



Achilles Orlando Quixote Ulysses Rivista di Epica

Epica e meraviglioso

II, 1

2021

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Maria Cristina Cabani (Università degli Studi di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimiliano Gaggero (Università degli Studi di Milano), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Cristina Montagnani (Università di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Arnold Böcklin, *Die Toteninsel III*, Berlin, Alte Nationalgalerie

«AOQU» II, 1 (2021)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISBN 9788855265270

ISSN 2724-3346

DOI 10.13130/2724-3346/2021/1



Copyright © 2021

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano

Grafica di copertina: Shiroi Studio
Via Morigi 11, 20123 Milano
www.shiroistudio.com

Stampa: Ledizioni
Via Alamanni 11, 20141 Milano
www.ledizioni.it



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di Epica**

Indice

Premessa	pp. 7-8
Cinzia Pieruccini, <i>The Monkeys and the Magical Cave (Rāmāyana IV 49-52). Paradise, birds and trees of gold and jewels</i>	pp. 9-29
Gabriele Cocco, « <i>Wunder æfter wundre</i> ». <i>Recounting the marvellous in “Beowulf”</i>	pp. 31-61
Corrado Confalonieri, <i>Che cosa c'è di “ariostesco” in Ariosto. Considerazioni su ironia e soprannaturale nel “Furioso” (e sul modo di parlarne)</i>	pp. 63-88
Maria Shakhray, “ <i>Seasoning</i> ” <i>Modern Historical Epic with Miracles: the «strain incanti» of Girolamo Graziani’s “Conquisto di Granata”</i>	pp. 89-120
Gemma Fantaccia, <i>Experiencing life as Cinematic Fiction. The Marvelous within the Daily Media Landscape</i>	pp. 121-153
Marco Accordi Rickards - Manuel Maximilian Riolo, <i>L’oltrepassamento della soglia. Il viaggio dell’eroe e “Assassin’s creed: Valhalla”</i>	pp. 155-180
<i>VARIAE</i>	
Anna Angelini, <i>From Jonah to Pinocchio: on the Biblical Origins of a long-lasting Motif in Sea Epics</i>	pp. 183-212

Federico Guariglia, «*Le bon quuens est dedanç la Galie entreç*»: *l'odissea marina del conte Huon d'Auvergne* pp. 213-245

Alessandro Cecchini, "*Opus metricum*" *poema epico del neocapitalismo* pp. 247-294

PREMESSA

Da italianisti sappiamo quanto saldo sia il legame tra genere epico e meraviglioso: da Aristotele a Tasso, fino a Marino e oltre, la componente soprannaturale è stata a più riprese rivendicata come prerogativa se non elemento irrinunciabile del discorso epico. È dunque con tanto più orgoglio e piacere che presentiamo questo fascicolo di «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses», dedicato al rapporto tra epica e meraviglioso, poiché esso ospita contributi che vanno dall’epopea indiana del *Rāmāyaṇa* (Cinzia Pieruccini) a *Beowulf* (Gabriele Cocco), dallo “stravagante” rapporto tra ironia e meraviglioso in Ariosto (Corrado Confalonieri) alla commistione tra Storia e miracoli nell’epopea cristiana secentesca del *Conquisto di Granata* (Maria Shakhray), per poi proiettarsi sui meno frequentati esperimenti di epica contemporanea, com’è il caso *Monomyth: gaiden*, dell’artista ungherese Petra Széman (Gemma Fantacci), e ancora dell’esperienza videoludica di *Assassin’s Creed: Valhalla* (Marco Accordi Rickards e Manuel Maximilian Riolo). Il fascicolo si propone dunque di sondare percorsi non scontati del tradizionale rapporto tra epica e meraviglioso, abbracciando – in linea con l’anima della rivista – un ampio arco cronologico e un variegato orizzonte culturale.

