

Tradizioni nazionali e comparatistica

Luciano Formisano

Il tema di cui oggi ci occupiamo è suscettibile di varie interpretazioni, ma la glossa con cui Paolo Maninchedda ha accompagnato l'invito a questo Colloquio dovrebbe essere sufficiente a orientare la discussione. In sintesi: è possibile dialogare con i testi del passato in un'epoca che sembra aver dimenticato il senso di una tradizione proprio perché ha fagocitato tutte le tradizioni e le ideologie che ne sono alla base; in un secolo come quello appena trascorso, che ha esorcizzato la propria intrinseca brevità – una brevità, s'intende, di ritmi – con il mito di una sistemazione onnicomprensiva del sapere all'interno di una memoria virtuale in cui è talora difficile orientarsi per estrarne una memoria dotata di senso, la sola che conti per il nostro presente? Maninchedda non parla di 'postmoderno', ma il riferimento a questa, peraltro assai abusata, etichetta è evidente. Si tratta, in ogni caso, di una domanda non retorica, in quanto pone una questione di etica professionale: una questione che sul piano della ricerca può anche non essere drammatica (male che vada, si può sempre ripiegare sulla filologia antiquaria), ma che diviene senz'altro di vitale importanza quando si scenda sul piano della didattica, salvo che poi la didattica non è priva di ricadute sull'organizzazione del sapere, e quindi anche sulla sorte delle discipline all'interno dell'Università. Con riferimento al sapere che va sotto il nome di 'filologia', può essere utile rileggere alcune righe della 'voce' *Filologia romanza* che AValle ha redatto per la Quinta Appendice dell'*Enciclopedia italiana*, ora ristampata, col titolo *Un'idea di filologia romanza*, nel volume postumo *La doppia verità*¹; pre-

¹ Cfr. D.S. AVALLE, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2002 («Archivio Romanzo», 1), pp. 705-717, a p. 713.

ciso che la voce è del 1992, dunque dello stesso anno delle *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*:

Uno splendido esempio di discrezione filologica a correzione degli eccessi di filologismo e d'incontinente intertestualità è stato fornito da G. Contini nelle note ai testi da lui pubblicati, sin dall'edizione delle *Rime* di Dante (1939). L'esercizio nel suo caso è consistito essenzialmente nello scremare e selezionare, a volte impietosamente, le cosiddette fonti in rapporto alla loro sola rilevanza contestuale. L'avvio per considerazioni del genere è dato dalla presenza nella produzione letteraria medievale in lingua volgare (normalmente intesa come una sorta di cultura subalterna) di materiali tipici della tradizione classica (a sua volta dichiarata cultura egemone). Molti di questi materiali non sono però appannaggio di un solo tipo culturale, ma si trovano equamente ripartiti fra i tipi culturali coesistenti in una data collettività, indipendentemente da ogni valutazione di merito. Ora, la pratica continiana è risultata sotto questo aspetto determinante, nel senso che ha dissuaso non pochi dal perseverare sulla strada di quanti, sia pure meritoriamente, ritengono opportuno di raccogliere nutrite bibliografie di antecedenti mediolatini e classici assunti al ruolo di fonte di questo o quel testo in lingua volgare, spesso senza chiedersi se l'autore, che di tali fonti si sarebbe servito, le abbia mai realmente frequentate, e in che modo o, se si vuole, in quali termini ne abbia manipolato il contenuto.

Non è mia intenzione celebrare certi stitici commenti del passato, peraltro talora più pregevoli delle inutili glosse continue che oggi vanno per la maggiore, ma credo che queste considerazioni possano essere lette come un invito a ritrovare una memoria non solo virtuale, ma reale, dei testi, a non trasformare le nostre banche dati, che di per sé sono asettiche, nella dimostrazione di una memoria fattuale; un invito che per noi è tanto più cogente proprio perché muove da un pioniere dell'informatica umanistica. «Filologismo» e «incontinente intertestualità»: due forme della *reductio ad unum* or ora evocata da Maninchedda e da Antonelli, entrambi vizi postmoderni ai quali Maninchedda, implicita-

