paris, Gallimard.
- Brahimi, Denise, 1992. *Un aller retour pour Cipango. Essai sur les paradoxes du japonisme*, Paris, Blandin.
- Buch, Marina Rafaela, 2016. «Madame Chrysanthème (1887) et Japoneries d'automne (1889) de Pierre Loti entre japonisme et exotisme désenchanté», *Promptus* 2, 53-75.
- Certeau (de), Michel, 1975. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- Colucci, Dalila, 2016. L'eleganza è frigida e L'empire des signes. *Un sogno fatto in Giappone*, Firenze, FUP.
- Dedet, André, 1999. «Pierre Loti in Japan: impossible exoticism», *Journal of European Studies* 29 (1), 21-25.
- De Man, Paul, 1990. «Roland Barthes and the Limits of Structuralism», *Yale French Studies* 77, 177-190.
- Drieu La Rochelle, Pierre, [1935] 1970. «Malraux et Nietzsche», in *Les critiques de notre temps et Malraux*, Paris, Garnier, 65-66.
- Gallina, Bernard, 1985. «Analyse stylistique d'un chapitre de *Madame Chrysanthème*», in *Filologia moderna* 7, 197-209.
- Godard, Henri, 2007. «André Malraux: l'Orient comme révélateur de l'Occident», in Amalfitano, Paolo / Innocenti, Loretta (ed.), 2007. *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali 1700-2000*, Roma, Bulzoni, 2 voll., v. 2 139-151.
- Goebel, Rolf J., 1993. «Japan as Western Text: Roland Barthes, Richard Gordon Smith, and Lafcadio Hearn», *Comparative Literature Studies* 30 (2), 188-205.
- Golino, Enzo, 1988. «Malraux tra due mondi», *La Repubblica*, 8 Maggio 1988.

- Guéhenno, Jean, [1933] 1979. «La condition humaine», in Id., 1979. *Entre le passé et l'avenir*, Paris, Grasset, 202-208.
- Ha, Marie-Paule, 1997. «The Cultural Other in Malraux's Asian Novels», *The French Review* 71 (1), 33-43.
- Hokenson, Jan, 2004. *Japan, France, and East-West Aesthetics: French Literature, 1867-2000*, Cranbury, Fairleigh Dickinson University Press.
- Jaloux, Edmond, [1933] 1970. «Une puissance extraordinaire», in *Les critiques de notre temps et Malraux*, Paris, Garnier, 58-62.
- Jung, Hwa J., 1987. «The Joy of Textualizing Japan: A Metacommentary on Roland Barthes's *Empire of Signs*», *The Bucknell Review* 30 (2), 144-167.
- Kandiyoti, Dalia, 1995. «Exoticism then and now: the Travels of Pierre Loti and Roland Barthes in Japan», *History of European Ideas* 20 (1-3), 391-397.
- Kandiyoti, Dalia, 1997. «Roland Barthes Abroad», in Rabaté, Jean-Michel (ed.), 1997. *Writing the Image After Roland Barthes*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 228-242.
- Kawakami, Akane, 2005. *Traveller's Visions. French Literary Encounters with Japan, 1881-2004*, Liverpool, LUP.
- Knight, Diana, 1993. «Barthes and Orientalism», *New Literary History* 24 (3), 617-633.
- Lafont, Suzanne, 1993. *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail.
- Larrat, Jean-Claude, 1995. «Introduction», in Id., *La Condition humaine, roman de l'anti-destin*, Orléans, Paradigme, 9-17.
- Larrat, Jean-Claude, 2003. «Au pays moi: Mayrena et Malraux», in Cabasino, Francesca (ed.), 2003. *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, Roma, Aracne, 33-42.
- Lejeune, Philippe, [1971] 1998. *L'Autobiographie en France*, Paris, Colin.
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe, [2001] 2005. «Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après», in Id., 2005. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 11-30.
- Loti, Pierre, [1887] 1926. *Madame Chrysanthème*, Paris, Calmann-Lévy.
- Loti, Pierre, [1887] 2014. *Kiku-san. La moglie giapponese*, tr. it. di M. Gatti, Milano, O barra O, 2014.
- Magrelli, Valerio, 2002. *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi.
- Malraux, André, [1933] 1989. *La Condition humaine*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 3 voll., v. 1.
- Malraux, André, [1933] 1934. *La condizione umana*, tr. it. di A. R. Ferrarin, Milano, Bompiani.
- Malraux, André, 1951. *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard.
- Magny, Claude-Edmond, 1948. «Malraux le fascinateur», *Esprit* 149 (10), 513-534.

- Mathé, Roger, 1972. *L'exotisme. D'Homère à Le Clézio*, Paris, Bordas.
- Merello, Ida, 2005. «Eric Fougère, “Les paravents de Mme Chrysanthème ou l'impossible Loti”», *Studi Francesi* XLIX (147), 670.
- Montier, Jean-Pierre, 2016. «Le jeu des poupées japonaises de Pierre Loti», in Oberhuber, Andrea / Arvisais, Alexandra / Dugas, Marie-Claude (ed.), 2016. *Fictions modernistes du masculin-feminin*, Rennes, Presses Universitaires.
- Morzewski, Christian, 2001. «“Chinoiserie” et sinité dans *La Condition humaine* d'André Malraux», in Morzewski, Christian / Linsen, Qian (ed.), 2001. *Les écrivains français du XX<sup>e</sup> siècle et la Chine*, Arras, Artois Presses Université-Presses Universitaires de Nankin.
- Mossuz-Lavau, Janine, 2003. «André Malraux: le mythe culturel dans le cadre planétaire», in Cabasino, Francesca (ed.), 2003. *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, Roma, Aracne, 73-80.
- Moura, Jean-Marc, 1998. *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF.
- Naito, Takashi, 1995. «Pierre Loti entre la japonerie et le péril jaune», *Les Carnets de l'exotisme* 15-16, 93-98.
- Pinguet, Maurice, 2009. «Le texte Japon (Barthes et le Japon)», in Id., 2009. *Le texte Japon*, Paris, Seuil, 29-43.
- Remotti, Francesco, 1996. *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.
- Remotti, Francesco, 2010. *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza.
- Remotti, Francesco, 2021. Intervista di Serrapica, Luigi. «Quer pasticciaccio brutto dell'identità», *Exagere* 6 (3-4). URL: <https://www.exagere.it/quer-pasticciaccio-brutto-dellidentita-intervista-a-francesco-remotti/>, consultato il 23/06/2023.
- Reyns-Chikuma, Chris, 2005. *Images du Japon en France et ailleurs. Entre japonisme et multiculturalisme*, Paris, L'Harmattan.
- Roger, Philippe, 2007. «Les deux Orient de Roland Barthes», in Amalfitano, Paolo / Innocenti, Loretta (ed.), 2007. *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali 1700-2000*, Roma, Bulzoni, 2 voll., v. 2, 365-380.
- Salvagnini Zanazzo, Giovanni, 2024. «Vedere il segno. Barthes e lo smascheramento del simbolico “in questo paese che io chiamo il Giappone”», *Intersezioni*, 44 (1), 5-22.
- Scotti, Francesca, 2014. «*Kiku-san* ovvero l'esercizio dello sguardo», in Loti, Pierre, 2014. *Kiku-San*, Milano, O barra O, 5-9.
- Segalen, Victor, [1978] 1995. *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana.
- Shorley, Christopher, 2000. «Crossing Boundaries in the Early Fiction: Malraux's “Art of the Novel” 1928-1933», in Harris, Geoffrey T. (ed.), 2000. *André Malraux. Across Boundaries*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 17-44.
- Sica, Giorgio, 2012. *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*, Napoli, Guida.
- Suematsu, Claire, 1995. «Loti: Par delà le japonisme», *フランス文学* 20, 1-12. URL: <https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/en/00041002>, consultato il 23/06/2023.

- Suin, Darko, 1991. «The Soul and the Sense: Meditations on Roland Barthes on Japan», *Canadian Review of Comparative Literature* 18 (4), 499-531.
- Teroni, Sandra, 2003. «La confrontation avec l'Orient», in Cabasino, Francesca (ed.), 2003. *André Malraux entre imaginaire et engagement politique*, Roma, Aracne, 21-32.
- Tison-Braun, Micheline, 1983. *Ce monstre incomparable... Malraux et l'enigme du moi*, Paris, Colin.
- Todorov, Tzvetan, 1989. «Loti», in Id., 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité culturelle*, Paris, Seuil, 341-355.
- Trifonas, Peter P., 2001. *Barthes and the Empire of Signs*, Cambridge, Icon.
- Valéry, Paul, 1973. *Cahiers*, Paris, Gallimard, 2 voll., v. 1.

# L'iniziazione maschile in alcune riscritture medievali del tipo folclorico della Bella Addormentata. Analisi antropologica e prospettiva di genere

BENEDETTA VISCIDI  
FNS – Université de Fribourg

## *Abstract*

This article examines several medieval adaptations of the Sleeping Beauty tale type, including *Perceforest*, *Blandin de Cornoalha*, *Roman de Bleris*, and *Frayre de Joy e Sor de Plazer*. A gender-based analysis, focusing on the female character, is complemented by an anthropological perspective centered on the figure of the savior/rapist, who, in order to reach Sleeping Beauty, undertakes an initiatory journey involving the domestication of death.

## 1. *Premesse: una prospettiva di genere*

Questo intervento nasce dalle mie ricerche dottorali, dedicate allo studio dello stupro e della violenza di genere nella letteratura gallo-romanza medievale. Non è difficile ritagliare, all'interno del *corpus* di interesse, un gruppo di testi che presentano lo stupro, a volte ma non sempre codificato come tale, di una fanciulla addormentata. L'azione, verificandosi per l'appunto durante l'incoscienza della fanciulla, non presuppone alcuna prevaricazione fisica da parte dell'aggressore né alcuna resistenza da parte della vittima: i due requisiti indispensabili affinché un rapporto sessuale venisse codificato come stupro nella

Francia medievale, che conosce tale categoria e la considera, almeno a partire dal XIII secolo, alla stregua di un crimine.

Philippe de Beaumanoir, nelle *Coutumes de Beauvaisis*, ne fornisce la prima, attestata, definizione legale in francese antico: «Fame esforcier si est quant aucuns prent a force charnel compaignie a fame contre la volenté de la fame et seur ce qu'ele fet son pouoir du defendre» (Beaumanoir 1899-1900, cap. XXX, §829) [si verifica (il crimine di) *fame esforcier* quando qualcuno conosce carnalmente con la forza una donna contro la volontà della donna e contro ciò che ella è in grado di fare per difendersi]. Si può desumere che lo stupro per il pensiero medievale sia un crimine sessuato a direzione univoca – *feme esforcier*: il soggetto dello stupro è un uomo, l'oggetto è invariabilmente una donna. Risulta poi evidente come la coercizione tenda a essere considerata unicamente se posta nei termini di una violenza fisica e siano i segni corporei di tale violenza, e della resistenza ad essa, a essere ricercati come prova e riscontro processuale. Altre offese di natura sessuale, non consentite ma perseguite con mezzi diversi rispetto alla forza fisica, come l'inganno o l'abuso di una persona (momentaneamente) incapace di intendere e di volere – appunto la fanciulla addormentata –, difficilmente ricadono nella categoria di stupro (cfr. Viscidi 2022a).

Tra i testi che mettono in scena lo stupro di una bella dormiente figurano il *fabliau La damoisele qui sonjoit*<sup>1</sup>, l'episodio incipitario del romanzo *Richars li Biaus* – quello che porta al concepimento del protagonista eponimo – e l'*exemplum* di Lernesius e Diphile, evocato nel *Commens d'Amours* di Richard de Fournival, così come un gruppo di testi più simili tra loro, già individuati dalla critica quali riscritture del racconto-tipo della Bella Addormentata (*Sleeping Beauty*, ATU 410), sui quali concentrerò la mia analisi. Questi sono il romanzo in prosa francese *Perceforest*, la *faula Frayre de Joy e Sor de Plazer*, il romanzo *Blandin de Cornoalha* (l'attribuzione alla area galloromanza per questi ultimi due è dibattuta, la critica oscilla tra localizzazione linguistica occitana e catalana) e il franco-italiano *Roman de Belris*<sup>2</sup>.

Nel racconto-tipo della Bella Addormentata la fanciulla non è banalmente addormentata bensì sprofondata in una situazione di assenza, quasi in uno stato di incoscienza o di catalessi ipnotica simile alla morte, e il risveglio è conseguenza, diretta o indiretta, di un rapporto sessuale (un bacio, nella

<sup>1</sup> Episodi in parte simili sono quelli che presentano uno stupro notturno perseguito tramite l'inganno, attestati ad esempio in *Trubert (branche II)* e in *Gombert et le deus clerics*: l'aggressore, approfittando dell'oscurità, consuma un rapporto sessuale facendo credere alla propria vittima, perfettamente sveglia, di essere il marito.

<sup>2</sup> I quattro testi sono oggetto di analisi in Paradisi 2015, i primi tre in Zago 1979, Wolfzettel 2005 e Egedi-Kovács 2012, gli ultimi tre in Léglu 2010. Con l'eccezione di Zago, le studiose e gli studiosi identificano almeno uno degli episodi analizzati (tendenzialmente quelli raccontati in *Perceforest* e *Frayre de Joy*) come la rappresentazione di uno stupro; senza per forza analizzarne i risvolti in prospettiva di genere, il rapporto carnale è definito nei termini di una violenza sessuale.

versione metonimica eufemizzata), sovente fecondo: in molte realizzazioni la bella si risveglia quando il figlio, succhiandole il dito al posto del capezzolo, estrae la lisca che ha causato il sonno magico.

Delle quattro riscritture medievali, due in realtà non mettono propriamente in scena un rapporto sessuale con la dormiente, ovvero *Blandin de Cornoalha* e il *Roman de Belris*. Il primo perché il risveglio della *dona encantada* avviene senza un contatto fisico diretto ma per mezzo di un astore, catturato da Blandin e posato sul braccio della fanciulla. Affatto diverso il caso di *Belris*: anche se è verosimile che il protagonista abbia conosciuto carnalmente la fanciulla addormentata e incosciente – Anfelis si risveglia madre e apprende dell'esistenza di Belris solo grazie a un biglietto che questi le ha lasciato recante il proprio nome e quello che dovrà essere dato al nascituro – tale circostanza è soltanto inferibile; l'unico testimone è frammentario e la lettrice o il lettore non assiste all'incontro erotico tra il cavaliere e la Bella Addormentata<sup>3</sup>. Gli altri due testi che invece mettono in scena l'atto carnale tradiscono chiaramente un certo imbarazzo nei confronti di quanto stanno rappresentando: se in *Perceforest* Troiùls esita prima di possedere Zellandina, Sor de Plazer al risveglio si adira con colui che ha osato forzare l'amore e toccarla senza il suo consenso, denunciando difatti il comportamento di Frayre come uno stupro; salvo poi innamorarsi abbastanza rapidamente del suo 'aggressore' e sposarlo.

Sembra quindi lecito sollevare per questi testi la questione dello stupro, tanto più che la problematicità del rapporto sessuale con una dormiente è ben presente anche al testo medievale che cerca in un modo o nell'altro di aggirarla, disinnescarla o riassorbirla *ex post*<sup>4</sup>.

## 2. Ribaltamento di genere e interpretazione antropologica

Se il tipo sollecita dunque una lettura in prospettiva di genere, pare interessante analizzarlo anche in chiave antropologico-folclorica. Quanto si proporrà ora parte dal presupposto di far scivolare in secondo piano la Bella Addormentata portando in primo piano il suo aggressore. La letteratura in fin dei conti lo autorizza. Anzitutto, perché il punto di vista dominante di tali narrazioni è costruito su presupposti valoriali e riferimenti patriarcali, che modellano e gerarchizzano le azioni in base allo sguardo virile del protagonista agente. Si può infatti affermare che la caratterizzazione dei due ruoli principali nel tipo della Bella Addormentata esaspera le determinazioni atanziali e la drammaturgia comportamentale imposte dalla visione patriarcale: alla passività assoluta – catatonica inerte incosciente – della donna si contrappone

<sup>3</sup> La porzione mancante è stata ricostruita dall'editore del testo, cfr. Monfrin 1962, 499-500.

<sup>4</sup> È quanto ho cercato di dimostrare in un capitolo della mia tesi dottorale, cfr. Viscidi 2022b.

l'intraprendenza dell'eroe. Inoltre, perché le 'vere' vittime dei racconti della Bella Addormentata non sono tanto le fanciulle dormienti bensì – ci venga concesso il salto metalettico – le lettrici o i lettori che da tale storia potrebbero essere feriti, traumatizzati, *triggerati*. Lo scrupolo e la prudenza dell'interprete dunque non è da esercitarsi verso un personaggio di carta bensì verso il fruitore o la fruitrice della propria interpretazione: è proprio in tale angolatura – dalla parte della ricezione – che sono state costruite le considerazioni preliminari a questo intervento.