In questo terzo fascicolo inauguriamo, inoltre, una sezione di *Variae*, nella quale trovano spazio altri contributi che, per questioni di tempo e spazio, non hanno potuto trovare collocazione nei numeri precedenti oppure che semplicemente hanno attirato la nostra attenzione per la capacità di aprire nuove prospettive sul mondo epico: Anna Angelini indaga le origini bibliche del fortunato *topos* epico del pesce inghiottitore (sia esso una balena o un pescecane), proponendo un confronto con la tradizione letteraria ellenistica e con gli sviluppi successivi nel mondo giudaico e cristiano; Federico Guariglia si sofferma sulle imprese marine del conte Huon d’Auvergne nel suo viaggio epico della omonima *chanson de geste*; Alessandro Cecchini, da ultimo, propone una lettura in chiave

epica di *Opus metricum* di Edoardo Sanguineti, interpretando l'opera sanguinetiana come un tentativo di superare il soggettivismo lirico nella nuova società capitalistica.

Siamo infine lieti di annunciare che il prossimo numero della rivista raccoglierà gli interventi di un seminario di studi sul tema della morte dell'eroe, organizzato da Michele Comelli e Franco Tomasi, che si terrà ai primi di ottobre 2021.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese

THE MONKEYS AND THE MAGICAL CAVE (*RĀMĀYAṆA* IV 49-52) PARADISES, BIRDS, AND TREES OF GOLD AND JEWELS

Cinzia Pieruccini
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Secondo la teoria estetica classica indiana, *adbhuta*, il ‘meraviglioso’, è uno dei nove canonici *rasa*, ‘stati d’animo’, che possono essere suscitati nel pubblico da un lavoro teatrale o letterario, e l’epica sanscrita ne è colma. Un episodio del *Rāmāyaṇa* (*Rāmāyaṇa* [Critical Edition], IV 49-52) narra di come un manipolo di scimmie, capeggiate da Hanumān, durante la loro ricerca di Sītā si trovino a entrare e a restare per un periodo quasi imprigionate in una grotta creata da Maya, il grande architetto degli Asura. La descrizione di questa grotta è intrisa dell’immaginario che connota, nell’epica sanscrita e nella letteratura buddhista dei primi secoli e.c., i paradisi e i luoghi remoti e favolosi. Gli elementi ricorrenti di questi luoghi includono una vegetazione fatta di oro e gemme e la presenza di uccelli, e la luminosità è un attributo costante.

PAROLE CHIAVE: *Adbhutarasa*, *Rāmāyaṇa*, *Mahābhārata*, *Saundarananda*, *Mānasollāsa*, *Sukhāvātīvyūhasūtra*, Maya, paradiso, giardini

ABSTRACT: According to classical Indian aesthetic theory, *adbhuta*, the ‘marvellous’, is one of the nine canonical *rasas*, ‘moods’, that can be aroused in the audience by a theatrical or literary work, and Sanskrit epics largely resonate with *adbhuta* features. An episode of the *Rāmāyaṇa* (*Rāmāyaṇa* [Critical Edition], IV 49-52) recounts how, during their search for Sītā, a handful of monkeys led by Hanumān find themselves entering and remaining for some time almost imprisoned in a cave created by Maya, the great architect of the Asuras. The description of this cave is steeped in the imagery that connotes, in the Sanskrit epics and Buddhist literature of the early centuries CE, paradises and remote, fabulous places. Recurring elements of these places include vegetation made of gold and jewels and the presence of birds, and brilliance is a constant attribute.

KEY-WORDS: *Adbhutarasa*, *Rāmāyaṇa*, *Mahābhārata*, *Saundarananda*, *Mānasollāsa*, *Sukhāvātīvyūhasūtras*, Maya, paradise, gardens

According to classical Indian aesthetic theory, *adbhuta*, the ‘marvellous’, is one of the nine canonical *rasas*, ‘moods’ that can be aroused in the audience by a theatrical or literary work.¹ On the basis of the conception that one of the *rasas* must be dominant in a single work, the great philosopher and literary theoretician Ānandavardhana (9th century) set a milestone in the interpretation of the two great Sanskrit “epic”² poems, the *Mahābhārata* and the *Rāmāyaṇa*, by establishing that their essential *rasas* were the *śānta*, the ‘pacified’, and the *karuṇa*, the ‘compassionate’ respectively.³