mente si riferisce con la glossa, anch'essa sotto forma di domanda: «Esiste un rapporto tra l'edizione critica e la costituzione di una tradizione aggiornata eppure non onnicomprensiva?». Dietro la messa in guardia contro l'intertestualità incontenente c'è la constatazione banale che la nostra tradizione è dinamica, cresce e assume significati diversi nel tempo. Il fatto è particolarmente evidente quando ci si colloca in una prospettiva comparatistica. Come coordinatore di un volume su *La letteratura italiana fuori d'Italia*², ho constatato puntualmente che uno sguardo sulla fortuna della nostra letteratura in altri contesti è sufficiente per farci mutare punti di vista e giudizi che nella storiografia letteraria di casa nostra appaiono consolidati. Si dice, ad esempio, che la penetrazione della cultura italiana nella penisola iberica è preceduta e accompagnata da fermenti umanistici che vanno di pari passo con la fortuna spagnola di Petrarca e di Boccaccio già alla fine del Trecento, e che in Spagna, come in Francia, si identifica con la fortuna del Petrarca e del Boccaccio latini: constatazione banale, ripetuta da tutti i manuali, ma che non significa molto senza gli opportuni distinguo. Nella fattispecie, non sembra affatto banale che la Francia abbia potuto arrogarsi il primato della rinascita delle *humanae litterae* adducendo altre, più antiche, rinascite, da quella carolina a quella del XII secolo, mentre in Spagna, nella 'biblioteca europea' del Marchese di Santillana (1398-1458), il Petrarca latino è presente solo in quanto tradotto o in castigliano (*De vita solitaria*) o in italiano (*De viris illustribus*, *De remediis*): un fenomeno destinato a ripetersi per Boccaccio, le cui opere volgari sono senz'altro raccolte nella lingua originale (*Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*, *Fiammetta*, *Corbaccio*), quelle in latino (*Genealogia deorum gentilium*, *De montibus*, *Vita Dantis*) in traduzione castigliana. Si sa, del resto, che in Italia lo stesso Marche-

² *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, vol. XII. *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno Editrice, 2002, dalla quale derivo liberamente queste mie considerazioni là dove già esposte nei capitoli che mi appartengono in proprio (ossia, oltre alla *Nota del Coordinatore*, i capp. II, par. 1-5; III; IV, par. 1-3, 6). Per i riferimenti ad altri capitoli, l'opera sarà citata compendiosamente con la sigla *StoLI* XII.

se, evidentemente poco familiare con il latino classico e con quello umanistico, aveva fatto acquistare o direttamente eseguire per lui anche volgarizzamenti di testi classici (ad esempio, dei ciceroniani *De amicitia*, *De officiis*, *De senectute*). Se dunque in Francia e in Spagna il punto di arrivo è lo stesso (l'acquisizione di una cultura umanistica di stampo italiano che darà i suoi frutti a partire dal Cinquecento), diverso è il punto di partenza, giacché diverso è il contesto della ricezione. Quanto alla prima fortuna spagnola di Dante, indipendentemente dalla mediazione operata da un Francisco Imperial (che era genovese), c'è da chiedersi se questa avrebbe potuto aver luogo fuori del contesto della cultura letteraria spagnola del primo Quattrocento, una cultura aperta ai modi allegorici e alle movenze astratte della poesia francese contemporanea. Ciò che ci impone un piccolo cambiamento di prospettiva, facendoci porre l'accento sui debiti che la *Commedia* ha contratto nei confronti del *Roman de la Rose*, il grande archetipo della letteratura francese dell'autunno del medioevo, lo stesso che è all'origine della famosa *querelle* cui partecipano, da una parte, Christine de Pizan e il cancelliere dell'Università di Parigi, Jean Gerson, dall'altra, i cancellieri reali Gontier e Pierre Col e Jean de Montreuil: i primi, detrattori di Jean de Meun, accusato di misoginia e di immoralità; i secondi, difensori dell'autonomia dell'opera poetica. Ora, nella *Cité des dames* (1404-1405), se non per la difesa della poesia affidata alla *Genealogia deorum gentilium*, il Boccaccio è presente con il *De mulieribus claris* (tradotto in francese nel 1401 e nel 1403 offerto a Filippo l'Ardito di Borgogna), quasi a voler mettere in imbarazzo quanti, per essere partigiani di Jean de Meun, si trovano anche ad essere detrattori delle donne³; ed è sempre al

³ Su Boccaccio e Christine de Pizan, cfr. da ultimo, anche per gli opportuni riferimenti bibliografici, P. CARAFFI, *Autorità Femminile e Ri-scrittura della Tradizione: 'La Cité des Dames' di Christine de Pizan*, in *Tradizione letteraria, iniziazione, genealogia*, a cura di C. DONÀ e M. MANCINI, Milano, Luni, 1998, pp. 63-81; Ead., *Figure femminili del sapere (XII-XV secolo)*, Roma, Carocci editore, 2003, pp. 123-38.