Quello che si cercherà di dimostrare è che il connubio del cavaliere con la donna sprofondata in una condizione di ipnosi profonda o di morte apparente (raggiunta dopo un lungo viaggio costellato di prove) potrebbe configurarsi, dal lato agente e maschile, come una prova iniziatica di domesticazione della morte, riconducibile a orizzonti culturali e ritualistici di ascendenza sciamanica. Nel rapporto sessuale con la dormiente, si realizzerebbe un cimento interpretabile come una forma di familiarizzazione dell'eroe con la dimensione oltremondana e, insieme, come dissoluzione magica del sortilegio che ha sprofondato la principessa nell'incoscienza del sonno eterno. Possedendo carnalmente la Bella Morta, l'eroe la disincanta e, in pari tempo, prende confidenza con le creature dell'aldilà. La fanciulla 'letargica' altro non sarebbe che una ragazza morta: abbracciarla e possederla significherebbe allora avvezzarsi, per il tramite di un rito di passaggio, alla condizione degli estinti. Chi si congiunge coi trapassati diviene come loro, realizzando in vita una condizione di trascendenza avvicinabile a quella dei defunti o degli spiriti. Si rammenti inoltre che dal grembo della Bella Addormentata sorge spesso una nuova vita. Oltre a prodursi dunque un attraversamento vittorioso di barriere – sonno/veglia, morte/vita – si sblocca una situazione di stallo e sterilità che si apre all'abbondanza e alla fertilità. Anche quando il rapporto non è fecondo, infatti, la dama premia il cavaliere con smisurate ricchezze. L'amplesso con la Bella Addormentata ha l'effetto di locupletare l'eroe, moltiplicandone i beni e le fortune.

Ovviamente la critica ha già proposto per la Bella Addormentata, come del resto per molte altre fiabe, una lettura in chiave iniziatica. Tra tutte ricordo la celebre e sempre citata interpretazione psicoanalitica di Bettelheim secondo il quale le varie tappe della storia della Bella Addormentata riprendono le fasi della vita sessuale femminile: dal menarca alla maternità (Bettelheim [1976] 1984, 216-227)<sup>5</sup>. Opero dunque un ribaltamento di prospettiva per andare a seguire, individualmente, i percorsi intrapresi dai quattro protagonisti fino al letto dove la Bella Addormentata riposa<sup>6</sup>. L'ordine scelto va dai campioni

<sup>5</sup> Si veda anche Fetscher 1974, 159-167.

<sup>6</sup> Per la possibilità di individuare nel tipo della Bella Addormentata un percorso iniziatico maschile si ringrazia Alvaro Barbieri che ha fornito l'imprescindibile spunto primo. Ci si rifà altresì alle sue fondamentali interpretazioni iniziatico-sciamaniche dell'*Yvain* e della *Charrette* (cfr. Barbieri 1999 e 2017), che serviranno da guida in questo viaggio interpretativo. Ogni eventuale banalizzazione o abbaglio ovviamente è da imputarsi alla scrivente.

testuali che paiono più ricchi di peripezie e di elementi interpretabili in chiave mitico-iniziatica a quello più lineare e ricontestualizzato all'interno di un livello di coerenza cortese, con una torsione razionalizzante che laicizza e normalizza le componenti più risolutamente perturbanti. Inevitabilmente verrà dedicato uno spazio maggiore ai primi testi, per i quali le varie tracce iniziatiche vanno scovate e spiegate; quando queste ricompariranno nei testi successivi l'analisi risulterà più veloce nell'immediatezza dei rilievi.

#### a. *Troilus*

Che le numerose avventure del personaggio del *Perceforest* possano essere lette come un percorso di iniziazione è già stato suggerito dalla critica, in particolare da Wolfzettel:

[...] ce n'est plus la princesse enchantée qui se trouve au centre du récit, mais bien le jeune homme qui passe par une série d'épreuves initiatiques aptes à le faire mûrir. [...] Le voyage en mer, la marée haute, la perte du cheval et la nuit passée dans la cime d'un arbre, la rivalité avec les fils de la dame accueillante et enchanteresse, la folie et la voix de l'oracle représentent autant d'échelons significatif préparant l'épisode central de l'amour victorieux» (Wolfzettel 2005, 120-121).

Come sintetizza lo studioso, Troilus, prima di raggiungere l'amata Zellandine (si tratta dell'unica versione in cui il cavaliere già conosce la Bella Addormentata), affronta diverse prove che possono essere lette come le tante tappe di un percorso iniziatico che consiste, a mio avviso, in un itinerario verso l'altro mondo. Il primo movimento consta della traversata di un confine equoreo, tipica frontiera umida separante il qui dall'altrove: il protagonista affronta un viaggio per mare al termine del quale sbarca in una terra apparentemente deserta, all'orizzonte sono visibili solo un poggio e un pastore con il suo gregge. All'improvviso una moltitudine di uccelli si leva simultaneamente in volo causando un fortissimo rumore, interpretato da Troilus come presagio di morte:

Ainsi qu'il se mist au chemin, il perçoit plainement que toute la volille du marescaige s'eslevoit en l'aer, menant tel noise qu'il sambloit que tous les gentilz oyseaulx du monde les vouldissent devorer (Roussineau 1993, 59-60, ll. 88-92).

[Non appena si mise in cammino, percepì chiaramente che tutti i volatili della palude si levavano in aria, facendo un rumore tale che gli sembrò che tutti i nobili uccelli del mondo volessero divorarli].

Contestualmente si alzano anche le acque del mare tanto che il cavaliere, a fatica, si salva cercando rifugio tra i rami di un albero alto e poderoso. Diversi sono gli elementi passibili di una lettura iniziatica già in tale primo episodio. Nei racconti mitici gli uccelli, vivendo tra terra e cielo, possono mettere in contatto il mondo dei vivi con quello dei morti: i messaggeri divini – gli angeli – non a caso hanno le ali. Il loro canto inoltre – certo qui più un temibile *noise* interpretato

dal cavaliere in senso disforico –, che «fa cadere in deliquio, addormenta i vivi e ridesta i morti» (Barbieri 1999, 201), è uno dei modi in cui si manifesta l'altro mondo. Anche il passaggio per le acque è una prova comune in molti riti di passaggio. L'immersione nell'elemento liquido rievoca infatti il ritorno all'indistinto preformale, al sacco amniotico materno, e la riemersione segna conseguentemente un nuovo inizio, una rinascita 'battesimale' accompagnata dal conferimento di determinazioni e caratteristiche identificanti. È per tale plesso valoriale che spesso il confine tra aldiquà e aldilà, tra mondo dei vivi e mondo dei morti è segnato da una barriera liquida, le cui attestazioni, seppur spesso razionalizzate, nella letteratura cortese cavalleresca sono moltissime. L'iniziato, oltrepassando le acque, abbandona la vita terrena e rinasce nell'oltre mondo. Si aggiunga che, in questo caso, la tempesta e l'innalzamento delle acque dalle quali solo il protagonista trova scampo (il suo cavallo muore annegato) si configurano come una sorta di diluvio universale: momento di distruzione e palingenesi (cfr. Eliade [1952] 1981, 135-142). Infine, anche l'alto albero tra le cui fronde Troilus trova per l'appunto rifugio potrebbe nascondere una simbologia di ascendenza iniziatico-sciamanistica dandosi come residuo razionalizzato dell'*axis mundi*, la colonna portante dell'universo che mette in contatto le tre zone cosmiche. I rami dell'albero toccano il cielo mentre le sue radici raggiungono l'inferno: salendo o scendendo lungo l'albero lo sciamano riesce ad operare una rottura di livello e accede alla dimensione oltremondana<sup>7</sup>.

Ritiratesi le acque e sceso dall'albero – molto razionalmente tramite una scala – il nostro viene condotto dal pastore presso una vecchia dama che, promessogli un nuovo cavallo, finisce per stregare il proprio ospite. A questo punto Troilus, smarrito il senno, esce dalla finestra e s'incammina come un folle attraverso la foresta, sotto la pioggia per arrivare, dopo qualche giorno, in uno stato di incoscienza e smemoramento al castello dell'amata. Seppur il testo fornisca una spiegazione perfettamente logica e razionale dell'operato dell'*ancienne dame* – madre di un figlio a sua volta innamorato di Zellandine, spera di sbarazzarsi così di uno scomodo rivale –, essa ricorda abbastanza da vicino il personaggio folclorico della *jaga*, guardiana dell'altro mondo, dispensatrice di doni ma pericolosa e terrificata. La strega incantatrice precipita l'eroe in uno stato di alterazione psicofisica, ma questa condizione di stordimento e di obliosa deriva, lungi dal danneggiare il protagonista, rende possibile il suo passaggio nell'aldilà, propiziando l'ingresso nelle regioni mistiche e il vittorioso superamento della prova superlativa. È infatti grazie e non a discapito della sua momentanea condizione di smemoramento e follia che Troilus riuscirà a raggiungere e salvare la Bella Addormentata. Al suo arrivo, a corte sono riuniti

<sup>7</sup> Sul Pilastro del mondo e le sue declinazioni mitiche, ovvero montagna cosmica e albero, cfr. Eliade [1951] 1974, 282-298 e Coomaraswamy [1938] 1987a. Sull'ascesa rituale degli alberi quale rito iniziatico di matrice sciamanica cfr. Eliade [1951] 1974, 149-150.

tutti i medici del paese, che, incapaci di trovare un rimedio, consigliano a Zellant di rinchiudere la figlia in una torre nell'unica speranza di un intervento divino:

Se lui dirent que a la verité ilz ne sçavoient trouver remede a la maladie de sa fille et que son accident n'estoit point naturel, mais la meist en sa vielle tour fort enserree et que la il en attendist la volenté des dieux, qui sont secrets et qui voeulent estre maintenus secretement (Roussineau 1993, 66, ll. 314-319).

[Gli dissero che invero non sapevano trovare rimedio alla malattia di sua figlia e che il suo malanno non era d'ordine naturale, di rinchiuderla però nella sua vecchia torre e là di attendere la volontà degli dei, che sono esseri misteriosi e tali vogliono mantenersi].

Un folle però – un vero folle, sottolinea il testo – non appena vede Troilus riconosce in lui il futuro guaritore di Zellandine e prova a informarne i medici incappando, ovviamente, nel dilleggio generale. Il passaggio per uno stato di caos psichico costituisce spesso una tappa del percorso iniziatico: lo smemoramento di sé e la perdita di contatto con questo mondo sono il segnale di un collegamento con la dimensione altra<sup>8</sup>. Anche l'ilarità che suscita il nostro cavaliere *desvoyé* è un dettaglio non trascurabile; come fa notare Barbieri nella sua lettura sciamanica del *Cavaliere della Carretta*, l'eletto, per ottenere l'emancipazione assoluta da questo mondo, deve svincolarsi dalla logica terrena ed essere disposto a rinunciare alla sua identità sociale, incorrendo eventualmente nell'incomprensione generale, nel biasimo e nella pubblica vergogna. Con la sua alterità totale e insopprimibile, la sua condotta stravagante e le sue stramberie, l'eroe-sciamano attira su di sé il disprezzo e la derisione degli uomini comuni: proprio quando realizza la sua vocazione paradossale, egli sembra assumere condotte discutibili e persino disonoranti.

Rinunciando a sé e gettandosi alle spalle le rassicuranti certezze dell'ethos cortese, l'eroe si rende disponibile a una trasmutazione radicale. Solo dopo aver dissolto la propria personalità pubblica, egli può iniziare ad essere altro da sé e sentire la realtà in modo totalmente inedito (Barbieri 2017, 192).

È sempre in uno stato di assoluta inconsapevolezza che Troilus entra per caso nel tempio di Venere dove viene 'risvegliato' dalla dea e, ad una seconda visita, eletto effettivamente come guaritore di Zellandine. La dea gli svela il frutto che dovrà cogliere per riportare la bella dormiente alla vita:

Hault chevalier, ne vous anoit.  
Se tel proesse en vous avoit  
Qu'entrissiez par dedans la tour  
Ou la belle de noble atour

<sup>8</sup> Una simile crisi la esperisce Lancillotto nella *Carretta*, cfr. Airò 2013, 129. Sullo sciamano come guaritore ferito e sulla malattia come mezzo di accesso alla condizione di signore dei confini, cfr. Eliade [1951] 1974, 53-55. Sulla follia di Tristano, un altro iniziato-sciamano della letteratura antico-francese, cfr. Zambon 1987, 323-325.

Se gist orendroit comme pierre,  
 Puis qu'eslissiez par la raïere  
 Le fruit ou gist la medecine,  
 Garye seroit la meschine» (Roussineau 1993, 80, ll. 46-53).

[Valente cavaliere, non vi dispiaccia. / Se in voi vi fosse tale prodezza, / da entrare nella torre / dove la bella dai modi gentili / giace ora come una pietra, / dopo che avrete colto attraverso la fenditura / il frutto in cui si cela la medicina, / la fanciulla sarebbe guarita].

Come non ha mancato di notare la critica, dietro le parole di Venere si nasconde indubbiamente un'allusione oscena: il *fruit* che si deve cogliere consuona abbastanza chiaramente con il bocciolo «bouton» del *Roman de la Rose*, metafora che va ad indicare appunto la deflorazione della fanciulla (cfr. Lucken 2012). Ciononostante, potrebbe essere attivo anche un secondo livello di coerenza, ispirato a valori etnico-folclorici. In molti racconti tradizionali avviene che «la malattia di una persona sia dovuta al *ratto dell'anima* ad opera degli spiriti infernali perché c'è stata un'omissione o una negligenza nei loro confronti» (Airò 1998, 207). Spetta allora allo sciamano recarsi nell'aldilà, recuperare l'anima rapita e reintegrarla nel corpo, riportando così il malato alla vita. La vicenda di Zellandine non sembra troppo distante da tale schema: il suo sprofondare nel sonno magico è infatti dovuto a una maledizione divina; delle tre dee – Lucina, Temi e Venere – invitate al banchetto allestito in onore della sua nascita, Temi, a cui mancava il coltello, si è offesa e ha di conseguenza punito la neonata. Troilus potrebbe dunque essere una sfocata ipostasi letteraria del guaritore, il *medicine-man* in grado di viaggiare nel mondo dei morti per riportare l'anima rapita tra i vivi. In quest'ottica la particolare conoscenza del mondo vegetale, conoscenza ottenuta in uno stato onirico, non è un elemento isolato e ridicibile a semplice metafora salace o ripresa intertestuale bensì potrebbe derivare da una soggiacente matrice sciamanica andando a costituire un tassello in quello che sta diventando un quadro coerente. Ben nota è la familiarità degli sciamani con il mondo delle piante<sup>9</sup>.

Ma torniamo al romanzo. Forte dell'investitura divina, Troilus finalmente giunge ai piedi della torre in cui Zellandine riposa. Per raggiungere l'amata deve però superare un fossato (la seconda frontiera liquida) e penetrare in una torre apparentemente inaccessibile. Tutti i passaggi sono stati murati, fatta eccezione per un'alta finestra lasciata aperta a oriente che consenta un'eventuale visita divina: «toutes les autres entrees sont murees de chaulz et de sablon, for celle

<sup>9</sup> Troilus peraltro, appena imbarcatosi per raggiungere Zellandine, aveva detto ai marinai di poter guarire la fanciulla in quanto figlio di uno dei migliori medici del mondo. Si tratta di un dettaglio poi tralasciato dal testo ma che potrebbe spiegarsi in chiave iniziatica: l'elezione a sciamano spesso è ereditaria, fattore che permette il mantenimento delle conoscenze all'interno dello stesso gruppo. Cfr: «...je me cognois aucunement en medecine a cause de mon pere qui fut l'un des meilleurs medecins du monde. Sy avroye grant joye se je pouoie garir la pucelle» (Roussineau 1993, 59, ll. 63-66) [«[...] ho alcune conoscenze di medicina grazie a mio padre, che fu uno dei migliori medici del mondo. Avrei gran gioia se potessi guarire la fanciulla»].

fenestre qui est la voye des dieux» (Roussineau 1993, 82, ll. 130-131) [«tutti gli altri ingressi sono murati con calce e sabbia, all'infuori di quella finestra, che è la via degli dei»]. Il padre, invece, l'unico con la sorella a poter rendere visita a Zellandine, accede alla torre da un tunnel sotterraneo.