However, in a new essay that is announced as forthcoming as I write these pages, an authoritative scholar such as Alf Hiltebeitel argues that the dominant *rasa* of the *Mahābhārata* and its supplement, the *Harivaṃśa*, may instead be considered the *adbhuta* (HILTEBEITEL 2021). Could some similar remark apply to the *Rāmāyaṇa* as well? Certainly, the latter is teeming with “marvellous” motifs, both in the general plot and in the accessory moments. I would like to dwell on one of these here, the entry and sojourn in a magical cave of the monkeys who are searching for Sītā (*Rāmāyaṇa* [Critical Edition], IV 49-52).⁴ This episode has no real relevance to the plot, although it certainly functions, in a way, to usefully slow down the pace and as an emotional catalyst; in any case, since it draws on the imagery that connotes paradisiacal and otherworldly places,

¹ The Chapter Six of the *Nāṭyaśāstra* [Ghosh], the founding text of this aesthetic theory, enumerates, as is well known, eight *rasas*: *śṛṅgāra*, ‘amorous’; *hāsya*, ‘comic’; *karuṇa*, ‘compassionate’; *raudra*, ‘violent’; *vīra*, ‘heroic’; *bhayānaka*, ‘terrifying’; *bībhatsa*, ‘disgusting’; and *adbhuta*, ‘marvellous’; later, with the decisive contribution of Ānandavardhana, a ninth *rasa* will be added, the *śānta*, the ‘pacified’.

² The qualification of “epic” for these two great poems, which has entered into general use and is in its own way undoubtedly fitting, would obviously require more details about their specific nature, details that cannot be addressed here. For material and reflections on the definition and self-definition of these poems and a comparison with Homer, it may be worth seeing PATHAK 2014. As for dating, the essential editing of the *Mahābhārata* may have taken place in the last two centuries BCE (see, for instance, HILTEBEITEL 2001), while according to Brockington the composition of the *Rāmāyaṇa* would probably have extended roughly between 500 BCE and 300 CE, with further later additions (BROCKINGTON 1984: 307-346).

³ ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka* [Śāstri], IV 5.

⁴ All passages quoted below without further specification refer to the Critical Edition of the *Rāmāyaṇa*, on which our analysis is essentially based. Abbreviations used in the quotations of other Sanskrit works are listed in the References.

one of its essential purposes is undoubtedly to provoke wonder, that is, to arouse the *adbhutarasa*.⁵

Let us first briefly introduce the episode. Sugrīva, king of the monkeys and Rāma's ally, has sent his troops to the four cardinal points in search of Sītā, Rāma's bride, who has been abducted by Rāvaṇa, a very powerful demon (*rākṣasa*) ruler. He gives them orders to return within a month. The group with the best chance of finding the princess is the one travelling south, which includes Hanumān, the great ape son of Vāyu, the Wind god. But their search is proving fruitless; exhausted, hungry, thirsty, and desperate after wandering for so long, all of a sudden they find themselves at the mouth of an enormous cavern (*bila*) surrounded by luxuriant vegetation (IV 49). From this they see birds flying out, dripping with water, and they deduce that they will be able to quench their thirst inside the cave. After advancing uneasily for a long time in the darkness, they catch sight of a light: and a fabulous spectacle soon unfolds before their eyes, for the cavern conceals a splendid forest beautified by precious buildings; it is, as the passage will describe it, 'a forest of gold' (*kāñcanaṃ vanam*, IV 50: 10d). There they meet its guardian, an ascetic woman named Svayamprabhā, that is, 'Self-radiant', who offers them food and drink, with which they refresh themselves. Finally, having regained their strength, the monkeys are allowed to leave the cave to resume their mission; Svayamprabhā takes them back out in an instant, and the monkeys find themselves on the seashore (IV 52). They are terrified by the prospect of Sugrīva's wrath, because of the time limit passed in vain; but, thanks to the information offered at this point by another character, the great vulture Sampāti, they will discover that Sītā is being held prisoner on the island of Laṅkā, beyond the sea.

These are the main features of the episode and its contours; let us now go into more detail and analyse the individual themes.