De mulieribus claris (sia pure associato all'epistola petrarchesca ad Anna imperatrice) che viene affidata la difesa delle donne nel *Somni* di Bernat Metge, e con questa viene smentita la lezione del *Corbaccio*. Insomma cambiamento di contesto, ma forse anche di prospettive nella rilettura della nostra storia letteraria.

A mettere in guardia contro la facile assimilazione di fatti che si muovono su binari paralleli, si può ancora ricordare che nello scaffale petrarchesco della biblioteca del Santillana non manca nemmeno una copia del *Canzoniere*⁴, e che è proprio sulla base di una lettura diretta di Petrarca che il Marchese cerca di trasporre in spagnolo il genere metrico del sonetto (i trentadue *Sonetos fechos al itálico modo*, 1438-1455), anche se la fondazione del petrarchismo spagnolo si avrà solo con la pubblicazione, nel 1543, dell'opera lirica di Boscán e di Garcilaso, quando Italia e Spagna costituiscono ormai, per dirla con Francisco Rico, «un espacio cultural único»⁵. (Non parrà ozioso ricordarlo in questa sede, se è vero che il plurale *tradizioni* che si legge nel titolo del nostro Colloquio è di tanto più cogente in una terra che per alcuni secoli è stata luogo di 'idioma trifario', a non voler considerare anche la produzione sarda, con la quale le lingue in concorrenza salgono a quattro.) Diverso è in ogni caso il contesto catalano, dove i riecheggiamenti sporadici, ma puntuali, del *Canzoniere* che si colgono nella poesia di Jordi de Sant Jordi e di Pere de Queralt si sviluppano in un ambiente ancora intriso della grande lezione trobadorica.

Una tradizione si costituisce sempre nel confronto con un'altra, interna o esterna, nel segno di una continuità attraversata da fratture. Lo

⁴ Non a caso, il sonetto *Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro* (R. V.F., CXLVIII) sarà tradotto, forse da Enrique de Villena, nel codice latore della traduzione castigliana della *Commedia* di cui fra breve.

⁵ Citato da A. GARGANO, *La «fortune d'une littérature». La ricezione della letteratura italiana in Spagna*, in *L'Italia e la formazione della civiltà europea*, vol. II. *Letteratura e vita intellettuale*, a cura di F. BRUNI, Torino, UTET, 1994, pp. 269-86, a p. 269.

dimostrano il *De Vulgari Eloquentia*, su cui si è appena soffermata la relazione di Roberto Antonelli, come anche, per restare in un ambito affine, anche se più ambizioso, la lettera-proemio (*Prohemio e carta*) con cui, tra il 1446 e il 1449, il Marchese di Santillana accompagnava un suo libro di poesie indirizzato a Don Pedro conestabile di Portogallo: in sostanza, una storia della poesia dalla Bibbia ai contemporanei, ma anche un manifesto di critica letteraria, dove Petrarca e Boccaccio seguono immediatamente gli autori greci e latini e precedono tutti gli altri, provenzali, francesi, catalani, valenziani e aragonesi, «castigliani antichi», galeghi, «castigliani moderni». Tuttavia, se il quadro d'insieme è abbastanza chiaro, non mancano alcune zone d'ombra, che non è facile cancellare facendo ricorso alle edizioni moderne. A rileggere le testimonianze antiche, viene da chiedersi in quale misura un confronto potesse aver luogo: a petto degli esercizi di traduzione dal provenzale dei poeti della Scuola siciliana (Giacomo da Lentini, Jacopo Mostacci, Stefano Protonotaro, Mazzeo di Ricco, ecc.), la versione della canzone *Atressi con l'orifanz* di Rigaut de Berbezilh che si legge nella novella LXIV del *Novellino* non cessa di sorprenderci. Nella «novella ch'avenne in Proenza alla corte del Po», la canzone, per dirla con Segre, è «nella prima stanza tradotta, nella seconda e quarta riprodotta con traduzione sporadica di parole e frasi, poi di nuovo tradotta, nella quinta, ma con residui del testo originale»⁶; comunque sia, il risultato è una indigesta mescolanza di italiano e provenzale, che nelle soluzioni migliori, là dove cioè la traduzione non si riduce al calco o alla glossa, è didatticamente inespessiva e che tanto più colpisce in un racconto di stilizzata cortesia in cui la novella è ancora prossima alla *razo*⁷. Niente, insom-

⁶ C. SEGRE, *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Torino, UTET, 1953, p. 51.