Il cavaliere supera agilmente la prima frontiera slanciandosi come un forsennato attraverso l'acqua – atteggiamento che ricorda da vicino la crisi estatica di Lancillotto mentre attraversa il Guado nella *Charrette*<sup>10</sup> – ma si arresta sconcertato di fronte alla torre priva di ingressi. Questa è, con ogni evidenza, una dimora dell'altro mondo e come tale è accessibile unicamente all'eletto che per potervi penetrare deve però superare una prova: «il passaggio nell'Aldilà è qualcosa di impossibile sul piano dell'esperienza sensibile e corporea. L'accesso al regno oltremondano è un'impresa di tipo trascendente, un evento che viene considerato inconcepibile a livello profano, e proprio per tale ragione è simboleggiato da una prova di carattere paradossale, che pone l'eroe di fronte a un ostacolo in apparenza invalicabile, in una situazione che sembra essere senza via d'uscita» (Barbieri 1999, 214). La prova può concretizzarsi nel dover attraversare un ponte stretto quanto il filo di un rasoio (*pons subtilis*), nell'immettersi nell'intervallo unidimensionale e atemporale che separa due battenti tra loro continuamente cozzanti (Simpiegadi) o ancora nell'individuare un varco in una parete perfettamente liscia, dove solo gli uomini d'alto grado – prescelti eletti predestinati – sanno riconoscere una via d'accesso invisibile ai più<sup>11</sup>. Troilus penetrerà nella torre grazie all'aiuto di Zefiro che, sotto forma di uccello *grant a merveilles*, lo deposita sul bordo dell'alta finestra. Non è un caso che l'accesso alla torre da parte del cavaliere avvenga proprio tramite la via aerea, differenziandosi così dall'ingresso impiegato da Zelland: «la voie terrestre se présente comme la voie approprié pour le passage des hommes et des femmes faits de chair et d'os, des êtres incarnés, autant l'espace aérien détermine les déplacements des êtres désincarnés» (Clier-Colombani 2003, 74). Troilus, il cavaliere sciamano, in grado di viaggiare come anima nell'altro mondo, passa attraverso la finestra. A tal proposito sembra lecito istituire e anticipare un confronto con un altro testo medievale, lo *Yonec* di Marie de France. Anche nel *lai*, di cui do per scontata la trama, Muldumarec, l'amante metamorfosato in astore, penetra nella stanza della dama dalla finestra, mentre il marito e la guardiana vi accedono tramite il passaggio banale e banalizzante della porta. Per ora lascio in sospeso tale raffronto che recupererò nella fase conclusiva della nostra analisi.

Finalmente al cospetto di Zellandine, dormiente, bellissima e completamente nuda, Troilus, malgrado una prima esitazione, non si trattiene e, incoraggiato da Venere, la possiede carnalmente. Nove mesi più tardi nascerà un figlio che,

<sup>10</sup> «Et sachiez que rage de amours l'amena aux bors des fossez et, comme homme fourséné, se bouta dedens» (Roussineau 1993, 83, ll. 155-157) [«E sappiate che la follia d'amore lo condusse sulla sponda del fossato, e, come un forsennato, vi si slanciò dentro»]. Cfr. Airò 1998, 190-191, Airò 2013, 129 e Barbieri 2017, 173-175.

<sup>11</sup> Sul passaggio difficile e le sue possibili concretizzazioni, cfr. Eliade [1951] 1974, 512-516.

succhiando il dito della madre alla ricerca del capezzolo, estrae la fibra di lino causa del sonno riportando la Bella Addormentata alla vita.

#### b. *Blandin*

Qualche traccia di un sostrato mitico-folclorico è già stata scovata anche a proposito del *Blandin de Cornoalha*. Nelle sue frenetiche avventure cavalleresche in cerca di gloria e di sistemazione, il protagonista è associato al compagno Guilhot, il quale, a discapito dell'appellativo Ardit de Miramar, sembra condannato al ruolo di eterno secondo. La prima prova si presenta già dopo trenta versi: un *brachet* (Galano 2004, v. 39), che Lazzerini non ha mancato di identificare come «innocuo epigono dei cani dell'aldilà» (Lazzerini 2010, 226)<sup>12</sup>, conduce i due protagonisti oltre un torrente, prima frontiera liquida tra questo e l'altro mondo, e all'ingresso di una caverna («cava / che dedins terra s'en intrava» [una grotta scavata nella terra], Galano 2004, vv. 53-54), la cui natura ctonia ne fa una seconda soglia oltremondana; è superfluo ricordare che in moltissimi miti si accede al mondo dei morti tramite catabasi. Il passaggio opera fin da subito il suo ruolo di filtro: Blandin – l'electo destinato a liberare la Bella Addormentata – consiglia infatti al compagno di aspettarlo al di qua, per un massimo di tre giorni, mentre lui si spingerà oltre. Come ha evidenziato Galano nell'introduzione alla sua edizione del testo, le avventure meravigliose, di cui tralasciamo il resoconto, affrontate dall'eroe dall'altra parte sembrano durare non più di qualche ora, ma quando questi riemergerà dalla caverna trova un Guilhot tremendamente preoccupato.

L'impressione che quindi si evince dalla narrazione e che fa rientrare questo episodio direttamente nell'universo mitologico celtico è che, per Guilhot, il lasso di tempo intercorso sia stato più lungo rispetto a quello vissuto da Blandin e questo perché, leggendariamente, nell'altro mondo assistiamo a una sospensione del tempo (Galano 2004, 18).

Il tempo aumentato e potenziato dell'altrove ha una durata diversa da quello del modo d'essere quotidiano e terreno<sup>13</sup>.

Un magnifico coro di uccelli, elemento già identificato nella sezione precedente come manifestazione dell'altro mondo, segna la seconda separazione dei due eroi e con essa la seconda serie di avventure. Il canto, in questo caso intelligibile<sup>14</sup>, conduce i due cavalieri ad un pino dove si biforcano due strade,

<sup>12</sup> Sul cane funerario cfr. Eliade [1951] 1974, 595-596.

<sup>13</sup> Sul motivo tradizionale dell'asincronismo tra il qui e l'altrove, della sfasatura tra il tempo ordinario e le oltranzepenni dell'aldilà, cfr. Renzi 1992.

<sup>14</sup> Il comprendere (e il saper riprodurre) il linguaggio degli animali, in particolar modo quello degli uccelli, è chiaro segnale nello sciamano di una sindrome paradisiaca, ossia di una restaurazione dello stato primigenio quando l'uomo viveva in pace con la Natura e ne conosceva i segreti: l'iniziato è pronto a ripercorrere l'originario cammino che agli albori collegava terra e cielo. Sullo sciamano come *performer* della lingua degli animali, cfr. Eliade [1951] 1974, 118-121. Come vedremo si tratta di un'abilità anche di Sigfrido, anch'egli salvatore di una Bella Addormentata.

una larga a sinistra, scelta da Guilhet, e una stretta a destra, imboccata da Blandin. La scena richiama chiaramente – anche se non mi sembra sia stato ancora rilevato dalla critica che ha messo in luce parallelismi solo con l'*Yvain* – il celebre passaggio della *Charrette*, in cui Galvano sceglie la via più facile del Ponte sommerso mentre all'ancora anonimo protagonista spetta l'avventura del Ponte-Spada. Peraltro, apro una piccola parentesi, come fa Lancillotto che, dopo essere penetrato nell'altro mondo e aver così salvato Ginevra dal regno dei morti, torna indietro per soccorrere il compagno, così farà Blandin che, dopo aver risvegliato la Bella Addormentata, torna sui suoi passi per liberare Guilhot, rimasto prigioniero dei parenti del cavaliere guardiano di Claus Cubert, personaggio messo giustamente in relazione con Esclados, il guardiano della fonte dell'*Yvain* (Galano 2004, 13). La strada *drecha e estrechia* (Galano 2004, vv. 555-556) scelta da Blandin è «anzitutto da intendersi – in accezione simbolica e morale – come il buon cammino: è la strada giusta, virtuosa, e come ogni 'dritta via' che si rispetti è angusta e punteggiata di ostacoli (*via arcta*)» (Barbieri 2017, 210). Proprio perché stretta, difficile quindi da percorrere, è la strada che guida il protagonista nell'altro mondo. Giunto in un prato Blandin incontra una fanciulla in compagnia di un bellissimo cavallo bianco, i due consumano assieme un pasto al termine del quale il protagonista si addormenta. Risvegliatosi si accorge che la fanciulla è partita con il suo cavallo lasciandogli quello bianco, che ovviamente condurrà Blandin al castello della Bella Addormentata. Se dietro il cavallo (in questo caso per giunta bianco, segnacolo cromatico di un'origine ferica e preternaturale) – l'animale psicopompo per antonomasia, incaricato nella simbolica universale di trasportare l'anima dell'iniziato nell'averno<sup>15</sup> – è facilmente riconoscibile una traccia iniziatica, anche il pasto condiviso con la sconosciuta damigella potrebbe rivelarsi un elemento coerente con l'interpretazione. Come noto, ai vivi è fatto assoluto divieto di consumare il cibo dei morti, a meno di non morire<sup>16</sup>. Questo pasto permetterebbe dunque al cavaliere di familiarizzare con la morte prima di accedere nell'altro mondo: per raggiungere il regno di Ade infatti l'eroe deve imparare a morire in vita, imparare a morire 'misticamente', senza che questo gli sia fatale.

Come già anticipato, nel *Blandin* per risvegliare la Bella Addormentata non serve un bacio, bensì un astore-amuleto bianco, custodito in una torre e protetto da tre temibili guardiani: un serpente, un drago e un gigante saraceno, che il nostro immancabilmente e, abbastanza facilmente del resto, sconfigge. Il cimento è stato indicato al cavaliere dal fratello stesso della damigella, un giovane fanciullo che porta uno sparviero sul pugno: sarà peraltro lui a

<sup>15</sup> Sull'animale, guida per i sentieri dell'altrove, il rimando scontato è a Donà 2003. Sul cavallo piscopompo cfr. Eliade [1951] 1974, 495-499.

<sup>16</sup> Si pensi al *lai* di *Guingamor* che condivide con il *Blandin* oltre al pasto mortale il *topos* dell'asincronismo tra aldiquà e aldilà.

compiere il gesto di posare l'astore, appena conquistato da Blandin, sul polso di Brianda risvegliandola così dall'incantesimo. Non c'è copula né altro contatto carnale con l'eroe liberatore, ma l'astore che ghermisce il polso della Bella Addormentata sembra esprimere, per una sorta di *transfert* metonimico, una presa di possesso di predace mascolinità. Anche tale episodio nasconde allora una sorta di stupro eufemizzato. Dato che non si verifica nessun rapporto sessuale non vi è nemmeno una nascita: ciononostante la fanciulla propone immediatamente al cavaliere di prenderla in moglie assieme al suo castello, a tutto l'oro e tutto l'argento. Di nuovo lascio in sospeso l'analisi dell'ultima sequenza, sulla quale tornerò nel paragrafo conclusivo.

### c. *Belris*

Il franco-italiano *Roman de Belris* prevede una duplicazione, anzi in un certo senso una triplicazione, del personaggio femminile. Il protagonista infatti, incaricato dal padre malato di portargli un meraviglioso falco d'oro e d'argento dalla testa di cristallo, prima di trovare l'uccello, e trovare con lui la Bella Addormentata, s'imbatte in altre due figure femminili indubbiamente implicate con la dimensione meravigliosa. Prima, sulle tracce di una cerva parlante che non si fatica a identificare come un animale guida, incontra Machabia, una dama ferica che gli promette il proprio aiuto in cambio del suo amore. Poi, sempre guidato dalla stessa cerva, arriva dinanzi a un castello che ruota incessantemente sul proprio asse, presidiato da un leone e un serpente. Ucciso il leone, il cavaliere viene baciato dalla serpe, che fugge dentro il castello arrestandone il perpetuo movimento: Belris la insegue ma si trova di fronte a una bellissima fanciulla che gli confessa di essere il serpente di cui prima. Il bacio con un essere terrifico è un tema folclorico ben noto, ampiamente attestato e studiato dalla critica, la cui declinazione antico-francese più celebre è forse da individuarsi nel *Bel Inconnu* (cfr. Barbieri 2009). Ci interessa però soffermarci sul castello «che di et note vont intorno» (Monfrin 1962, v. 80) [che ruota giorno e notte]. Speculare all'*isba* rotante su zampe di gallina del folclore russo, anche questa dimora è chiaramente una porta di accesso all'altro mondo. Propp ([1946] 1972, 93-103) osserva che non è l'*isba* a ruotare da sola ma è l'iniziato che deve farla ruotare – pronunciando una parola d'ordine o celebrando un sacrificio – se vuole trovare l'ingresso: trattandosi di una dimora oltremondana l'entrata è dall'altro lato, il lato dei morti. La simbologia è la medesima, soltanto invertita: l'eletto riesce a individuare il varco impossibile mentre il profano resta dinanzi a un muro perfettamente liscio o a un vortice inarrestabile, entrambi senza aperture. Si tratta insomma di un passaggio paradossale, simile a quelli già elencati<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> La letteratura arturiana, e più in generale medievale, conosce diversi castelli rotanti, per un regesto piuttosto vasto cfr. Cigada 1961. Tra i castelli rotanti repertoriati da Cigada figura quello descritto nella *Mule sanz frein*, individuato da Coomaraswamy quale Passaggio difficile nel suo saggio sulle Simplegadi, cfr. Coomaraswamy [1947] 1987b, 432-433.

Superata agilmente questa prima soglia, Belris deve attraversare il mare a bordo di una nave rapida quanto il volo di un uccello, sulla quale, dopo sette giorni (numero mistico diffusissimo nei riti iniziatici e negli scenari sciamanici)<sup>18</sup>, si scatena una tempesta. Non indugio ulteriormente su tale prova, che costituisce il superamento di una frontiera liquida, già incontrata ed analizzata. Al termine del suo viaggio in mare, il protagonista arriva finalmente nella città deserta dove, in un'alta torre, si trovano la Bella Addormentata e il falcone: la torre è presidiata da un leone, tipologia di avversario che Belris ha già affrontato e vinto, e da due braccia semoventi dotate di spade, una d'argento e una d'oro.

Et Belris su monta  
 Et doe spee si ne trova;  
 Doy braçi le vet mener,  
 Un d'arçant et l'altro d'oro clier  
 Che tuto le spee a mener.  
 Et Belris prese a dir:  
 «ça non deo qua romagnir,  
 Et nulus hom poit pasier  
 S'el non va per soto spee.»  
 (Monfrin 1962, vv. 297-305)

[Belris salì sulla torre / e vi trovò due spade / che vedeva azionate da due braccia / una d'argento, l'altra d'oro lucente / che muovevano continuamente le spade. / Allora Belris prese a dire: / «Non devo indugiare / nessun uomo può passare / se non si fa sotto le spade.»]

Si tratta senz'altro del cimento più difficoltoso per l'eroe, la cui integrità fisica viene intaccata, e che per la prima volta teme di morire. È inoltre la prova che, singolarmente, occupa il maggior numero di versi, nonostante si interrompa senza concludersi, a causa di una corruzione del manoscritto.

Et Belris le scu inbraça,  
 Inver le spee si s'en va.  
 Le spee pres a speseger  
 Si che Belris non poit scampré;  
 Tut lo scu li vait profundant  
 E l'usbergo desmaiant.  
 Et Belris si parla et dis:  
 «[...]»  
 Adon ben veço ch'io son mort  
 Ne in mi n'ost nul confort».  
 (Monfrin 1962, vv. 306-318)

[Belris cinse lo scudo /, dirigendosi verso le spade. / Le spade cominciarono a menar fendenti (?) / tanto da non lasciargli scampo. / Lo scudo veniva trafitto / e l'usbergo smagliato. / Allora Belris parlò così: / «... Vedo bene che son morto / non ho più alcuna speranza»]

<sup>18</sup> Sulla simbologia iniziatico-sciamanica del numero sette (e del numero nove), cfr. Eliade [1951] 1974, 298-303.

Ci sembra che tale ingresso alla torre proibita possa essere facilmente identificato come una variante del tema della porta attiva, schema di diffusione universale che compare in molti racconti mitici, ed individuabile all'interno del panorama letterario di Francia ad esempio nel portone del castello oltremondano di Laudine nel *Chevalier au Lion* (cfr. Barbieri 1999, 212-216)<sup>19</sup>. Le lame infatti rappresenterebbero i due battenti della porta attiva, in mezzo alle quali l'iniziato deve infilarsi se vuole accedere all'altra dimensione per recuperare un'anima rapita dagli spiriti o, in alternativa, per rubare un elisir vitale. Una spada è d'argento, l'altra è d'oro, caratteristica che rispetta perfettamente la simbologia della porta i cui due battenti rappresentano coppie di qualità opposte.

Quello terreno è un mondo condizionato, caratterizzato dall'esistenza dei contrari, delle coppie antitetiche [...]. L'Aldilà è invece un mondo non condizionato, il luogo in cui il conflitto dei contrari si annulla [...] ma per arrivarci bisogna sfuggire alla contrapposizione dei principi antitetici, e ciò va fatto passando in mezzo ad essi, nel punto privo di estensione in cui si incontrano le loro forze contrarie (Barbieri 1999, 214).

Parimenti a molte porte attive anche questa esige un tributo, lascia passare l'eroe ma ne trattiene una parte. Come nel caso dell'*Yvain*, ciò che si lascia di qua corrisponde alla zavorra terrena, al fardello mondano dell'identità sociale: se il cavaliere del leone ci perde cavallo e speroni, Belris viene privato dello scudo e dell'usbergo, ovvero della quasi totalità della panoplia cavalleresca. Vinte le spade animate il protagonista trova il falcone e possiede Brianda, ma questo, come anticipato nelle premesse, si può solo desumere da quanto segue perché vi è una lacuna nel manoscritto.