⁵ This episode is also recalled in the *Mahābhārata*'s narration of Rāma's story, where it is briefly reported by Hanumān (*Mahābhārata* [Critical Edition], III 266: 37-42), which plays in favour of its perceived importance, even though it does not directly influence the plot. In the *Mahābhārata*, the ascetic woman is called Prabhāvatī, 'Radiant' (see below). The *Mahābhārata* is always quoted here according to the Critical Edition.

Basically, here we have a group of “men” who, on a journey, gain access to a magical place guarded by a woman, and here they find themselves stranded, essentially prisoners. The time allotted for their mission vanishes, or perhaps it has already vanished, and the consequences that lie ahead because of Sugrīva’s reactions frighten them. But it is significant that the passage, in fact, offers some rather conflicting indications about time: the allotted month seems already to have passed before they enter the cave (IV 49: 3), or, as more insistently stated, it runs out while they are sheltering there (IV 52: 2; 15; 20; 56: 17).⁶ However, nothing the apes are said to do in the cave justifies the latter assertion; in fact, the cave appears to be a place of estrangement, of magical imprisonment where time flows differently. A significant detail appears in Gorresio’s edition: the monkeys search in vain for the passage through which they entered the cave, but to no avail (RG IV 52: 8; 12). And when Hanumān asks Svayamprabhā to allow him and his companions to leave the place, she replies: ‘It is difficult, I believe, for anyone who has entered here to get out alive’ (IV 52: 6cd).⁷ One cannot escape from the bewitched place simply by relying on one’s own forces.

However Svayamprabhā is no Circe, but rather, in perfect accordance with the general spirit of the *Rāmāyaṇa*, a pious woman; she is an ascetic, who among other things refuses any kind of possible reward from the monkeys for the refreshment offered, declaring that, given her life choice, she does not need anything (IV 51: 19). She readily agrees to free the group, explaining that she will be able to do so thanks to her ascetic power (IV 52: 7), even though normally the place does not allow anyone to escape alive; and the expedient she asks of the monkeys is the almost childish one of closing their eyes during this sort of teleportation she is about to perform, ‘for those whose eyes are not

⁶ Gorresio’s edition also insists that the month is completed while the monkeys are inside the cave (RG IV 50: 24; 52: 14; 53: 7).

⁷ *jīvatā duṣkaram manye praviṣṭena nivartitum* // The translations given here of the passages of the Fourth Book of the *Rāmāyaṇa* are taken from *Rāmāyaṇa* [Lefebvre]. Elsewhere, except when otherwise specified, the translations from Sanskrit are mine.

shut cannot get out' (IV 52: 8cd).⁸ Then, having led the group outside in an instant, she returns to the cave.

Nevertheless, Svayamprabhā is not the original heir and guardian of this place. The connected statements in the passage would sound superfluous, if we did not bear in mind the paradisiacal characteristics of the cave, on which I shall shortly dwell. In fact, Svayamprabhā claims to be there because she is standing in for a friend, Hemā, an *apsaras*, a celestial nymph, who was the bride of Maya, the supernatural architect who created this place 'by magic' (*māyayā*, IV 50: 10d; cf. 52: 15a; 32a; 56: 17a). Also to Maya we will go back later, but let us immediately remember that in the *Rāmāyaṇa* Maya and Hemā are attributed a significant, albeit indirect role, because Mandodarī, Rāvaṇa's wife, is one of their children (VII 12).⁹ After having lived here for a long time, Svayamprabhā says, Maya was killed by Indra, king of the gods, and the god Brahmā has now given the place in perpetuity to Maya's darling Hemā (IV 50: 13-15). The ascetic woman declares: 'My dear friend Hemā is skillful at dancing and singing. Granted a boon by her, I watch over this fine dwelling' (IV 50: 17).¹⁰ The *apsarases* are the splendid courtesans of the celestial world, who entertain the gods with music and dance in their paradises, and in particular who populate Nandana, Indra's paradise;¹¹ they are distinctly erotic figures, because, according to a well-known and widespread mythical theme, they make men and ascetics fall in love with them, the latter when the gods decide to annihilate the power they have