⁷ Sulla fonte cfr. da ultimo *Il Novellino*, a cura di A. CONTE, *Prefazione* di C. SEGRE, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 354-56 («I Novellieri italiani», vol. 1). Da questa edizione anche la citazione che segue.

ma, della divertita parodia linguistica messa in atto nella novella di Imberaldo del Balzo (*Novellino* xxxiii)⁸:

Dimmi, donna, se tu ài trovati o veduti in questa mattina di questi uccelli, siccome corbi, cornille o gazze? – E la donna rispuose: – Segner, ie vit una cornacchia in su uno ceppo di salice. – Or mi dí, donna, verso qual parte teneva volta sua coda? – E la donna rispuose: – Segner, ella l’avea volta verso il cul-. Allora messere Imberal temeo l’agura, e disse alla sua compagnia: – Conveng a Dieu, ie non cava<l>cherai <n>i uoi ni deman a questa augura.

Analogamente, viene da chiedersi che idea potevano farsi della poesia dei trovatori i lettori francesi che ne avessero cercato le spoglie nei canzonieri d’oïl. Noi filologi abbiamo escogitato la formula di franco-occitanico e in quella lingua ibrida siamo magari disposti a vedere una qualche elegante allusività, che per certi esiti (penso all’anonima ballata *A l’entradre del tens clar* o a una canzone come *Can se reconïan auzeus* di Thibaut de Blaison⁹) è peraltro innegabile. Ma i fruitori antichi? E poi: la responsabilità dell’ibridismo ricadrà sempre e solo sui piani bassi della tradizione, anche quando i codici, come quello di Saint-Germain-des-Prés (canzoniere francese *U*, provenzale *X*), appartengono ancora al Duecento? O avrà rimediato la tradizione orale, l’audizione diretta ad opera di giullari professionisti, magari madrelingua? Ma della tradizione orale non si è sempre detto tutto il peggio possibile?

Ancora: la traduzione catalana della *Commedia* ad opera di Andreu Febrer e quella, sempre catalana, ma anonima, del *Decameron*, entram-

⁸ A integrazione di quanto dichiarato dall’editore a p. 334, ricordo che il contributo di M.L. MENEGHETTI e C. SEGRE, *Guilhem, Barral e la cornacchia (per la fonte di ‘Novellino’, xxxiii)* è ora a stampa negli *Studi in onore di Bruno Panvini* promossi da M. Pagano, A. Pioletti, F. Salmieri, M. Spampinato, a cura di G. LALOMIA, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2000 [= «Sicilorum Gymnasium», n.s., a. LIII nn. 1-2], pp. 313-23.

⁹ Sulla quale cfr. P. WUNDERLI, «*Can se reconïan auzeus ...*», in ‘*Orbis Mediaevalis: Mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola*, édité par G. GÜNTERT, M.-R. JUNG, K. RINGGER, Berne, Editions Francke, 1978, pp. 377-93.

be del 1429, sono, nel loro genere, eccellenti, ma che dire della versione castigliana della *Commedia* eseguita solo un anno prima da Enrique de Villena (1382/1384-1434)? Orbene, presidente del Consistori de la Gaya Ciència di Barcellona e scrittore in catalano (*Los dotze treballs d'Hèrcules; Arte de trovar o Libro de la sciència gaya*), dal 1427 in poi Villena si concentra esclusivamente sulle traduzioni, tutte rigorosamente in castigliano, lingua nella quale giunge ad autotradursi; tra queste opere, oltre alla *Commedia*, anche la *Rhetorica ad Herennium*, le *Deche* di Livio, l'*Eneide*. Ora, se quella della *Commedia* è una traduzione di servizio, destinata a facilitare la comprensione di lettori non del tutto ignari dell'italiano, e quindi ad accompagnare, sin dall'inizio, il testo originale ai margini del quale è trascritta (non però quello trasmesso dal codice, ora a Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10186, che ce la tramanda e che proviene dalla Biblioteca del Marchese di Santillana), resta il fatto che il risultato è piuttosto deludente nonostante l'intenzione didattica implicita nelle glosse spagnole (altre sono in latino, altre ancora in italiano) che quella traduzione sostengono¹⁰. Infine, si veda, sempre in ambito iberico, quanto accade nella *Comedieta de Ponça* dello stesso Marchese di Santillana. Com'è noto, questo poemetto narrativo in ottave di *arte mayor* trae spunto dalla sconfitta subita, il 5 agosto del 1435, da Alfonso V d'Aragona allo scontrarsi, nei pressi dell'isola di Ponza, con una squadra genovese al servizio del duca di Milano, sconfitta che ebbe come conseguenza la cattura del re e dei fratelli Giovanni ed Enrico. Al di là dell'occasione contingente, il *dezir* di don Íñigo offre un'ulteriore testi-