#### d. *Frayre de Joy*

Arriviamo dunque all'ultimo testo del *corpus*, quello in cui gli elementi di matrice folclorica appaiono meno numerosi e maggiormente risemantizzati in direzione cortese. Sor de Plazer, la figlia di un imperatore, muore un giorno all'improvviso durante un banchetto. Vista la bellezza del cadavere, però, il padre si rifiuta di seppellirla e le costruisce una sorta di meraviglioso mausoleo. Nel centro di un giardino viene eretta una torre dipinta d'oro e d'altri colori, circondata da un fiume inguadabile. L'unico passaggio consiste in un ponte di vetro, sottilissimo, e costruito per incantesimo, così da consentire il transito unicamente ai genitori:

E entor del verger corria  
 Un'aigua tal c'om no i podia  
 Passar mas .i. pont de veyre.  
 Prim, cert, era, podets m'en creyre,  
 Car fayt fo ab encantement,

<sup>19</sup> Sulla simbologia della porta attiva cfr. Coomaraswamy [1947] 1987b.

Qu'esters lo payre solament  
E la mayre, hom no y passava.

[E intorno al giardino correva / un fiume che non si poteva / passare se non per un ponte di vetro. / Certo, era sottile, potete credermi, / poiché era stato fatto per incantesimo, / che nessuno poteva passarci, / tranne il padre e la madre] (Rossi / Lecco 2018, vv. 69-75).

Il giardino che ospita la torre viene descritto come un vero e proprio paradiso («paradis», Rossi / Lecco 2018, v. 101), un luogo di assoluta e inviolabile amenità: oltre a ospitare un'abbondanza di fiori ed erbe inebrianti vi si può ascoltare il canto degli uccelli, tanto soave che chi si ferma dimentica il passato, inghiottito in un eterno presente di obliosa beatitudine:

E lo xants d'auclhls per les branques  
Tant dols, tant bo per escoltar,  
Tostemps volgr'om layns estar,  
Oblidant cant que vis tagues.

[E i canti d'uccelli fra i rami / così dolci, così piacevoli all'ascolto / che sempre si sarebbe stati là / dimenticando quel che si era visto prima] (Rossi / Lecco 2018, vv. 90-93).

Siamo chiaramente dinanzi a un paesaggio oltremondano. Incontriamo ancora una volta una frontiera liquida e un passaggio periglioso, declinato questa volta nella variante del *pons subtilis*. Il vetro, materiale luminoso e incorporeo, rimanda, da un lato, a una simbolica celeste che ben si addice a una dimora dell'aldilà – dettaglio che fa sistema con l'oro della torre, colore solare<sup>20</sup> –, dall'altro, probabilmente, alla pericolosità del ponte stesso, pronto a crollare sotto i piedi di chi non è degno di attraversarlo. Questa passerella aerea – inconsistente cristallina intangibile – è fatta della materia trasparente dei sogni, ma proprio questa favolosa vaporosità ne fa un mezzo di passaggio malcerto, percorribile solo da un ristretto numero di iniziati. Il ponte sottile, «ostacolo e tramite fra due regioni cosmiche, [...] materializza l'insuperabile distanza che separa il regno dei vivi da quello dei morti» (Barbieri 2017, 182). Frayre de Joy, il predestinato, colui che riporterà alla vita la Bella Morta, riesce a superare tale passaggio agilmente, senza problemi<sup>21</sup> – certo dopo aver ottenuto l'aiuto di Virgilio, peraltro pagato profumatamente per i suoi insegnamenti – tutti gli altri candidati, invece, sono condannati a morte, già solo per aver osato parlare della fanciulla, infrangendo un *tabu* fiabesco che si confonde con il precetto

<sup>20</sup> Numerose sono nella mitologia celtica le abitazioni oltremondane in vetro; si pensi ad esempio al palazzo di vetro sospeso in aria, attraversato dai raggi del sole descritto nella *Folie d'Oxford* e ai suoi modelli individuati da Zambon 1987, 320-322 e 326-327.

<sup>21</sup> «[...] Tant que en un jorn hi entret / Lay on la donseyla jasia, / On, segons que-l Libre dizia, / Avia de les jornades .C. / Lo pont passet asaut e gent» [tanto da potere in un giorno entrare / là dove giaceva la donzella, / dove, a quanto diceva il Libro, / ci sarebbero voluti cento giorni. / Passò bene e facilmente il ponte] (Rossi / Lecco 2018, vv. 140-144). Qualità dell'iniziato è l'estrema facilità con cui supera prove per altri impossibili.

cortese del *celar*. Connotato in direzione sovranaturale è anche il canto degli uccelli: come si è già visto, gli alati, per la loro natura celeste e per la loro facilità di movimento verticale tra alto e basso, sono i messaggeri tra questo e l'altro mondo ed il loro coro armonioso ha il potere di sedurre ed addormentare i vivi, intrappolandoli nella dimensione atemporale dell'aldilà. Questa peraltro non è l'unica allusione presente nel testo a una temporalità doppia, sfasata tra quanto avviene fuori e quanto avviene dentro al giardino incantato. Ai vv. 180-188, Frayre, finalmente al cospetto di Sor, si lamenta della velocità con cui è arrivata sera pur essendo maggio ed esprime il desiderio che un giorno duri un anno intero. Certo si tratta di un *topos* della retorica amorosa ma, non per questo, si deve escludere aprioristicamente la presenza di un addentellato col motivo mitico-folclorico dell'asincronismo. Un ultimo dettaglio sembra corroborare tale interpretazione: Tiolier-Méjean (1996, 111-116) ha calcolato che da quando Sor de Plazer muore a quando 'torna in vita' dovrebbe passare un anno circa, il figlio però ha già cinque anni quando esce per la prima volta dalla torre<sup>22</sup>. Come nel *Blandin de Cornoalha*, il luogo in cui si trova la Bella Addormentata è collocato fuori dal mondo e dalle sue logiche temporali.

A differenza di *Perceforest* (e verosimilmente di *Belris*)<sup>23</sup>, e similmente invece almeno in parte a *Blandin*, in *Frayre de Joy* non è il figlio a risvegliare la madre, ma occorre l'intervento di un parrochetto (*jay*), al servizio di Frayre: l'uccellino, dopo aver girato il mondo in lungo e in largo, individua un'erba dalle particolari virtù che, posata sulla mano di Sor, la riporta in vita.

### 3. Per concludere: l'amante uccello

Si sarà senz'altro notato che in ognuno dei quattro testi il risveglio della Bella Addormentata è strettamente legato alla presenza di un volatile. Nel *Roman de Perceforest* è Zefiro, sotto forma di uccello meraviglioso, che permette a Troilus di entrare e uscire nella torre dove riposa Zellandine. In *Blandin de Cornoalha*, l'eroe, per risvegliare la Bella, deve prima conquistare un astore bianco. Nel *Roman de Belris*, il falco d'argento e d'oro serve a guarire il padre malato del protagonista, ma esso si trova nello stesso luogo in cui è imprigionata Anfelis. In *Frayre de Joy*, infine, è un parrochetto parlante, doppio dell'amante, a risvegliare Sor de Plazer grazie a un'erba magica. Tale dettaglio peraltro non si limita ai testi del nostro corpus ma è individuabile anche in altre riscritture

<sup>22</sup> Sulla temporalità in *Frayre de Joy* cfr. anche Egedi-Kovács 2012, 213-214.

<sup>23</sup> Come detto in precedenza, la parte di testo in cui è messo in scena il rapporto sessuale non è conservata, il racconto si interrompe alla prova contro le due spade. Questo è quanto si legge quando il testo riprende a parlare della Bella Addormentata: «De Anfelis ve voio dir, / De la raina signoril. / Un bel fiol est né, / L'incantamento est destorbé» (Monfrin 1962, vv. 571-574) [«Vi voglio raccontare di Anfelis, / la nobile regina. / Le nacque un bel figliolo, / l'incantesimo è svanito»].

del racconto-tipo ATU 410: nella *Saga dei Völsungar* sono degli uccelli a guidare Sigfrido, in grado di comprenderne il linguaggio, da Brunilde, che giace sprofondata nel sonno per la maledizione di Odino, mentre in *Sole, Luna e Talia* di Basile il re che mettendo incinta Talia ne causerà inconsapevolmente il risveglio arriva nel castello della dormiente sulle tracce del suo falco da caccia, entratovi attraverso una finestra<sup>24</sup>.

È giunto il momento di recuperare il *lai de Yonec*, menzionato in precedenza a proposito di *Perceforest*. Tale testo – riscrittura medievale del tipo mitico-folclorico dell'amante uccello ATU 432 *The Prince as Bird* – è stato letto da A Valle [1978] 1990 prima e da Barillari 2015 poi come il racconto di un'iniziazione (di matrice sciamanica per Barillari). Muldumarec, metamorfosato in astore, passando da una finestra su cui si ferirà (ipostasi narrativa della porta attiva), rende visita a una bella dama *inclusa*, imprigionata in una torre dal marito geloso: dalla loro unione nascerà Yonec. Come ha sottolineato Barillari 2015, la simbologia ornitologica è fortemente implicata negli scenari iniziatici di ascendenza sciamanica. I costumi tradizionali e le maschere rituali indossate dagli sciamani nella performance estatica spesso riproducono la fisionomia di un uccello o comunque presentano un ricco apparato di piume e nastri che nella danza frenetica del rito richiamano il battere delle ali. La facoltà di volare propria degli uccelli infatti permette all'eleto di rassomigliare agli spiriti che si muovono liberamente tra terra e cielo. Se *illo tempore* tutti gli uomini potevano spostarsi a piacimento tra le tre zone cosmiche, dopo la caduta possono farlo solo i morti e, in vita, pochi privilegiati, gli iniziati appunto per i quali è possibile operare il distacco dell'anima dal corpo e viaggiare in qualità di spiriti nell'altro mondo. L'uccello quindi sta a rappresentare l'anima dello sciamano e il suo viaggio tra questo e l'altro mondo è spesso descritto nei termini di un volo magico, reale o metaforico<sup>25</sup>.

[L']aquila in molte culture d'interesse etnografico è l'antenato mitico degli sciamani, e in aquila – o in altro uccello, preferibilmente rapace – si mutano gli sciamani per ascendere alle regioni celesti dove possono impetrare benevolenza per i membri della comunità a cui appartengono. Questo dunque potrebbe essere stato in origine Muldumarec: un'ipostasi narrativa di questi “professionisti del sacro” che in virtù della loro unione con la Signora degli Animali, di tale estatica ierogamia celeste, ritengono di riuscire a garantire alla propria gente un'esistenza affrancata dalle ristrettezze e dalle privazioni (Barillari 2015, 37-38).

<sup>24</sup> Si noterà peraltro che anche nel *Cligès* – testo in cui compare una sorta di Bella Addormentata (in questo caso però è Fenice a procurarsi volontariamente lo stato di incoscienza) – l'episodio è sempre correlato alla presenza di un uccello. Per recarsi nella dimora in cui si trova Fenice, Cligès usa il pretesto di un falcone da addestrare; parimenti Bertrand, colui che scoprirà per caso la coppia adulterina, arriva nel giardino in cui i due amanti riposano guidato dal suo falcone da caccia.

<sup>25</sup> Sul simbolismo ornitologico e il volo magico, cfr. Eliade [1951] 1974, 180-181 e 507-512 e Zambon 1987, 322-323.

Mi pare che un residuo di tale plesso valoriale sia rintracciabile anche all'interno dei nostri testi. Se in molti racconti tradizionali di ascendenza sciamanica infatti si narra del viaggio oltremondano dell'eletto, metamorfosato in uccello o a cavallo di un alato, per trovare e riportare in vita un'anima rapita o per raggiungere e unirsi allo spirito da cui è stato scelto, l'impresa dei quattro protagonisti si configura in termini molto simili. Da un lato i quattro viaggiatori oltremondani – sciamani guaritori *medicine-man* – risvegliano la Bella Addormentata, che riportano di fatto in vita, grazie a un uccello. Dall'altro lato, il rapporto con la Bella Morta sembra configurarsi come una sorta di ierogamia che, come in *Yonec*, permette di sbloccare una lunga situazione di stallo e sterilità (nella successiva favolistica il sonno della Bella Addormentata dura simbolicamente cento anni).

#### 4. *Per riaprire: lo stupro*

Oltre all'identificazione dell'amante con l'uccello e alla presenza di un passaggio difficile, c'è un altro elemento che *Yonec* condivide con i nostri testi. Muldumarec, prima di andarsene, annuncia alla dama la nascita di un figlio cui assegna un nome; ugualmente avviene in *Belris*, dove Anfelis, al risveglio, apprende dell'esistenza di Belris da una lettera nella quale il cavaliere le dice come dovrà chiamarsi il neonato; e in *Frayre de Joy*: in questo caso è il parrochetto, doppio dell'amante, a scegliere per il figlio un nome che condensi quelli dei due genitori, ovvero Joy de Plaser. L'assegnazione del nome al nascituro è tratto proprio del racconto-tipo ATU 432 ed è un dettaglio che si trova anche in quella che forse è la sua attestazione più nota: il racconto biblico dell'Annunciazione (Luca I, 26-38), cfr. Avalle [1978] 1990. Maria infatti viene visitata da un essere alato, l'arcangelo Gabriele, che le annuncia la nascita di un figlio dal futuro straordinario cui dovrà dare il nome Gesù<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Come in *Perceforest* e in *Yonec*, anche in questo caso, l'amante uccello, se così si può definire, entra in un certo senso attraverso una finestra. Non nel dettato biblico che è un puro dialogo, privo di dettagli ambientali, ma nell'iconografia classica dell'Annunciazione vi è spesso rappresentata una finestra a separare Maria dall'arcangelo o dalla colomba dello Spirito Santo, il responsabile della divina concezione. A tal proposito si può ricordare l'*Annunciazione* realizzata da Piero della Francesca per la basilica di San Francesco ad Arezzo (1455): l'affresco è ripartito in quattro porzioni, tutte uguali, una assegnata al Signore, una all'Angelo, una alla Vergine e una alla finestra, che viene quindi posta sullo stesso livello dei tre coprotagonisti della divina concezione. Nell'*Annunciazione* di Gentile da Fabriano (1425) l'Angelo entra per la porta ma la luce dello Spirito Santo penetra attraverso una finestrella circolare e raggiunge il ventre della Vergine; o ancora nell'elaboratissima *Annunciazione di Ascoli*, opera di Carlo Crivelli (1486), Gabriele è lasciato fuori dalla stanza e la Vergine, quasi un'*inclusa*, 'segregata' in una stanza con la finestra sbarrata da un'inferriata, è raggiunta dalla colomba dello Spirito Santo che penetra per un pertugio a livello del soffitto. Cfr. Arrouye 2003 e 2009. La finestra, corridoio tra 'dentro' e 'fuori' e snodo

Ora, se in *Perceforest*, Zeland, quando vede il grande uccello posato sulla finestra, pensa a una visita del dio Marte, la madre di Joy alla straordinaria gravidanza della figlia ipotizza proprio un intervento dello spirito santo:

Anet la mayre per la tor,  
E dizen a l'emperador  
Ploran: «Ver Deu, ço co-s pot far?  
Aci per res no pot entrar  
Mas auzell ho Esperit Sants.»

[La madre andava attraverso la torre / e diceva all'imperatore, / piangendo: «Vero Dio, come poté accadere? / Qui non può entrare alcuna cosa / se non un uccello o lo Spirito Santo.»] (Rossi / Lecco 2018, vv. 280-284).

È peraltro quello che viene indotta a credere anche un'altra madre, di fronte a una gravidanza impossibile della figlia, in una versione parodica di ATU 432 presentata dall'ultima *branche* di *Trubert*. L'omonimo briccone, travestito da fanciulla, possiede con l'inganno la giovane Roseite<sup>27</sup> e fa poi credere a tutti quanti che la gravidanza sia dovuta alle ripetute visite del colombo dello Spirito Santo che avrebbe eletto Roseite a sua nuova favorita:

«Par foi, dame, tute nuit vient  
a nostre lit uns colons blans;  
il m'est avis, et bien le pans,  
que ce soit un angre enpanez.  
[...]  
Mes sachiez bien, n'en doutez mie,  
dou saint Espir est raemplier!  
Trestoute est plaine d'angeloz!»

[«In fede, dama, viene tutte le notti / al nostro letto un bianco colombo; / credo e ben ne son convinta / che egli sia un angelo alato! ... Sappiatelo, invero, e non dubitate, / dallo Spirito Santo è stata impregnata, / e adesso è tutta piena di angioletti!»] (Douin de Lavesne 1992, vv. 2586-2600).

di transito tra 'chiuso' e 'aperto', costituisce l'interfaccia tra il mondo esterno e quello interno: attraverso le fenditure spalancate sul vuoto e sul cielo non si compiono le traversate *in/out* normali, ordinarie, che vengono per il solito realizzate attraverso le porte, ma i passaggi arditi e trasgressivi, tramite i quali avvengono eventi di portata decisiva.