⁸ *na hi niṣkramitum śakyam animīlitalocanaiḥ //*

⁹ In this passage, which describes the meeting between Maya and Rāvaṇa in the forest and the offering of Mandodarī's hand in marriage to Rāvaṇa, Maya says that he had built for his beloved Hemā – with a play on words – a 'city of gold' (*bemapuram*, VII 12: 8b), rich in precious stones, where, however, after Hemā left him, he no longer found pleasure; so he took his daughter with him and went into the forest (VII 12: 6-9). The 'city of gold' is undoubtedly Svayamprabhā's cave. This passage is extensively analysed in the notes of Goldman and Sutherland Goldman's translation (*Rāmāyaṇa* [Goldman - Sutherland Goldman 2017]: 549-557, nn. to *sarga* 12).

¹⁰ *mama priyasakhī hemā nṛttagītaviśārādā / tayā dattavarā cāsmi rakṣāmi bhavanottamam //*

¹¹ For the sake of clarification: here I deliberately omit to deal in detail with Nandana, Indra's paradisiacal garden inhabited by nymphs, which we will meet in the account of the *Saundarananda*, just as, for the vegetation with extraordinary qualities (see below), I will not deal with the paradisiacal *kalpavṛkṣas*, 'trees of desires', *kalpalatās*, 'creepers of desires', and the like, because in the perspective adopted here these mythical elements deserve a separate dedicated analysis to effectively establish the modalities of their attestation.

conquered through asceticism by inducing them to unite with these wonderful celestial women. Although, by assigning the custody of the cave to a rigorous figure such as Svayamprabhā, the author of the passage wanted to make the passage “Brahmanical”, serious and orthodox, he could not refrain from recalling the heavenly connotation of the place, which he evokes through an *apsaras* and the sensual echoes that such a figure inevitably imprints.

But let us now come to the passage that gives a description of the marvellous buildings, gardens, furnishings, and food that the monkeys see once the darkness is overcome and the cave becomes full of light (IV 49: 19-29):

19-21. Soon they reached a pleasant spot, a brightly illuminated forest; they saw golden trees bright as a blazing fire: *sālas* and *tālas*, *pumṇāgas*, *kakubhas*, *vañjulas*, *dhavas*, *campakas*, *nāgavṛkṣas* and blossoming *karṇikāras*,¹² radiant as the newly risen sun. Around them were benches¹³ made of emerald and there were lotus beds the color of sapphires and emeralds, crowded with birds.

¹² The listing in general (see also below, about birds), and specifically of trees and plants in descriptions of forests and gardens is a very common feature in Indian “epic” narratives. The trees mentioned here are identifiable as follows: *sāla*, *Shorea robusta* Gaertn.f.; *tāla*, *Borassus flabellifer* L.; *pumṇāga*, *Calophyllum inophyllum* L.; *kakubha*, *Terminalia arjuna* (Roxb. ex DC) Wight & Arn.; *vañjula*, *Dalbergia ougeinensis*, *Jonesia asoca*, *Calamus rotang*, or *Hibiscus mutabilis* [MW]; *dhava*, *Anogeissus latifolia* Wall.; *campaka*, *Michelia champaca* L.; *karṇikāra*, *Pterospermum acerifolium* [MW]. It is difficult to find a correspondence for the *nāgavṛkṣa*, ‘nāga tree’. Later we will also meet the *asoka* tree, *Jonesia asoca* Roxb. [MW] or *Saraca asoca* (Roxb.) De Wilde. The definitions are taken from the *Pandanus Database of Indian Plants* (<http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database>), except for those marked [MW], which are taken from the Monier-Williams’ dictionary (MONIER-WILLIAMS 1899).