¹⁰ La traduzione, già studiata per l'*Inferno* da José Antonio Pascual e poi oggetto, per la seconda Cantica, di una tesi di laurea di una mia allieva fiorentina, ma in realtà sassarese, Elvira Devilla, quindi, per il *Paradiso*, della tesi, anch'essa inedita, di un'allieva di Marcella Ciceri, è stata nuovamente presa in esame nella tesi di dottorato di Paola Calef (*La traduzione castigliana della 'Commedia' attribuita a Enrique de Villena*, Tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza e Cultura medievale, Università degli Studi di Bologna, 2001), di cui è prevista la pubblicazione nella collana «Il cavaliere del leone» diretta da Andrea Fassò per le Edizioni dell'Orso.

monianza del successo iberico del *De casibus* interpretato, alla maniera ispanica, come *caída de príncipes*, cioè in quanto modello di una riflessione di portata generale sul tema, anche politico, della fortuna, mentre il diminutivo del titolo è un omaggio rispettoso alla *Commedia*, di cui riprende lo schema della visione. In ogni caso, non è Dante, ma Boccaccio ad apparire alla regina Leonor e alle tre nuore in gramaglie, alloquendole con parole che, per maggiore verosimiglianza, fors'anche per memoria di quanto accade nel ventiseiesimo del *Purgatorio* con Arnaut Daniel, sono da lui direttamente pronunciate nella propria lingua¹¹:

Ilustre Regine, de chui el aspecto	145
dimostra grand sangho e magnifiçençia,	
yo vegno dal loco ov'è lo dilecto	
e la eterna gloria e suma potençia.	
Vegno chiamato de vostra exçelençia,	
ch'al vostro piangere e remaricare	150
m'à facto sì tosto partire e cuytare,	
lassato lo çelo a vostra obediencia.	

Io vegio li vostri senbianti cotali	
che ben demostrete esser molestate	
di cuella Regina che fra li mortali	155
regi e judica, de jure e de facte.	
Vejamo li casi e ço que narrate,	
e vostri infortunii cotanto perversi,	
cha presto serano prose, rime e versi	
a vostro piachire; e acciò comandate.	160

Un 'parlar materno' che al Santillana e ai suoi conterranei doveva senz'altro apparire toscano, ma in cui, accanto all'iberismo, anche del

¹¹ Cito, con minimi interventi, da ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*. Edición, introducción y notas de A. GÓMEZ MORENO, M. P.A.M. KERKHOFF, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 170-71, ottave XIX-XX (vv. 145-160).

linguaggio lirico, *cuytare* ('preoccuparsi'), si notano alcuni sicilianismi sicuri (156 *regi* 'regge'; 159 *c(h)a* pron. relativo; 160 *piachire* 'piacere', notevole anche per la rappresentazione della palatale; forse anche 146 *sang(h)o* 'sangue', 156 *judica* 'giudica' e 157 *vejamo* 'vediamo'), tratti evidentemente 'normali' in un'epoca in cui l'italianismo passava per Barcellona.

In sintesi, credo che senza un'adeguata rassegna di consimili 'mostri' (nel senso etimologico del latino *monstra* o dello spagnolo (*de*)*muestra*), tra i quali da oggi possiamo annoverare la redazione venetizzata della tenzone tra Jacopo Mostacci e Giacomo da Lentini di cui ci ha appena parlato Antonelli¹², ci siano grosse difficoltà a condurre un discorso comparato che abbia un minimo di basi filologiche e che pure potrebbe aiutarci a introdurre le opportune sfumature, a misurare i dislivelli di cultura e i successivi recuperi. Allo stesso modo, credo che la prospettiva comparatistica, nonostante il rinnovato interesse per la letteratura comparata da parte del mondo accademico, non possa essere correttamente impostata finché non venga recuperato il senso di una tradizione nazionale. Come ci ha ricordato Paolo Maninchedda nella sua Presentazione, il Novecento, privilegiando al contempo il canone scientifico-tecnologico e la cultura audiovisiva, ha per ciò stesso modificato la nostra percezione del tempo e dei suoi ritmi. È comunque un fatto che la 'civiltà globale', esaltata, sul versante tecnologico, dalle banche dati, reticoli senza memoria di dati sincronici, sembra aver dimenticato il percorso storico, puntando più sull'«accostamento 'creativo' di modelli» che sull'«organizzazione dei dati memoriali»¹³, in modo da annullare le dif-