<sup>27</sup> In un precedente episodio (*branche* II), Trubert, fingendosi il marito e sfruttando il buio, aveva stuprato con l'inganno anche la madre della sua vittima, cfr. n. 1. Questo secondo stupro costituisce una delle numerose riscritture di uno schema piuttosto diffuso nel genere fabliolistico. Approfittando dell'ingenuità sessuale della vittima, l'aggressore la piega al suo desiderio con il pretesto di farla giocare con il proprio membro, fatto passare per un coniglietto (*Trubert*), uno scoiattolo (*L'Esquiritiel*), un puledro (*La damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*), una coda di piume (*La pucele qui voloit voler*) o moneta di scambio (*Cele qui fu foutue et desfoutue*). L'entusiasmo per il 'gioco' dimostrato dalla giovane vittima contribuisce a banalizzare e giustificare la violenza, rendendola rappresentabile e risibile.

Se in *Trubert* l'allusione allo Spirito Santo ha chiari intenti comici e 'abbassanti' – il diminutivo plurale *angeloz* si addice maggiormente a una cucciolata che non a una concezione divina – non sembra lo stesso per *Frayre de Joy* e *Perceforest*. Come la Vergine, Zellandine e Sor sono fanciulle illibate che concepiscono «sans plaisir et sans péché» e sarebbe tale parallelismo potenzialmente sacrilego, più che la violenza, ad avere contribuito all'eliminazione del rapporto sessuale problematico dalle riscritture del motivo a partire dalla versione di Perrault, secondo la tesi avanzata da Roussineau<sup>28</sup>.

Ci si potrebbe interrogare sulla tendenza riscontrabile in molti racconti tradizionali di individuare un'origine divina o soprannaturale nei concepimenti illeciti, non riassorbibili nelle logiche comunitarie. Il sonno della Bella Addormentata e la visita di un misterioso amante uccello è allora, come potrebbe suggerisce il legame con l'Annunciazione, un meccanismo di (auto)difesa per scagionare da ogni sospetto di connivenza fanciulle stuprate e rimaste incinte dei loro aggressori? O al contrario una strategia atta a proteggere quest'ultimi?

Questa storia finisce prima della tua nascita. Quando ci svegliavamo con i segni di mani invisibili, gli anziani ci dicevano che erano opera dei fantasmi o di Satana o che mentivamo per attirare l'attenzione o che era un atto di sfrenata immaginazione femminile. Accadde per anni, a tutte noi. Ci sentivamo senza peso, come fluttuare al di sopra di ciò che era stato reale, ci sentivamo bandite, come se non fossimo più invitate a far parte della realtà.

Questa la frase con cui si apre il film *Women Talking. Il diritto di scegliere* (USA 2022), tratto dal romanzo *Donne che parlano* di Miriam Toews (2018) e ispirato a fatti avvenuti nella colonia Manitoba in Bolivia nel 2011, dove si racconta di un gruppo di donne che decide di ribellarsi agli stupri notturni subiti dalle fanciulle di tutta la comunità, in seguito alla somministrazione di tranquillante per mucche, e loro spiegati quali visite notturne di fantasmi.

Un meraviglioso viaggio iniziatico nell'altro mondo, costellato di prove qualificanti, e l'unione con una dama di sogno, dispensatrice di favori e ricchezze; la condanna a una condizione di assoluta passività e il misterioso stupro, cui non si riescono a dare risposte. Entrambe le storie sono contenute nel racconto-tipo della Bella Addormentata, una non esclude l'altra e quella che vediamo dipende dalla nostra prospettiva; senza però dimenticare che il paradiso di alcuni, a volte, è l'inferno di altri.

<sup>28</sup> «La jeune fille endormie donnait le jour à un enfant en toute innocence. Son sommeil enchanté l'empêchait de se rendre compte qu'elle avait une relation charnelle et qu'elle accouchait. Que Perrault soit lui-même l'auteur du remaniement ou qu'un devancier l'ait précédé, cette modification ne s'explique peut-être pas seulement par la volonté d'effacer dans le conte ce qui pourrait blesser la pudeur ou contrevenir à la bienséance. De manière délibérée ou inconsciente, elle élimine une ambiguïté qui, depuis l'époque de la Contre-Réforme, pouvait être ressentie comme sacrilège: celle d'une vierge qui, comme Marie, concevait sans plaisir et sans péché» (Roussineau 1994, 39).

### Riferimenti bibliografici

- Airò, Anna, 1998. «Tracce sciamaniche nel *Chevalier de la Charrete* di Chrétien de Troyes», *L'immagine riflessa* n.s. 7 (1), 169-211.
- Airò, Anna, 2013. «Lancillotto sciamano e il nome iniziatico», *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria* 15, 125-140.
- Arrouye, Jean, 2003. «Fenêtres mystiques», in Connochie-Bourgne, Chantal (ed.), 2003. *Par la fenestre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 23-31.
- Arrouye, Jean, 2009. «Oiseaux à leur juste place dans les Annonciations des XIVe et XVe siècles», in Connochie-Bourgne, Chantal (ed.), 2009. *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 35-45.
- Avalle, d'Arco Silvio, [1978] 1990. «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso», in Id., 1990. *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 161-173.
- Barbieri, Alvaro, 1999. «Lo specchio liquido e il passaggio paradossale: l'avventura della sorgente meravigliosa nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes», *Antico Moderno* 4, 193-216.
- Barbieri, Alvaro, 2009. «Volte della femminilità orrificica: la donna-serpente e il motivo del Fiero Bacio», in Babbi, Anna Maria (ed.), 2009. *Melusine: atti del Convegno internazionale (Verona, 10-11 novembre 2006)*, Verona, Fiorini, 75-105.
- Barbieri, Alvaro, 2017. «Verso le case di Ade: modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta», in Id. (ed.), 2017. *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto culturale e sinopia letteraria*, Verona, Fiorini, 157-214.
- Barillari, Sonia Maura, 2015. «Gli uomini e la metamorfosi amorosa (per un'altra interpretazione del *Lai de Yonec*)», in *Metamorphosis. Miti-Ibridi-Mostri: atti del convegno di studi sul folklore e il fantastico (Genova, 13-14 Novembre 2010)*, Ariccia, Aracne, 13-41.
- Beaumanoir, Philippe de, 1899-1900. *Coutumes de Beauvaisis*, texte critique publié avec une introduction, un glossaire et une table analytique par Am. Salmon, Paris, Picard, 2 voll.
- Bettelheim, Bruno, [1976] 1984. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, tr. it. di Andrea d'Anna, Milano, Feltrinelli.
- Cigada, Sergio, 1961. «Il tema arturiano del "Château Tournant", Chaucer e Christine de Pisan», *Studi Medievali* 2 (II), 576-606.
- Clier-Colombani, Françoise, 2003. «Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire», in Connochie-Bourgne, Chantal (ed.), 2003. *Par la fenestre*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 67-86.
- Coomaraswamy, Ananda K, [1938] 1987a. «L'albero rovesciato», in Id., 1987. *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, ed. it. di Roberto Donatoni, Milano, Adelphi, 323-353.

- Coomaraswamy, Ananda K, [1947] 1987b. «Le Simplegadi», in Id., 1987. *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, ed. it. di Roberto Donatoni, Milano, Adelphi, 417-441.
- Donà, Carlo, 2003. *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Douin de Lavesne, 1992. *Trubert*, a cura di Carlo Donà, Parma, Pratiche.
- Egedi-Kovács, Emese, 2012. *La «morte vivante» dans le récit français et occitan du Moyen Âge*, Budapest, Elte Eötvös Kiadó.
- Eliade, Mircea, [1951] 1974. *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, tr. it. di Julius Evola, riveduta e aggiornata da Franco Pintore, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Eliade, Mircea, [1952] 1981. *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, tr. it. di Massimo Giacometti, Milano, Jaca Book.
- Fetscher, Iring, 1974. *Chi ha svegliato la Bella Addormentata? Lo Scombinafiabe*, Milano, Emme.
- Galano, Sabrina (ed.), 2004. *Blandin di Cornovaglia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Lazzerini, Lucia, 2010. *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi.
- Léglu, Catherine E., 2010. «Languages and borders in three Novas», in Ead., 2010. *Multilingualism and Mother Tongue in Medieval French, Occitan, and Catalan Narratives*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 99-118.
- Lucken, Christopher, 2012. «Narcisse, Pygmalion et la Belle Endormie: l'histoire de Troylus et Zellandine, une réécriture du *Roman de la Rose*», in Ferlampin-Acher, Christine (ed.), 2012. *Perceforest. Un roman arthurien et sa réception*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 115-131.
- Monfrin, Jacques, 1962. «Le Roman de Belris (Premier article)», *Romania* 83, 493-519.
- Paradisi, Gioia, 2015. «La Bella Addormentata nel Blandin de Cornoalha e in Frayre de Joy et Sor de Plaser. Note per un'analisi contrastiva», in Creazzo, Eliana / Lalomia, Gaetano / Manganaro, Andrea (ed.), 2015. *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2 voll. [= *Le Forme e la Storia* 8], vol. II, 751-774.
- Propp, Vladimir, [1946] 1972. *Le radici storiche dei racconti di fate*, tr. it. di Clara Coisson, Torino, Boringhieri.
- Renzi, Lorenzo, 1992. «La fuga del tempo nella letteratura fantastica italiana del Novecento», *Studi Novecenteschi* 19 (43/44), 313-327.
- Rossi, Caludia / Lecco, Margherita (ed.), 2018. *Due testi medievali sull'amor cortese: En aquel temps c'om era jays e Frayre de Joy e Sor de Plazer*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Roussineau, Gilles (ed.), 1993. *Perceforest, Troisième partie*, III, Genève, Droz.

- Roussineau, Gilles, (1994). «Tradition littéraire et culture populaire dans L'Histoire de Troïlus et de Zellandine (*Perceforest*, Troisième partie), Version Ancienne de la Belle au bois dormant», *Arthuriana* 4 (1), 30-45.
- Thiolier-Mejan, Suzanne, 1996. «A-t-elle dormi cent ans la Belle au Bois dormant? Une distorsion du temps», in Ead., (1996). *Une belle au bois dormant médiévale. Fraire de Joy et Sor de Plaser: nouvelle d'oc du XIVE siècle. Texte, traduction et commentaire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 111-116.
- Viscidi, Benedetta, 2022a. «Rappresentazioni dello stupro nel Medioevo letterario di Francia: stato dell'arte con qualche proposta», *L'Immagine Riflessa* 31 (1), 79-118.
- Viscidi, Benedetta, 2022b. Dorelot vadi vadoie. *Lo stupro nella letteratura gallo-romanza medievale in versi*, Tesi di dottorato, supervisor: Alvaro Barbieri e Yasmina Foehr-Janssens, Università degli Studi di Padova - Université de Genève.
- Wolfzettel, Friedrich, 2005. «La Belle Endormie: le conte merveilleux populaire mis au service des idéologies courtoises», in Id., 2005. *Le Conte en palimpseste. Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter*, Stuttgart, Steiner, 114-135.
- Zago, Esther, 1979. «Some Medieval Versions of Sleeping Beauty: Variations on a Theme», *Studi francesi* 23, 417-431.
- Zambon, Francesco, 1987. «Tantris o il narratore-sciamano», *Medioevo romanzo* 12, 307-328.



## Note e discussioni



# Aspetti labirintici di un rito iniziatico antico ne *La danza degli gnomi* di Guido Gozzano

PAOLA RICCHIUTI

Università degli Studi di Bergamo

## *Abstract*

The winding, labyrinthine path of the classical myth and the circular dance initiated by the gnomes in Gozzano's tale find a parallel in the meaning of an initiatory rite to which the protagonist of the story is subjected. He is "destined" to emerge enriched and strengthened from a trial that highlights his courage and assures personal growth, a self-evolution that prepares him for the further challenges life poses to everyone.

Nella fiaba sono presenti elementi comuni a culture anche distanti fra loro, persino nel tempo. Un elemento che si ripropone come necessario e fondamentale è quello di un percorso di crescita e fortificazione del protagonista che possa essere una sorta di "simulazione", nella narrazione, che permetta al lettore di addestrarsi analogamente all'eroe' e di crescere insieme a colui di cui legge le imprese.

Nel mito è l'uomo in generale a riconoscersi come partecipe alle vicende narrate, nella fiaba – con un pubblico destinatario più specifico – è maggiormente il ragazzo, ma analoghi restano i temi affrontati e il loro significato.

Come nel mito, spazio e tempo, il più delle volte, rimangono indeterminati. Anche i luoghi naturali, come il bosco iniziatico, acquistano nelle fiabe i connotati degli ambienti magici, nei quali si svolgono avvenimenti prodigiosi e inaspettati. I personaggi sono facilmente riconducibili ai ruoli fondamentali dell'eroe, dell'aiutante e dell'antagonista, in virtù delle loro caratteristiche

costanti, che determinano la netta contrapposizione tra buoni e cattivi. Il lieto fine inoltre sancisce l'epilogo o lo scioglimento della vicenda narrativa.

Nel nostro specifico caso il rito iniziatico per cui attraverso il superamento di una prova che richieda coraggio l'eroe ottenga un esito 'vittorioso' vede un parallelo tra la vicenda mitologica di Teseo e del tortuoso percorso labirintico e la danza circolare che gli gnomi avviano nella fiaba di Gozzano. Ad accomunare i due aspetti è il vorticoso incedere in senso circolare: il vagare in tondo, all'apparenza senza meta, mentre suggerisce una sorta di dispersione e di errore, in realtà conduce ad un progresso, ad una evoluzione di sé che prepara a prove ulteriori cui la vita sottopone.

Anche il labirinto, in origine, mostra una valenza 'coreutica': nella danza è già metaforicamente insita la rappresentazione di un terreno di "competizione" da affrontare e l'atteggiamento con cui l'eroe si dispone a ciò per cui è chiamato sancisce l'evolversi positivo o negativo del suo futuro.

### 1. *Il labirinto come movimento di danza*

La figura del labirinto era nota nella Creta minoica del II millennio a.C. e forse già nel III. L'origine dell'emblema è nel Neolitico, in rapporto con l'osservazione degli astri e il computo del tempo che interessavano agli agricoltori ormai sedentarizzati che dovevano coltivare i campi e rispettare periodi ben precisi. Inoltre la stretta connessione con la morte e la speranza di rinascita è spesso documentata nelle manifestazioni neolitiche (Kern 1981, 19). Il Labirinto trova espressione in tre forme distinte: come motivo letterario, in un sistema dalla pianta intricata destinato a sviare e confondere, come figura di movimento nella danza e come figura grafica. Il Kern ipotizza che la figura di danza sia in realtà la forma originaria nella quale l'idea di labirinto si manifestò: il movimento del corpo è il primo mezzo di espressione, il più naturale e verificabile in contesti antropologico-etnologici (ivi, 20).

Come ci ricorda Kerényi, nell'antica cultura greca, tra il III e il II secolo a. C., la figura del labirinto, associata alla danza, era rappresentata, nell'architettura e nelle arti figurative, dalla linea a meandro in forma angolata – meandro che risultava applicato in maniera molto suggestiva ad una costruzione consistente in due strutture verticali, situate nei pressi della grande sala del santuario di Apollo a Didima presso Mileto (Kerényi 1998, 103); d'altro canto, la parola *labýrinthos* designante l'edificio ricorre più di una volta in un'iscrizione, che riporta il conto relativo ai costi di costruzione (Colonnello 2019, 26).

Il labirinto è dunque, in origine, il percorso di una danza; una danza, che è l'itinerario richiesto da una via che ripiega su sé stessa, laddove il «voltafaccia» e la «conversione» sono le figure specifiche di questa danza (*ibid.*). Infatti quel che conta è svoltare, cambiare il senso della marcia: è questo il ritorno dalla

morte alla vita (Kerényi 1983, 120). E le esperienze degli iniziati ai Misteri di Eleusi vengono fuse insieme nella letteratura con un viaggio labirintico nel mondo sotterraneo<sup>1</sup>.

Le stesse considerazioni relative ad un percorso labirintico vengono formulate per la Tholos di Epidauro, in cui un moto a spirale porta verso la profondità il centro del cerchio (cfr. Schultz et al. 2017)<sup>2</sup>.

È come se le forme letterarie e grafiche del labirinto fossero un tentativo di dare una rappresentazione del movimento immateriale della danza. Probabilmente si cominciarono a disegnare sul terreno le linee seguite dai danzatori e ne sarebbero emerse figure complesse ed intrecciate. Le derivazioni poi del labirinto come narrazione di forma complicata e di disegno sarebbero dunque le trasposizioni di ripetuti movimenti corporei.

Forse un caso che somma questi due aspetti è la descrizione in forma letteraria di una danza ‘labirintica’, come qui intendiamo proporre circa la fiaba di Gozzano.

## 2. Il labirinto come rito di iniziazione nel mondo antico

Il mito famoso gravitante attorno al labirinto è quello che si svolge a Creta e coinvolge Minosse e il Minotauro, Pasifae, Dedalo, Arianna e Teseo.

Il racconto più ampio e dettagliato sulla vicenda cretese di Teseo e dunque sulla sua permanenza nel labirinto è data da Plutarco nella sua biografia di Teseo<sup>3</sup>. Il racconto di Plutarco fornisce contraddittorie versioni della vicenda, evidentemente talmente antica e famosa da avere numerose varianti (Del Corno / Del Corno 2001, 291). I vari tentativi che sono stati fatti per identificare il labirinto in un edificio vero e proprio, principalmente con il Palazzo stesso di Cnosso, non sono definitivi e sicuri (Kern 1981, 40). E l'idea metaforica del labirinto come intrico di vie destinato a far perdere l'orientamento è formulata

<sup>1</sup> Nel santuario di Eleusi non c'era spazio sufficiente per tali circonvoluzioni; al massimo per danze in circolo davanti al santuario durante il periodo arcaico [...] Sofocle, in una tragedia perduta, chiamava il labirinto *achanés*. Più tardi la parola venne spiegata, attribuendole il significato di «privo di tetto», che forse è da mettere in relazione con il fatto che a Cnosso veniva mostrato con il nome di «Labirinto» uno spazio per la danza sprovvisto di tetto. Ma il filosofo Parmenide, contemporaneo di Sofocle, definisce con quel termine un ingresso con le porte aperte. Il meandro e la linea a spirale alludono a un labirinto aperto che, se la conversione avveniva al centro, era un percorso di passaggio che conduceva verso la luce. Kerényi 1998, 106; Colonnello 2019, 27.

<sup>2</sup> La danza circolare in primo luogo richiama le movenze della primitiva danza del *gheranos*, ma anche è testimoniata in ambito cristiano come “danza degli empi”. Gregorio di Nissa colloca il movimento circolare dell'errare nell'ambito del male, in quanto non sortisce soluzione alcuna nella sua cieca ripetitività.

<sup>3</sup> Plut., *Vit. Thes.*, 15-21.

in epoca ellenistica, fraintendendo forse il concetto originario di labirinto<sup>4</sup>, legato probabilmente più al movimento intrecciato di danza che ad un luogo concreto con pianta complessa.

Nella geolocalizzazione, comunque, l'interpretazione più nota di labirinto rimane quella del Palazzo di Cnosso, ma anche della caverna di Gortyna, con tortuose vie sotterranee, e della caverna di Skotino (ivi, 41-42).

A Dedalo fu attribuita l'invenzione sia del labirinto come edificio che del labirinto come danza, coreografata appositamente per Arianna e probabilmente quest'ultima valenza del labirinto è stata ideata prima della sua costruzione vera e propria come edificio (Kerényi 2016, 56-62). *Choros* indica sia la danza come movimento che la danza come luogo dove essa viene praticata. Omero ci informa che Dedalo creò un tale *choros* quale omaggio per Arianna proprio a Cnosso (*Iliade*, XVIII, 590-592; tr. it. in Omero, 1990, 673).

Nella descrizione dello scudo forgiato da Efesto per Achille compare anche un *choros*, appunto quello creato da Dedalo per Arianna, tramite complicati intrecci di passaggi di file di ballerini<sup>5</sup>.

Il Kern ipotizza che Dedalo avesse probabilmente creato una struttura di traiettorie di movimento coordinate per la catena dei danzatori, fanciulle e fanciulli che si tenevano alternativamente per i polsi, creando così una costruzione piana, come una mappa disegnata di un tracciato possibile, che al tempo stesso incorporava una danza (Kern 1981, 42-44). Ma la danza del labirinto di Teseo viene attestata anche per Delo. Plutarco definisce la danza istituita da Teseo *gheranos* (danza della gru) (Detienne 1990, 5-18). Qui si fa cenno al ritmo che suggerisce regolarità e coordinazione dei movimenti e della ripetizione di essi fissata dalla musica. Le gru procedono in lunga fila nel loro volo. Nella danza si usavano fiaccole e una fune, che simbolicamente rappresentava il filo di Arianna, per tenere legati in fila i danzatori (Bettini / Romani 2015, 59-68).

Sia a Cnosso che a Delo, i danzatori eseguivano circonvoluzioni che erano già segnate nel luogo della danza: un movimento lungo un labirinto. Evidentemente tale danza porta con sé valore simbolico iniziatico: ripercorrere i meandri del labirinto significa un viaggio verso il basso, verso il mondo degli inferi, e l'uscita vittoriosa dal labirinto è una risalita in superficie, ad una riconquistata libertà, dopo la prova superata.

Un corrispettivo in ambito romano del *gheranos* si trova nel *Troiae lusus*, una figura di movimento a cavallo che, sorta probabilmente in Etruria, fu ripresa in seguito dai Romani (Sarullo 2017, 81-136). In questo gioco due gruppi di ragazzi si affrontavano in finti combattimenti a cavallo percorrendo a cavallo

<sup>4</sup> Call., *Hymn.* IV, 310 ss.: Callimaco afferma che la danza di Delo venisse eseguita di notte e durante quella festa gli uomini cantavano e le ragazze eseguivano i movimenti di danza in silenzio.

<sup>5</sup> Vasta è la produzione relativa a commenti riguardanti lo scudo di Achille; si cita qui a titolo esemplificativo Cerri 2010, con relativa bibliografia. Ai fini della nostra specifica trattazione Cullhed 2013, 61-78; Casali 2021, 72, note 34-35.

dei movimenti circolari e sinuosi in figura di labirinto (Reed Doob 1990, 39-63)<sup>6</sup>.

Virgilio descrive i giochi organizzati da Enea a commemorazione funebre del padre Anchise e, riguardo il *Troiae lusus*, emerge il paragone con gli intricati cammini del labirinto di Creta. Inoltre Virgilio menziona quale occasione per il *Troiae lusus* non solo le esequie funebri ma anche la fondazione di città (*Iliade*, XXI, 446 e VII, 452; Kern 1981, 166-171)<sup>7</sup>.

*Labor* ed *error* sono associate nell'argomentare circa il labirinto: la fatica di un cammino che induce a girovagare, forse anche a sbagliare, a volte mortalmente. Così qui si assommano i due valori che al labirinto sono connessi: esso è un luogo con andamento contorto ma è anche una rappresentazione della devianza morale.

### 3. La danza magica di Guido Gozzano

Guido Gozzano dal 1909 inizia a pubblicare, sul *Corriere dei piccoli* e su *Adolescenza*, una serie di fiabe che lasceranno un segno indelebile nella storia della letteratura italiana per l'infanzia. La consistenza di questo segno è legata alla consapevolezza dello scrittore, che non concepisce mai il rapporto tra scrittura e infanzia come qualcosa di superficiale, tanto è vero che ci arriva da autore già compiuto e strutturato (Acone 2022, 62-63).

L'autore, infatti, intraprende la pubblicazione delle sue fiabe nella piena maturità di scrittore e di poeta (Sebastiani 1994, 15). Nelle fiabe di Gozzano sono gli opposti ad essere protagonisti, due temperamenti diversi, che richiedono che l'autore abbia già compiuto una consapevole conoscenza di sé, che abbia sedimentato questa contraddizione e l'abbia in qualche modo 'risolta'. Un'opposizione fra bene e male, sottoposta ad identica prova che costituisce un percorso iniziatico. Gli opposti sono spesso i fulcri della narrazione e se talora cercano una compensazione tra di loro, talora invece si 'estremizzano' divenendo inconciliabili. Così sono i movimenti di andata e di ritorno, di ingresso e di uscita che caratterizzano la complessità labirintica.

<sup>6</sup> L'andamento dello schema dei movimenti a cavallo è descritto da un'iscrizione pompeiana in osco che esalta, in due distici, la piacevolezza del *lusus serpentis* e l'abilità di un giovanetto, *Septumius* (Maresca 2013, 122-123). L'iscrizione è infatti realizzata con andamento serpentiforme che descrive quattro curve alternativamente a destra e a sinistra ed evoca la serie di svolte presenti nel labirinto.

<sup>7</sup> È anche probabile che quando Achille trascina per tre volte il corpo di Ettore attorno alle mura di Troia non lo faccia solo per recare oltraggio al nemico ucciso ma anche muovendo presumibilmente in direzione sinistrorsa per attaccare magicamente la funzione protettiva delle mura della città. Dunque la funzione protettiva del labirinto diventa chiara anche nella sua abolizione. Ad avvalorare tale funzione è nei manoscritti medioevali la rappresentazione costante della città di Gerico al centro di un labirinto.

Nella produzione gozzaniana il termine «labirinto» compare esplicitamente poche volte, nelle *Epistole Entomologiche* in versi ed anche nelle prose di *Verso la cuna del mondo*. Ma in entrambi i casi il significato attribuito al termine non è esplicitamente connesso alla valenza di rito iniziatico che il labirinto porta con sé, mentre è nelle fiabe che quest'ultimo, seppur in via maggiormente metaforica, trova collocazione, forse proprio per la similitudine che mito e fiaba – nonostante le divergenze – comunicano attraverso il loro messaggio narrativo (Lo Nigro 2001, 501).

L'ultima incompiuta raccolta in versi dell'autore è il poema *Le Farfalle. Epistole entomologiche*, diviso in due sezioni: nella prima si segue il processo di metamorfosi della farfalla Vanessa, nella seconda vengono descritte diverse famiglie di farfalle.

Nella poesia *Dei bruchi*, il poeta evoca lo stadio larvale della Vanessa. I bruchi sono esseri «famelici»<sup>8</sup>, che passano il proprio tempo a nutrirsi e a fare la muta, e la loro esistenza acquista significato solo grazie alla speranza di divenire, in futuro, farfalle (Patat 2019, 1-13).

Ai vv. 45-46 di *Storia di cinquecento Vanesse*, Gozzano fa cenno ad un rituale magico antico, mentre rievoca l'atmosfera arcadica:

Come la cerchia disegnata in terra  
dal ramuscello dell'incantatore<sup>9</sup>.

Il cerchio prepara un incantesimo, delimitando uno spazio circoscritto in cui qualcosa di speciale accadrà. Ne *Le Epistole Entomologiche Epistola VI ad Alba Nigra* a proposito del lavoro dei bruchi, nei vv. 73-75:

Questo – benchè più delicato ordigno  
offra il bombice indubre – è il laberinto  
misterioso della seta fusa.

I fili di bava che diventeranno seta sono intricati garbugli sottili. Prima di poter compiere la metamorfosi in farfalle, i bruchi devono attraversare incolumi lo stadio intermedio di crisalidi.

Nella poesia *Della cavolaia. Pieris brassicae*, incentrata su un lepidottero «volgare», la cavolaia per l'appunto, il bruco è descritto come «flagello delle ortaglie» (vv. 6-9). Ma il bruco della Pieride è preda di un imenottero che deposita le proprie uova all'interno della larva e la divora. Non da tutte le crisalidi uscirà una farfalla, da alcune si libererà uno sciame di imenotteri. Il tema della metamorfosi non dà un risultato certo, poiché non necessariamente da una larva di una specie ne risulta la specie stessa. Ma altre crisalidi possono

<sup>8</sup> Gozzano, *Dei Bruchi*, 9-11: «A me dintorno un crepitio di pioggia/ fanno le lime assidue infinite/ degli alunni famelici...».

<sup>9</sup> Si segue qui, come nelle altre citazioni poetiche dell'autore la versione fornita in Gozzano 2013.

compiere l'ambita trasformazione. L'intero testo delle *Epistole* rappresenta una imitazione di un processo trasformativo e allora anche questo è descrizione di un passaggio, come ogni movimento contempla (cfr. Borra 2018).

Una parte delle farfalle, però, va incontro a un altro esito, perché, volando oltre gli orti della campagna, si ritrova nel centro delle città, ambiente non adatto a ospitare questi insetti (vv. 139-143):

...Grande parte è prigioniera  
del chiuso laberinto cittadino;  
e nel triste detrito che raccoglie  
la scopa mattinale delle vie  
biancheggiano falangi d'ali morte...

Dunque il labirinto è la città con valenza negativa di morte certa. Così come in *Verso la cuna del mondo*, in *Agra: l'immacolata*. Nella descrizione iniziale la città regale è sospesa sulla città del popolo, «che serviva prono, abbacinato da tanto splendore». E salendo, per «scalee fosche, sotto archi medioevali», si giunge nel cuore della mole millenaria di Agra, dove «la luce non giunge che da ogive sottili, da feritoie scarse, dalle quali appare sempre più in basso la città sterminata, si sale, si sale nel labirinto tenebroso» (Gozzano 1998, 115).

Il mito legato al labirinto, ovviamente, è noto all'autore. Ne *La Signorina Felicità ovvero la felicità* l'autore descrive la villa in cui Felicità vive con il padre (vv. 25-34):

Bell'edificio triste inabitato!  
Grate panciute, logore, contorte!  
Silenzio! Fuga delle stanze morte!  
Odore d'ombra! Odore di passato!  
Odore d'abbandono desolato!  
Fiabe defunte delle sovrapporte!  
  
Ercole furibondo ed il Centauro,  
le gesta dell'eroe navigatore,  
Fetonte e il Po, lo sventurato amore  
D'Arianna, Minosse, il Minotauro...

Il mito legato al labirinto è accennato attraverso i suoi protagonisti, ma l'elemento che lo contraddistingue, a differenza degli altri miti citati, è l'infelice storia di passione che coinvolge Arianna, qui percepita come figlia e sorella (accostata infatti al nome del padre e del mostruoso fratello per cui il labirinto è stato edificato) piuttosto che come amante di quel Teseo che non viene affatto menzionato.

L'opera di Guido Gozzano ha spesso in generale un sapore fiabesco. Egli vive talora in un mondo lontano. Egli ha poi scritto delle vere e proprie fiabe che non sono già rielaborazioni letterarie di singole fiabe popolari, quelle dei fratelli Grimm o di Italo Calvino, che ha trascritto in italiano corrente una

raccolta di fiabe popolari, ma sono vere creazioni personali, ispirate ai motivi più consoni al suo spirito mite ed umano, quelli offertigli dalle tradizioni del popolo (cfr. Osella 1963).

*La danza degli gnomi* appartiene ad una di quelle fiabe che Gozzano scrive per *Il Corriere dei Piccoli* nel 1910<sup>10</sup>, narra l'eterna storia della figliastra perseguitata dalla matrigna per favorire la figlia propria, ma che riesce tuttavia a sposare un re, mentre la perversa matrigna e la figlia di lei risultano beffate e sconfitte. I doni sono offerti dagli gnomi, spiriti benevoli delle fiabe, ma anche in grado di dispensare negatività, come si verifica in questo caso, in cambio di un comportamento sgarbato.

*La danza degli gnomi* deriva da *Le Fées* di Perrault, ma caratteristici di Gozzano sono i toni più foschi rispetto al modello francese<sup>11</sup>, che comunque è ben presente. Rispetto alla tradizione, l'innovazione di Gozzano è già nell'esordio con un *incipit* versificato. Il classico 'C'era una volta' viene trasformato in quattro ottonari a rima alternata, quattro versi di filastrocca che assommano due *adunata*<sup>12</sup>, accennando al clima di contrasti tra bene e male che si svilupperà nella fiaba.

La trama è parecchio vicina a quella di Perrault, sebbene se ne distacchi per alcuni particolari. Marito e moglie, sposatisi dopo esser rimasti vedovi, hanno due figlie nate dai loro precedenti matrimoni. Il marito ha Serena, «bella e buona», la moglie ha Gordiana, «brutta e perversa» (Gozzano 2003, sezione 10). Un bosco circonda il castello dove abitano le due ragazze, Serena e Gordiana, e lì – nelle notti di plenilunio – gli gnomi danzano e fanno scherzi ai viandanti. La matrigna, per sbarazzarsi di Serena, la invia di notte a recuperare il suo libro di preghiere scordato in chiesa. Ma Serena, grazie alla sua gentilezza, è premiata dagli gnomi che le fanno cadere perle dall'orecchio sinistro quando parla e le fanno trasformare ciò che vuole in oro.

La matrigna, visti i risultati, invidiosa, manda allora nel bosco di notte Gordiana<sup>13</sup>, la quale, scorbutica e scortese, ottiene che le cada dall'orecchio uno scorpione quando parla e tutto ciò che tocchi sia ricoperto di bava. Il re di Persegonia vuole sposare Serena, ma la madre riesce a scambiare le due ragazze. L'inganno viene infine smascherato e Serena convola a nozze con il principe. Gordiana e la madre scompaiono nei boschi e di loro non si sa più nulla.

<sup>10</sup> Si segue qui la versione delle fiabe edite in Gozzano 2003; Dillon Wanke, 2004; Masoero 2017, 7. La prima edizione de *La Danza degli gnomi* è stata ne *Il Corriere dei Piccoli*, II, 18, 1-5-1910, 5-6.

<sup>11</sup> Vianello 2002, 136-138.

<sup>12</sup> «Quando l'alba si levava,/ si levava in sulla sera,/ quando il passero parlava,/ c'era, allora, c'era...c'era...» (Gozzano 2003, sezione 10).

<sup>13</sup> «Quando giunse al crocevia, inargentato dalla luna, i piccoli gnomi che danzavano in tondo si divisero in due schiere ai lati della strada, poi la chiusero in cerchio; e uno si avanzò porgendole il fungo e la felce e invitandola garbatamente a danzare...Ripresero la danza prendendosi per mano, poi spezzarono la catena e disparvero» (*ibid.*).