¹² Si può aggiungere quanto già rilevato da Frank sul modo con cui i versi relativi a Jaufre Rudel del *Triumphus Cupidinis* venivano resi dai traduttori francesi di Petrarca: cfr. I. FRANK, *Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne* (1950), ora riproposto in italiano in *La lirica*, a cura di L. FORMISANO, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 94-118, in part. pp. 115-17.

¹³ Cfr. V. MARUCCI, *Un "mercato globale"*, in *StoLI* XII, pp. 859-78, a p. 860.

ferenze in nome di una identità solo apparentemente 'democratica'. Connesso al mercato globale è un senso di non appartenenza, di estraneità nei confronti di qualsiasi tradizione, ed è proprio qui che le filologie acquistano una funzione che non esito a definire *etica*, in quanto recupero di un'identità culturale attraverso il confronto tra culture diverse. Naturalmente, questo senso di estraneità che peraltro convive con l'aspirazione a una lingua comune, anzi senz'altro dichiarata 'universale', come l'inglese, non ha niente a che vedere con l'adozione di una identità linguistica e culturale diversa da quella di appartenenza: nel Medioevo, il latino dei chierici che vivono in una situazione di diglossia o, nel migliore dei casi, di bilinguismo, ma anche il francese, l'occitano, il galego-portoghese scelti come lingue della comunicazione letteraria da quanti non sono né francesi, né occitani, né galego-portoghesi; il francese della comunicazione filosofica e scientifica e del *commerce du monde* nel Settecento italiano (Galiani, Verri, Alfieri, ma anche Goldoni e Casanova); quindi il francese di D'Annunzio, forse anche quello di Marinetti o di Ungaretti, nati ed educati ad Alessandria d'Egitto, certamente quello di Juan Larrea, il fondatore del surrealismo spagnolo che visse a lungo a Parigi per poi emigrare in Argentina, titolare di una scarna produzione poetica (106 componimenti) in cui il francese prevale sulla madrelingua in un rapporto di sette a uno; o ancora: il francese di Tristan Tzara e di Samuel Beckett, o il portoghese del Tabucchi di *Requiem* (che non è l'autore a tradurre in italiano, mentre collabora alla traduzione francese). Ancora diversamente motivata la scelta di quanti, migrando dai paesi arabi del bacino del Mediterraneo e dall'Africa, dall'Iraq o dall'Albania, e stabilendosi in Italia, cercano di superare l'emarginazione culturale e linguistica scrivendo in italiano¹⁴. Ai quali starei per aggiungere anche Petrarca. Piacerebbe, infatti, sapere quale fosse la lingua di

¹⁴ Su questo fenomeno di estremo interesse, cfr. almeno E. PACCAGNINI, *La letteratura italiana e le culture minori*, in *StoLI* XII, pp. 1019-70.

Petrarca negli anni della sua prima formazione e poi ancora nel decennio 1326-1336, da lui quasi ininterrottamente trascorso ad Avignone; a quale lingua dell'uso il futuro (ri)fondatore del nostro linguaggio lirico facesse più volentieri, se non esclusivo, ricorso, non dico all'interno dell'affollata colonia italiana di mercanti, banchieri, funzionari e fuoriusciti (tra questi anche l'amico Sennuccio Del Bene), ma quanto meno durante i quattro anni di studio a Montpellier (1316-1320), e poi ancora nelle 'vacanze estive' che precedevano e seguivano i ritorni all'Università di Bologna, o in certi viaggi minori, come la *peregrinatio* del 1333. Sicuramente, non sempre e non solo al toscano, quel toscano caratterizzato da alcuni tratti orientali, vere e proprie «reminiscenze familiari», su cui Castellani ha richiamato la nostra attenzione¹⁵, il latino essendo riservato alle aule universitarie. Talora, forse, al provenzale o al francese, le lingue materne dei papi di Avignone, da Clemente V, che era guascone, a Gregorio XI, per non dire che il francese, lingua internazionale della cultura in volgare e del commercio, rinviava direttamente a quell'Università di Parigi che avrebbe fornito più di un funzionario alla cancelleria pontificia. Resta il fatto che quando, nel 1361, si reca a Parigi come ambasciatore dei Visconti presso Giovanni II di Francia, Petrarca sente di doversi giustificare per aver scelto di pronunciare l'orazione ufficiale in latino, dichiarando «linguam gallicam nec scio nec facile possum scire»¹⁶: ciò che, naturalmente, ha tutta l'aria di essere un'enorme bugia per rendere meno indigesto un giudizio politico e morale che non poteva che essere negativo, ma che ben si addice al *déraciné* che ha dovuto 'reinventarsi' una lingua materna, recuperando, e ricreando dall'interno, una tradizione.