Ed è forse proprio nella danza che avviano gli gnomi in cerchio<sup>14</sup> che, pur non comparando esplicitamente il termine «labirinto», il significato più vero del labirinto emerge attraverso una rappresentazione ‘traslata’, veicolo dell’iniziazione della protagonista e della sua antagonista.

Serena e Gordiana sono le sorellastre. I loro nomi già introducono a diversi temperamenti: la trasparenza cristallina della prima confligge con la protervia della seconda che porta nel nome la derivazione dalla città di Gordio, che evidentemente richiama la complicazione del nodo che stringeva il giogo al timone del carro consacrato a Zeus. Un carattere involuto e contorto dunque già nel nome, a dispetto della serenità dell’altra.

Per giungere al castello in cui la famiglia delle giovani abita, si deve attraversare un crocevia dove, nelle notti di plenilunio, gli gnomi danzano in tondo. L’atmosfera notturna è dunque rischiarata dalla luce lunare («La luna è più chiara del sole!» dice la matrigna [*ibid.*]) ma un’inquietudine sottile è data dal comportamento degli gnomi che – d’aspetto buffo eppure nello stesso tempo pauroso – insidiano il percorso obbligato per chi deve attraversare il crocevia. Ed essi sono al centro di questo: come il fulcro di un labirinto immaginario che ingloba un nuovo centro quando le bambine affrontano la loro prova.

La prova è imposta alle giovani dalla matrigna/madre che pretende il recupero di un oggetto appositamente da lei dimenticato nella chiesa del paese: il libro delle preghiere. Infatti in piena notte, sia Serena che Gordiana sono obbligate a recarsi in chiesa a recuperare l’oggetto ‘perduto’, dunque ad attraversare il crocevia ingombrato dagli gnomi. Entrano, su richiesta degli gnomi, nel cerchio in movimento della danza quando questi spezzano il cerchio e poi lo richiudono. C’è un ingresso, ci sarà un’uscita. Gli gnomi porgono alle bambine un fungo ed una felce: due simboli del bosco, come se essi permettessero alle bambine di partecipare della loro realtà magica e boschiva; alla stessa stregua simbolo della partecipazione è l’invito a danzare con loro. La danza riprende vorticosamente ed infine il cerchio si spezza quando la prova ha esaurito il suo tempo di svolgimento.

Uguali in termini di procedura l’inizio e l’epilogo dell’incontro fra le due bambine e gli gnomi ma diametralmente opposto risulta quanto accade nel mezzo: Serena accetta di danzare con grazia, meritando ammirazione, elogi, premi e un aumento di bellezza, Gordiana è scontrosa e recalcitrante, ottenendo punizioni e un aumento di bruttezza.

Le due giovani, protagonista ed antagonista della fiaba, costrette dalla matrigna/madre alla medesima prova, sortiscono effetti opposti in base al loro rispettivo temperamento e comportamento. La ragazza buona, Serena, capace di gentile sopportazione, è ricompensata; la ragazza arrogante ed indolente,

<sup>14</sup> «E quando la bimba si trovò fra loro la chiusero in cerchio, danzando. E uno gnomo le porse un fungo e una felce..... Ripresero la danza vertiginosa, tenendosi per mano, poi spezzarono il cerchio e disparvero» (*ibid.*).

Gordiana, è punita. Bellezza e bruttezza fisica e morale si accompagnano, come in una rinnovata *kalokagathia*.

Ogni riga della scrittura di Gozzano, solo in apparenza facile, chiara e perspicua, è frutto di letture e rimandi talora insospettabili e sorprendenti. In altre parole, continue e diverse sono in lui le reminiscenze letterarie, prossime e lontane nel tempo e nello spazio, occultate ed esibite, sempre rese estranee alla fonte e innovative, ricreate, in un sapiente gioco di azione e reazione (Masoero 2017, 10-11).

Nelle fiabe di Gozzano, a differenza del resto delle composizioni dell'autore, si avverte il sollievo che scaturisce dalla possibilità della scelta. «Il mondo che viene creato di volta in volta dall'autore non è un mondo dato, ma scelto: ciò riduce l'incidenza della malinconia, sentimento che scaturisce dalla constatazione dell'assenso di una via di fuga» (Tonello 2012, 113). L'incapacità di decidere tra una vita attiva, da un lato, e un'esistenza rassegnata e inerte, dall'altro, si risolve nelle fiabe attraverso una semplice spartizione di ruoli, che fa sì che queste due spinte dell'Io siano incarnate da personaggi distinti. Ne *La danza degli gnomi*, un personaggio inerte, ma con qualità positive, raggiunge la medesima felicità di un personaggio attivo che opera per conquistare il proprio successo (ivi, 115).

Elisabetta Tonello vede in Serena un personaggio passivo. Ella non si ribella alla sua condizione di inferiorità, cui è relegata a causa della prepotente matrigna. La storia prende le mosse proprio dall'ennesimo capriccio della donna, che costringe la fanciulla ad attraversare il bosco infestato dagli gnomi. Quando essi invitano Serena ad unirsi alle loro danze, la ragazza non si sente di rifiutare ed accetta. Colpiti dalla *kalokagathia* della giovane, gli gnomi non fanno che ricompensarla con doti e virtù, che si vanno ad aggiungere a quelle già possedute. La fama dello splendore della giovane fa sì che un principe lontano accorra per farne la sua sposa, ma la matrigna tenta nuovamente e invano di ostacolarla, rinchiudendola in un baule, dal quale attenderà di essere liberata nel classico lieto fine.

Serena è un personaggio assolutamente irresoluto. Non agisce se non su comando di qualcuno ed evidentemente anche contro il suo bene. Non esprime nemmeno un giudizio sul principe che le si propone. Il fatto che il matrimonio sia invidiabile e che questi sia l'uomo dei suoi sogni è però indubitabile. E se ne può essere certi in quanto questa è evidentemente la ricompensa per essere un personaggio tanto positivo. La sua bellezza, unita alla sua bontà, le assicurano, nel mondo delle fiabe, la felicità perfetta (ivi, 116).

Il rito iniziatico della danza come rappresentativa di una fase di passaggio, però, vede anche un'accettazione responsabile da parte di Serena nella sua partecipazione all'invito. Ella accetta il fungo e la felce, danza graziosamente, seppur per compiacere gli gnomi («Volentieri, se questo può farvi piacere» dice Serena agli gnomi (Gozzano 2003, sezione 10), e la rottura del cerchio degli

gnomi e la loro sparizione sanciscono la fine del rito, che ha trasformato la ragazza.

Se l'icona del labirinto non è immediatamente leggibile nella danza circolare che ha piuttosto i tratti della carola magica, il senso ed il significato del labirinto rimangono per traslato come difficoltà di un percorso contorto. Il ballo in cerchio sottrae allo sviluppo lineare dell'accadere storico e proietta l'eroina in un girotondo atemporale, estraneo alla progressione degli eventi e al succedersi del tempo. Dentro il rito rotatorio si compie l'incantesimo, nel bene e nel male. Del labirinto rimane il significato che solo chi compie fino in fondo la prova richiesta può avere un beneficio finale, chi invece – come Gordiana – si sottrae alla difficoltà della prova non sortisce l'esito benefico.

Infatti, sebbene la dolcezza del suo carattere non sia mutata, Serena acquisisce una maggiore consapevole intraprendenza dopo il superamento della prova: trovata la chiesa chiusa, fa alzare il sacrestano, determinata a portare a compimento il suo incarico. La sua bellezza ormai sfolgorante diventa famosa e, se è pur vero che il Re di Persegonia in prima persona si muove per cercarla e sceglierla, è altrettanto vero che, quando Serena viene rinchiusa dalla matrigna in un «cofano» (*ibid.*) di cedro per essere sostituita nel matrimonio con il re dalla sorellastra, ella fa sentire forte la propria voce per essere da lui ritrovata e finalmente sposata, balzando in piedi, «pallida e bella». Esplicito, a livello di costruzione di trama, è il richiamo a *Le Fate* di Perrault come il richiamo a *Biancaneve* dei Grimm, ma l'introduzione del motivo della danza circolare è un'aggiunta tutta gozzaniana.

Gli gnomi rappresentano – diversamente dai nani di Biancaneve – ciò che di pauroso nel labirinto debba essere affrontato. Nel mito il mostro, Minotauro, è mezzo uomo e mezzo animale: qui il mostro è «umano o quasi», come sostiene Orvieto (2004, 204-256). Infatti gli gnomi hanno tratti umani in miniatura, caricati di elementi mostruosi, ed incutono timore. La fama che li caratterizza è di terrore tremendo, ma come in una *vox media*, il loro essere tremendi si trasforma in benedizione quando il soggetto sottoposto alla prova iniziatica manifesta tutta la sua buona volontà e grazia.

Il labirinto dunque rappresenta una forma pressoché perfetta di percorso iniziatico: la figura del labirinto circoscrive uno spazio che delimita a sua volta un interno ed un esterno. Intorno corre come un muro di delimitazione (invisibile o meno a seconda della concretizzazione che il labirinto assume) e all'interno di questo spazio circoscritto, che consente un solo piccolo ingresso (la porta di accesso), l'area interna è ancora suddivisa in percorsi. Avventurarsi nell'interno del labirinto richiede un certo grado di maturità, raggiungere il centro, che è l'incontro con il sé, richiede costanza e affaticamento (Kern 1983, 21). Il percorso è rappresentativo della realtà e il soggetto che vi entra 'conosce' e si costruisce a sua volta una rappresentazione della realtà, attraverso un movimento che è un viaggio, che porta a trasformazione, al superamento di un passaggio trasformante (Moscato 1998, 213-217). Uscire dal labirinto non è

solo ripercorrere a ritroso il cammino già calcato per entrarvi, poiché in mezzo c'è stata l'esperienza centrale e l'inversione del moto conduce a una nuova fase dell'esistenza. Al centro hanno luogo la morte e la rinascita.

Nel caso della fiaba di Gozzano la danza circolare ha la funzione e gli stessi tratti iniziatici del labirinto, di entrata e di uscita, di movimento 'nel mezzo'; il rito di iniziazione coincide con il rito della pubertà (forse come il *lusus Troiae* che vedeva protagonisti ragazzi molto giovani): infatti esso dischiude l'accesso ad una certa classe di età, al gruppo degli adulti. E l'alternanza di vita e morte non è data solo dai tragitti 'unici' di entrata ed uscita dal labirinto ma si ripete ogni volta che dentro il percorso si affronti un meandro in un senso o nell'altro: verso sinistra, contro il presunto movimento del sole, verso destra, nella direzione del sole, così come la danza stessa del sole nel suo eterno sorgere e tramontare (Kern 1983, 24-29), in continua inversione della direzione di marcia. Talora il labirinto è rappresentato in forma cavernosa, buia, sotterranea a simboleggiare un ritorno nel grembo della madre terra e quindi una risalita in superficie.

Serena porta con sé la luce (le perle e l'oro luminoso), Gordiana il buio (scorpioni e viscida bava)<sup>15</sup>. L'incontro cruciale con il 'sé' a cui l'eroe giunge nel centro del percorso ha sortito – per l'una e per l'altra – una maggiore accentuazione dei propri tratti caratteristici, che pertanto vengono amplificati. La trasformazione ed il passaggio iniziatico qui avvengono per ciascuna sul piano dell'intensità piuttosto che dell'opposizione. È come se esse rappresentassero l'una la totalità di un successo e l'altra di un fallimento.

La coppia antinomica di opposti che tanto coinvolge l'autore nella sua poetica<sup>16</sup> nella fiaba perde il tratto angoscioso dell'alternanza poiché essa resta sicuramente scissa e, nell'atmosfera fiabesca, non manifesta la fluida mescolanza che Gozzano con angoscia vive nella realtà. Il lieto fine è assicurato, sancito da un matrimonio felice, e Gordiana e la matrigna fuggono via nei boschi, terreno di magia, senza lasciare più traccia di sé, come se il male persistente si autodistruggesse.

Le fiabe sono il luogo letterario in cui tutto diventa possibile, gli elementi discordanti possono suonare insieme, i conflitti trovano soluzione. Per il poeta è rassicurante fare il suo ingresso in un mondo in cui le regole sono dettate da categorie morali certe e salde e da una giustizia inappellabile, creato di volta in volta per l'occasione e chiuso in sé, senza possibilità di ripercussione alcuna.

Le fiabe, al contrario, agiscono in senso liberatorio: l'autore dimostra di essersi lasciato penetrare dall'amore per la semplicità del creato, aver sciolto le briglie dell'immaginazione ed essersi abbandonato alla purezza del linguaggio.

<sup>15</sup> La bava come elemento repellente viene citata in *Verso la cuna del mondo, Il fiume dei roghi*, in cui l'acqua lenta assume aspetto viscido, mentre nelle *Epistole Entomologiche* essa rappresenta lo stadio che precede la formazione della seta.

<sup>16</sup> Sulle opposizioni spazio-tempo, sogno-realtà, vita-morte si vedano Tonello 2012 e Nemesio 1985.

Se in poesia le immagini, i sentimenti, le emozioni e la ragione si condensano e si fondono in un crogiolo in cui è difficile distinguerli, nelle fiabe tutto scorre linearmente. Non occorre dire che il linguaggio nelle fiabe è sostanzialmente semplice, ritmato, cadenzato da ripetizioni e formule, ma anche incisivo e deciso, evocativo, come se nominasse le cose per la prima volta (Tonello 2012, 111-112).

Come nel mito antico, nella fiaba di Gozzano, pur senza mai citare esplicitamente il termine «labirinto», emerge il senso più proprio di un archetipo rappresentativo del passaggio da un'aspra fase precedente verso una nuova vita.

L'originalità della creazione di Gozzano sta nel fatto che si propongono due diversi tipi di movimenti circolari che rappresentano esiti opposti per Serena e Gordiana: l'uno verso vita eterna, l'altro verso morte eterna. E uscire dal cerchio non è la fine delle prove della vita poiché metaforicamente le vicende della protagonista e dell'antagonista, mediate dalla figura della matrigna/madre, continuano in un nuovo percorso faticoso per giungere al matrimonio – paradossalmente anche per Gordiana che contro la sua volontà dovrebbe essere salvata dalla madre – che segna la prima traversia, una volta entrate dalla pubertà nell'età adulta.

### *Riferimenti bibliografici*

- Acone, Leonardo, 2022. «Fiabe di corpi narranti. La poetica pedagogica della differenza», *MeTis* 12, 49-66.
- Bettini, Maurizio / Romani, Silvia, 2015. *Il mito di Arianna*, Torino, Einaudi.
- Borra, Antonello, 2018. «Preliminari a una rilettura delle Epistole Entomologiche», *Forum Italicum* 52 (1), 49-62.
- Casali, Sergio, 2021. «Cosmo e storia sullo scudo di Enea», *Maia* 73, 61-72.
- Cerri, Giovanni, 2010. *Iliade, libro XVIII. Lo scudo di Achille*, Roma, Carocci.
- Colonnello, Pio, 2019. «Il labirinto, il tempo, la danza», *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 111 (1), 13-30.
- Cullhed, Eric, 2013. «Homer on the origins of Athens: Agallis of Corcyra and the Shield of Achilles», *Symbolae Osloenses* 87, 61-78.
- D'Achille, Paolo, 2020. «I nomi propri nelle “Fiabe e novelline” e il principe azzurro dell’“Amica di Nonna Speranza”», in Ceccarelli, M. / Maffucci, B. (ed.), *Un giorno è nato, un giorno morirà. Fonti e ragioni dell’opera di G. Gozzano*, Roma, Aracne, 15-30.
- Del Corno, Dario / Del Corno, Lia, 2001. *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori.
- Detienne, Marcel, 1990. *La scrittura di Orfeo*, Bari, Laterza.
- Dillon Wanke, Matilde, 2004. *Guido Gozzano, I tre talismani. La principessa si sposa e altre fiabe*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- Getto, Giovanni, 1966. «Guido Gozzano e la letteratura del Novecento»,

- Lettere Italiane* 18 (4), 403-426.
- Gozzano, Guido, 1998. *Verso la cuna del mondo: lettere dall'India*, Torino, EDT, VII.
- Gozzano, Guido, 2003. *Fiabe e Novelline*, a cura di G. Sebastiani, Palermo, Sellerio (e-book).
- Gozzano, Guido, 2013. *Opere*, a cura di G. Baldissoni, Torino, Utet.
- Kerenyi, Karoly, 1998. *Dioniso*, tr. it. di L. Del Corno, Milano, Adelphi.
- Kerényi, Karoly, 2016. *Nel labirinto*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Kern, Hermann, 1981. *Labirinti*, Milano, Feltrinelli.
- Lo Nigro, Sebastiano, 2001. «Mito e fiaba», *Lares* 67 (3), 497-503.
- Maresca, Paola, 2013. *Giardini e Labirinti*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore.
- Masoero, Mariarosca (ed.), 2017. «L'immagine di me voglio che sia». *Guido Gozzano cento anni dopo. Convegno internazionale (Torino, 27-29 Ottobre 2016)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Moscato, Maria Teresa, 1998. *Il sentiero nel labirinto. Miti e metafore nel processo educativo*, Brescia, La Scuola.
- Nemesio, Aldo, 1985. «Il caso di Guido Gozzano. Esempi di collocazione logica», *Studi Piemontesi* XIV (2), 345-347.
- Omero, 1990. *Iliade*, tr. it. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi.
- Orvieto, Paolo, 2004. *Labirinti castelli giardini*, Roma, Salerno Editore.
- Osella, Giacomo, 1963. «Le fiabe di Guido Gozzano», *Lares* 29 (3/4), 137-144.
- Patat, Ellen, 2019. «Le care piccole farfalle di Guido Gozzano: “animule, fate o streghe?»», in *Epifanie Entomologiche nella cultura italiana*, 1-13.
- Reed Doob, Penelope, 1990. *The idea of Labyrinth from Classical Antiquity through Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press.
- Sarullo, Giulia, 2017. «Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro», *Tra passato e futuro* 1, 81-136.
- Schultz, Peter et al., 2017. *The Thymele at Epidauros. Healing, Space, and Musical Performance in Late Classical Greece*, Theran, Theran Press.
- Sebastiani, Gioia, 1994. «Gozzano e le fiabe», in G. Gozzano, *Fiabe e novelline*, Sellerio, Palermo./, 1994, 1-19.
- Tonello, Elisabetta, 2012. «Guido Gozzano dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia», *Giornale Storico della letteratura italiana* CXXIX (625), 110-128.
- Tronca, Donatella, 2022. *Christiana choreia*, Roma, Viella.
- Vianello, Marco, 2002. «Le fate e gli gnomi: Perrault e Gozzano», *Studi Novecenteschi* 29 (63/64), 127-138.
- Viviani, Andrea, 2020. «Antico e nuovo ne “La danza degli gnomi e altre fiabe”. Un'indagine lessicale», in Ceccarelli, M. / Maffucci, B. (ed.), *Un giorno è nato, un giorno morirà. Fonti e ragioni dell'opera di G. Gozzano*, Roma, Aracne, 31-58.