¹⁵ Cfr. A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, 1. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, in partic. p. 504 (e p. 447).

¹⁶ L'aneddoto è ricordato da C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 144-45.

Ma nel 'mercato globale' la globalizzazione dell'informazione presenta anche altri risvolti. Penso alla collaborazione di media come il cinema e la letteratura, collaborazione che in taluni casi ha prodotto dei veri e propri fenomeni di cannibalismo. Può darsi che la versione cinematografica de *Il nome della Rosa* abbia avuto dei riflessi positivi sull'allargamento del pubblico dei lettori, ciononostante resta da vedere se il fenomeno è di per sé generalizzabile¹⁷. Si veda il caso di *Ardiente paciencia*, il romanzo del cileno Antonio Skármeta (1985) apparso da Garzanti in traduzione italiana col titolo *Il postino di Neruda*, poi ridotto a *Il Postino* nel film del 1994, nato dalla collaborazione del regista Michael Radford con Massimo Troisi, che del film è anche protagonista insieme a Philippe Noiret. Certo, il titolo italiano riassume perfettamente, quasi in una parafrasi estrema, il contenuto del romanzo, tanto che, trovandomi a Santiago del Cile, non ebbi difficoltà a mettere le mani sul libro, che pure avevo richiesto ritraducendo in spagnolo il titolo della versione italiana (il film non era ancora uscito), e questo grazie a un librario che evidentemente i libri, oltre a venderli, li leggeva. Aneddoto a parte, interessa che *El cartero de Neruda* sia poi divenuto il titolo adottato da Skármeta nelle ristampe del romanzo uscite sull'onda lunga provocata dal successo cinematografico, ad *Ardiente paciencia* essendo riservato lo spazio di un sottotitolo. Quanto a dire, lo scrittore ha finito col cedere al regista, nonostante che quello originario sia un titolo quanto mai appropriato, direttamente dedotto da Rimbaud per il tramite dello stesso Neruda:

«Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta, el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: 'A l'aurore, armés

¹⁷ Su questo aspetto della transcodifica del testo letterario in testo filmico, cfr. A.A. IANNUCCI, *La ricezione della letteratura italiana antica e moderna nel XX secolo*, in *L'Italia e la formazione della civiltà europea*, vol. II. *Letteratura e vita intellettuale*, cit., pp. 211-37, a pp. 227-30.

d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes'. 'Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las espléndidas ciudades.' (...).

En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esta frase de Rimbaud: solo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres.

Así la poesía no habrá cantado en vano»¹⁸.

Orbene, siamo sicuri che il pubblico delle sale cinematografiche sappia qualcosa del libro? Soprattutto, anche ammettendo che non ne sia del tutto ignaro, siamo davvero sicuri che quel pubblico sia anche capace di cogliere l'attualizzazione compiuta dalla versione filmica col trasferire una vicenda che si immagina aver avuto luogo tra il 1968 e il settembre 1973 nel villaggio cileno di Isla Negra (sede di una delle mitiche dimore di Pablo Neruda, e comunque 'isola' solo di nome), in un'isola del Golfo di Napoli agli inizi degli anni Cinquanta (siamo, per l'esattezza, nell'estate del 1952, nel romanzo il 1952 essendo anche l'anno di nascita del *cartero* Mario Jiménez)? Aggiungo, per completare il quadro, che del romanzo si possiede anche una traduzione cinematografica curata e diretta dallo stesso Skármeta, che ha conosciuto una brillante carriera anche come sceneggiatore e regista, versione coronata, questa volta con il titolo originario *Ardiente paciencia*, da riconoscimenti internazionali.