## Recensioni



A proposito di: Carlo Donà, *Se una notte d'inverno. Introduzione tendenziosa alla letteratura comparata*, Roma, WriteUp Books, 2022, 250 pp.

MASSIMO BONAFIN  
Università degli Studi di Genova

Non si può certo annoverare l'autore di questo volume fra coloro che dissimulano le loro opinioni e i loro pensieri dietro la maschera dell'impersonalità e della pretesa oggettività della scrittura accademica. Ed è questo un merito che gli va riconosciuto. Consapevolmente infatti il volume è sottotitolato *Introduzione tendenziosa*, laddove da un'introduzione alla letteratura comparata ci si aspetterebbe piuttosto una modalità stilistica sobria, smussata, piana, dimessa quasi. Ma questo scorcio di ventunesimo secolo in cui ci troviamo a vivere, noi che siamo cresciuti negli anni del *boom* economico e nella fase forse più espansiva di tutto il ventesimo secolo, anche e proprio per lo sviluppo delle riflessioni sulla letteratura, questo scorcio, dico, è invece tale da indurre a considerazioni amare, preoccupate, talvolta apocalittiche, sullo stato presente della cultura umanistica e degli studi letterari.

I capitoli di questo volume, nati probabilmente in occasioni diverse, si pongono l'obiettivo di avviare allo studio della letteratura comparata, ma non in astratto, ovvero prescindendo dal contesto storico in cui l'insegnamento accademico si svolge, bensì attraverso esempi concreti in cui argomenti come la comparazione, l'evoluzione culturale, la poesia, la narrativa, la letterarietà, la traduzione, vengono affrontati alla luce della crisi attuale delle *humanities* e nel quadro di una riflessione morale e civile.

I titoli scelti sono già molto indicativi: la parte prima è «Notizie dal fronte», la parte seconda è «Gli universali letterari», la parte terza «Un problema e

un epilogo», dove l'epilogo pone una domanda diretta «Cosa ci stiamo a fare qui?».

Nella prima parte viene difeso il valore e l'utilità, oltre che la intrinseca necessità storica, di un insegnamento della letteratura che non sia angustamente nazionale ma transnazionale e quindi comparatistico e polifonico, per riprendere una categoria cara a uno dei maggiori critici del ventesimo secolo, il russo Michail M. Bachtin. L'idea di Donà, di «una disciplina di sintesi, appartenente alle scienze filologiche, che mediante la comparazione fra le strutture testuali dei diversi gruppi di testi cerca di capire i principi della loro organizzazione strutturale e dei loro adattamenti» (p. 30), è molto vicina alla poetica storica, teorizzata e praticata nella tradizione di studi letterari slavi, nella linea che parte da Aleksandr N. Veselovskij e arriva, attraverso Viktor M. Žirmunskij, fino a Eleazar M. Meletinskij. La poetica storica è intesa in sostanza come studio tanto della formazione dei generi letterari dal mito e dal rito e del loro intreccio con il folklore quanto della loro evoluzione nel tempo e nello spazio, in modo da metterne in risalto le forme fondamentali, che agiscono come invarianti transnazionali che la comparazione è in grado di illuminare. Questo orientamento, anche se non ha trovato terreno fertile né accoglienza terminologica fuori dal mondo russo – un limite forse imputabile alle ideologie ed estetiche dominanti in Europa nel ventesimo secolo – sembra però aver suscitato interesse oltreoceano, come dimostra un portale a esso dedicato in rete<sup>1</sup>.

Ciò che deplora giustamente Donà è tuttavia il degrado di una tradizione culturale europea (e non solo) a contatto con l'industria della comunicazione di massa (focalizzata sul profitto, sulla merce e sulla pubblicità) che ha ormai esteso la sua contaminazione pressoché ovunque (editori, scrittori, premi letterari, *talk show*) vanificando il valore della letteratura come lo abbiamo conosciuto a un dipresso fino alla metà del ventesimo secolo e poco oltre. Al posto di una letteratura permanente, che rendeva l'uomo in una certa misura migliore, si è installata una letteratura di consumo nel senso più spinto, dell'usa e getta (vedi i *bestsellers* che si avvicendano vorticosamente nel nome della logica del mercato: sovrapproduzione e smercio dei libri senza riguardo per i loro contenuti).

E, quel che è peggio, anche la scuola e l'università sembrano non esercitare più alcuna resistenza di fronte alla massificazione e mercificazione, quando addirittura non ne assumono più o meno inconsapevolmente i principi

<sup>1</sup> Cfr. <https://sites.google.com/view/historicalpoetics/home>: approfitto dell'occasione per segnalare che il libro recensito fa largo uso, deliberatamente, di rimandi 'bibliografici' a siti internet, e spesso dei più comuni e diffusi; tuttavia sono del parere che in un libro a stampa questo tipo di rinvii sia fuorviante e opaco, perché la possibilità di visitarli e di verificare, se occorre, la fonte citata è negato a priori, a meno di non intendere il libro a stampa nella sua forma surrogata (formato pdf) e virtuale. Altrimenti restano riferimenti muti e ciechi. E ciò vale per molte risorse indicate in questo libro, di tipo artistico e musicale.

(quantità, velocità, contemporaneismo, utilità, ecc.). Se tutto questo appare, Donà ne è consapevole, una *laudatio temporis acti* a rischio di diventare essa stessa uno stereotipo professorale, difficilmente si potrà negare che, con la rivoluzione di internet e, oggi, dell'intelligenza artificiale, siamo nel mezzo di una trasformazione antropologica di vasta portata, di una ristrutturazione del sistema della cultura (e, a quanto sembra, della mente stessa) paragonabile alle grandi svolte dell'evoluzione umana. Con l'aggravante di un contesto totalitario dal punto di vista economico: il capitalismo ha praticamente reso ogni altro quadro di riferimento assiologico marginale e irrilevante. Il fondamento della cultura umanistica, il disinteresse, è ormai 'fuori moda'. Le *artes liberales*, cioè tese a rendere l'uomo libero, sono soppiantate dalle tecniche per asservire il tempo libero al consumismo. Non ci deve meravigliare la morte della lettura in simili condizioni, a meno che non si tratti di lettura di pubblicazioni transeunti e occasionali, e quindi anche della capacità di comprensione di testi con una certa densità semantica e articolazione sintattica.

A questa problematica, che investe direttamente la crisi dell'insegnamento della letteratura nella scuola come nell'università, sia nelle forme della storia che della filologia, si riallacciano nel libro di Donà gli esempi testuali ampiamente ed esemplarmente commentati di opere divergenti per qualità e ricchezza letteraria (*A Zacinto vs Canto degli italiani*). Si mostra in queste pagine, didascaliche senza dubbio, ma non prive di interpretazioni acute, come la qualità e il valore di un testo letterario siano connesse alla sua organicità e densità, ma altresì alla sua debole o nulla funzione d'uso, normativa o documentaria: insomma, «appartiene all'ambito del letterario soprattutto quel testo che si fa individuo e riesce a manifestare di per sé una personalità autonoma e caratteristica» (p. 95), così facendo suscita nel lettore una risposta altrettanto personale e diviene un'esperienza. Quello che qui si definisce in termini di esperienza, si potrebbe anche descrivere nei termini bachtiniani di interazione dialogica, di comprensione responsiva, comunque di una testualità non reificata e irrigidita ma integrale espressione di una voce umana che si rivolge a un'altra voce umana.

Particolarmente apprezzabile nel volume mi pare l'insistenza sulla necessità di un ritorno alla valutazione della letteratura, che tuttavia si componga di momenti diversi, quello storico e critico degli 'addetti ai lavori', quello affidato al gusto personale del lettore, quello legato alla posizione delle opere nel canone di una cultura. In ogni caso, utilizzando il combinato disposto di questi momenti, dovrebbe uscire fuori una gerarchia in cui le peculiarità del testo e in particolare la sua complessità siano elementi determinanti. Possono parere cose ovvie, a qualcuno forse invecchiate e obsolete, ma, se si vuole restituire (o conservare, nel caso migliore) spazio e funzione estetica, morale e civile alla letteratura e allo studio e all'insegnamento della medesima nell'attuale frangente, non si può fare a meno di opporsi agli effetti nefasti (leggasi: eterogenesi dei fini) dell'omologazione indiscriminata di tutti i testi in nome dell'uno vale uno (giusto per riprendere uno slogan populista di qualche anno fa).

Molto spazio è dato nel volume alla poesia, con analisi comparative e contrastive di testi esemplari, all'insegna di una valorizzazione della complessità della parola letteraria, delle sue funzioni intrecciate e stratificate (a partire dal noto schema di Roman Jakobson, ma sviluppandolo analiticamente), della sua centralità nel processo evolutivo della specie (*homo loquens* piuttosto che *sapiens*)<sup>2</sup>. Il mondo della poesia, con la sua unione di ritmo, musica e parola, fornisce un efficace termine di confronto per misurare quanto la situazione attuale si sia allontanata da una tradizione millenaria. Il lettore curioso di approfondire queste righe troverà soddisfazione nella lettura delle pagine che Donà dedica a questo tema.

Ma è anche la componente ludica, giocosa, trasgressiva, parodica e comica della letteratura a essere andata incontro a una marginalizzazione e subalternizzazione (mi si perdoni l'ispido neologismo) alle logiche del mercato, dell'industria 'culturale' e della massificazione (o globalizzazione che dir si voglia, dove la libertà lasciata ai sudditi è ormai poco più che la scelta fra un colore e l'altro di una merce confezionata).

Accanto all'istinto ritmico-musicale e al gusto del gioco, alla base della letteratura, in quanto modalità specificamente umana di espressione, apprendimento e modellamento del mondo, c'è il principio di narratività, su cui la bibliografia è ormai proliferata oltre ogni ragionevole possibilità di lettura. Non solo ognuno di noi è predisposto a creare storie dalla sua stessa facoltà linguistica, ma ogni cultura, sottolinea Donà, «possiede le sue storie ricorrenti che incarnano l'essenza stessa del suo essere» (p. 171), cioè quello che con un termine abusato quanto polisemico, ma non per questo meno indispensabile, chiamiamo 'miti'. Si tratta non soltanto di un modo di organizzare dei contenuti attorno a dei predicati più o meno stabili (invarianti) e soprattutto consequenziali (si ricordi la morfologia della fiaba enucleata un secolo fa da Vladimir Ja. Propp), ma di un vero e proprio modo di pensare, che si è progressivamente affievolito (o assai trasformato) con l'avvento della scrittura<sup>3</sup>.

Il confronto fra oralità e scrittura e il peso troppo spesso sottovalutato della prima sono ben presenti all'autore del libro, che molte e illuminanti ricerche ha condotte sulla tradizione folklorica e sulle sue relazioni con la tradizione letteraria. Non a caso, dunque, diverse pagine sono qui dedicate a queste due modalità della letteratura. Nella cultura orale il testo è socialmente condiviso, è patrimonio comune, è spesso a dominante narrativa, e la sua fruizione è aggregante, non isolante (p. 188). Nella cultura scritta queste caratteristiche si

<sup>2</sup> A questo proposito, mi permetto di rinviare, in aggiunta e in modo complementare al libro qui recensito, al bel volume di Mario Barengi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020.

<sup>3</sup> Nella situazione presente, egemonizzata dall'audiovisivo e dalla omologazione culturale asservita al mercato, la riflessione sul mito andrebbe forse ripresa e reinterpretata (a partire, per esempio, dalle *Mythologies* di Roland Barthes del 1957, fino alla fortuna delle 'leggende metropolitane' e dei 'memi').

sfumano o si ribaltano del tutto. Questo non significa che la scrittura non abbia arrecato anche innumerevoli vantaggi, di cui siamo tutti consapevoli.

Infine l'ultima parte del volume si dedica al problema della traducibilità del testo poetico, con una serie azzeccata e didascalica di esempi e confronti, anche minuziosi, ma senza entrare mai in dialogo, se non erro, con la ormai ampia bibliografia traduttologica. Dai classici a Rilke, Donà tende più a illustrare come si sia perduta, nel tempo presente, la capacità di leggere i testi poetici, anche attraverso le traduzioni, perché si tratta in sostanza di una lettura che, oltre alle competenze, alle conoscenze, alla sensibilità, al gusto e quant'altro, richiede prima di tutto tempo, tempo sottratto allo scorrere inesorabile delle esistenze assoggettate al profitto e alla merce.

Nell'epilogo, di cui ho richiamato il titolo molto diretto all'inizio, Donà riflette sulla condizione della professione intellettuale e universitaria, nella fattispecie, dove iperspecialismo e proliferazione incontrollata, associati ai cedimenti più o meno inconsapevoli alle mode critiche dell'ora, hanno messo del tutto in ombra la caratteristica che dovrebbe prevalere nel mondo accademico e scientifico e di chi ha la fortuna di farne parte, l'intelligenza e le idee nuove, in una con la critica spregiudicata dei luoghi comuni del 'pensiero' dominante, unificante e appiattito sulle esigenze del potere (qualunque ne sia l'essenza o l'apparenza).

Ecco, per reagire allo stato di cose presente, per offrire un baluardo di resistenza e truardare un destino migliore della specie umana, al di là di tutte le barriere fittizie e contingenti, lo studio della letteratura forse può ancora dire qualcosa.



*Polythesis ringrazia gli esperti revisori dei fascicoli 1-5*

Aloisi, Alessandra  
Antonello, Pierpaolo  
Ascari, Maurizio  
Baldi, Elio  
Ballerio, Stefano  
Barbieri, Alvaro  
Beauvallet, Florian  
Bottiroli, Giovanni  
Bresadola, Andrea  
Bricco, Elisa  
Brignoli, Laura  
Brugnolo, Stefano  
Camilletti, Fabio  
Caprini, Rita  
Carini, Michele  
Carotenuto, Carla  
Castellana, Riccardo  
Cavagna, Mattia  
Cerutti, Patrick  
Chirumbolo, Paolo  
Creazzo, Eliana  
Darconza, Giovanni  
De Angelis, Valerio Massimo  
Dei, Fabio  
Di Luca, Paolo  
Donà, Carlo  
Dondero, Marco  
Dragani, Amalia  
Galano, Sabrina  
Gordon, Robert Samuel Clive  
Grossel, Marie Geneviève  
Hostein, Alicia  
Italiano, Chiara  
Koble, Nathalie  
Lagomarsini, Claudio  
Lecco, Margherita  
Lotti, Denis  
Lucchini, Guido  
Mascitelli, Cesare  
Matera, Vincenzo  
Melosi, Laura

Mengaldo, Elisabetta  
Merello, Ida  
Montanari, Angelica Aurora  
Pasero, Nicolò  
Policastro, Gilda  
Rizzante, Massimo  
Rondini, Andrea Raffaele  
Rushworth, Jennifer  
Salvadè, Anna Maria  
Scialdone, Maria Paola  
Serra, Patrizia  
Sica, Beatrice  
Sisto, Michele  
Sounac, Frédéric  
Thouard, Denis  
Tomassetti, Isabella  
Tomescu, Daniela  
Turco, Simone