Passando ad altro, ma non meno significativo, contesto, siamo sicuri che uno spettatore appena un po' smaliziato sappia sempre riconoscere l'abile miscela di shintoismo, di romanzo cavalleresco e di saghe nordiche che è alla base del successo di tanti 'cartoni' americano-giap-

¹⁸ Cfr. A. SKÁRMETA, *Ardiente paciencia*, Buenos Aires - Santiago (Chile), 3ª ristampa, 1993, p. 106 (dove si tratta del discorso pronunciato da Neruda nella cerimonia di conferimento del premio Nobel; la citazione di Rimbaud è dalla conclusione di *Une saison en enfer*).

ponesi; quanto a dire, un'immagine distorta della storia, in cui c'è posto per tutto e per tutti, senza distinzione di tempo e di spazio? Niente di più lontano dal gioco scoperto inscenato dal Cervantes nel capitolo xxv del *Quijote*, dunque quasi a metà della Prima Parte del romanzo, quando il protagonista, ritiratosi nella Sierra Morena, si propone di imitare a un tempo la penitenza di Amadigi, ormai trasfigurato in Beltenebros, e quella di Orlando, entrambi penitenti alla maniera di Yvain, il *Cavaliere del leone* di Chrétien de Troyes:

Non ti ho detto già – rispose don Chisciotte – che voglio imitare Amadigi, facendo qui il disperato, lo stolto, il pazzo furioso, in modo da imitare congiuntamente anche Orlando, quando a una fonte trovò gli indizi che Angelica la Bella aveva commesso villania con Medoro; e per quel dispiacere impazzì e strappò gli alberi, intorbidò le acque delle chiare fonti, uccise pastori, distrusse greggi, bruciò capanne, abbatté case, strascinò cavalle e commise centomila altre stravaganti imprese, degne di essere scritte e ricordate in eterno? E quantunque io non abbia intenzione di imitare Orlando, o Rolando, o Rotolando (perché aveva tutti e tre questi nomi), punto per punto, in tutte le pazzie che fece, disse e pensò, mi tracerò un piano, come meglio potrò, di quelle che riterrò più essenziali. E chissà anzi se non finirò col contentarmi di imitare solo Amadigi, che senza bisogno di fare di queste pazzie nocive, ma solo limitandosi a pianti e tristezze, acquistò fama quanto mai nessun uomo al mondo¹⁹.

Come ho detto in altra sede²⁰, l'allomorfia del nome (nell'originale: «Roldán, o Orlando, o Rotolando») gioca su un eventuale travestimento spagnolo, italiano e latino dell'eroe (ma *Rotolante* è anche il falso

¹⁹ Cito dalla traduzione di V. BODINI, Torino, Einaudi, 1957, rist. 1994, vol. 1, p. 251.

²⁰ Nella mia Nota introduttiva a *StoLI*^{xii}, pp. xiv-xv, già pubblicata quando sono venuto a conoscenza del contributo di C. BOLOGNA, «*Quiero imitar al valiente don Roldán*». *Metamorfosi del cavaliere da Ariosto a Cervantes*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*. II. *Dal Rinascimento all'Illuminismo*. Atti del Convegno di Aosta, 7-9 novembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 87-129 (cfr. in partic., per il passo qui citato, pp. 109 sgg.).

nome che il protagonista assume al torneo di Cipro nell' *Orlando innamorato*, II XIX 58), propone cioè, a suo modo, una sorta di 'idioma trifario', mentre gli «indizi» che svelano a Orlando gli amori fra Angelica e Medoro rinviano all' *Arcadia* e alla letteratura pastorale (per la Spagna basti citare la *Diana enamorada* di Jorge de Montemayor), dunque anche alla *Galatea* e a quanto di quella tematica era passato nel romanzo, che, com'è noto, si conclude con la conversione del protagonista da cavaliere andante (don Chisciotte) a pastore (don Chisciotteggi). Qui importa che l'ottica comparatistica adottata, parodicamente, dal Cervantes è anche una messa in guardia contro il monolinguismo e il monoculturalismo delle nostre storie letterarie in quanto procedano a una *reductio ad unum* dei mille rivoli che confluiscono nel gran mare della letteratura europea. Né una tale prospettiva dovrebbe necessariamente tradursi in «incontinenza intertestuale», giacché se è vero che tanto vale dire Rolando, quanto Rotolando, o Orlando, «perché con tutti questi vari nomi viene indicato nelle storie»²¹, è altrettanto vero che l'imitazione che Don Chisciotte si propone, contiene una sua unica, irripetibile, oltreché dolorosa, realtà che la moltiplicazione onomastica non basta a surrogare.

²¹ Così sempre nel *Quijote*, cap. I della Seconda Parte (*trad. cit.*, vol. II, p. 603), come ora ci ricorda C. Bologna, *ivi*, p. 112.