¹³ I have modified Lefebvre’s translation here, because I think that rendering *vedikān* as ‘sacrificial platforms’ is wrong, as are the conclusions she draws from this interpretation (cf. *Rāmāyaṇa* [Lefebvre]: 325, n. to 19-21). I believe that, here at least, *vedika* can be considered a synonym of *vedikā* (feminine). In Sanskrit theatre, *vedikās* are benches often found in gardens; see for example KĀLIDĀSA, *Mālavikāgnimitra* [Clay], V 2, and HARṢA, *Ratnāvalī* [Clay], III 61, where a *vedikā* is also inlaid with precious stones (*marakatamaṇiśilāvedikāyām*). In the *Kāmasūtra* (VĀTSYĀYANA, *Kāmasūtra* ([Shastri], I 4: 7) a *vedikā* is part of the furniture of the house of the *nāgaraka*, the ‘citizen’, i.e. the elegant man, and here, judging from Yaśodhara’s commentary, it resembles a kind of bedside table. For *vedika* in the *Rāmāyaṇa*, see also *Rāmāyaṇa* [Goldman - Sutherland Goldman 1996]: 334, 359, 389, nn. to V 3: 8-11, V 7: 14-15, V 12: 35, and the references provided therein.

22-24. There they saw great golden trees splendid as the rising sun surrounding lotus ponds with clear waters, filled with turtles and large fish made of pure gold. And they saw gold and silver palaces covered with fretworks of pearl, with round windows of pure gold, and with floors made of gold and silver set with emeralds.

25-26. Everywhere the monkeys saw fine mansions and blossoming, fruit-bearing trees looking like coral set with gems. And all about were golden bees and honey, and beds and seats glittering with gems and gold.

27-29. And on all sides they saw costly chariots and piles of vessels made of gold, silver, and brass, as well as heaps of aloe wood and heavenly sandalwood. And they saw pure, edible roots, and fruit, and costly drinks, sweet and flavorful; and piles of heavenly, costly garments, and of bright-colored wool blankets and black antelope skins.¹⁴

This is the imagery that characterises the otherworldly and heavenly places. As for the Brahmanic epics, here are a few examples. We find similar elements, although poetically less elaborated and expressed with a different language, scattered in the long description of several celestial abodes given by the sage Nārada in the *Mahābhārata*, and, particularly, of those of the divine guardians of the cardinal directions, Indra, Yama, Varuṇa, and Kubera (*MBh* II 2: 6-10). Such elements appear at some points in the long discourse with which Sugrīva illustrates the remote and fabulous geography of the regions at the four cardinal points, presided over precisely by the four guardian divinities, where the monkeys must go and which they must explore in their search for Sītā (IV 39-42). In

¹⁴ *tatas taṃ deśam āgamy saumyaṃ vitimiram vanam / dadṛśuḥ kāñcanān vṛkṣān dīptavaiśvānaraprabhān // 19 // sālāms tālāms ca puṣpāgān kakubbhān vañjulān dhavān / campakān nāgavṛkṣāms ca karṇikārāms ca puṣpitān // 20 // taruṇādītyasaṃkāsān vaidūryamayavedikān / nilavaidūryavarṇās ca padminiḥ patagāvṛtāḥ // 21 // mahadbhiḥ kāñcanair vṛkṣair vṛtam bālārkasaṃnibhaiḥ / jātarūpamayair matsyair mahadbhiḥ ca sakacchapaiḥ // 22 // nalinīs tatra dadṛśuḥ prasannasalilāyutāḥ / kāñcanāni vimānāni rājatāni tathaiva ca // 23 // tapanīyagavākṣāni muktājālāvṛtāni ca / haimarājatabhaumāni vaidūryamaṇimanti ca // 24 // dadṛśus tatra harayo grhamukhyāni sarvaśaḥ / puṣpitān phalino vṛkṣān pravālamāṇisaṃnibhān // 25 // kāñcanabhramarāms caiva madbhūni ca samantataḥ / maṇikāñcanacitrāṇi śayanāny āsanāni ca // 26 // mahārbhāni ca yānāni dadṛśus te samantataḥ / haimarājatakāmsyānām bhājanānām ca saṃcayān // 27 // agarūṇām ca divyānām candanānām ca saṃcayān / śucīny abhyavahāryāni mūlāni ca phalāni ca // 28 // mahārbhāni ca pānāni madbhūni rasavanti ca / divyānām ambarāṇām ca mahārbhāṇām ca saṃcayān / kambalānām ca citrāṇām ajinānām ca saṃcayān // 29 //.*

the thirteenth book of the *Mahābhārata* the motifs are prominent in the description of a ‘world of cows’ (*gavāṃ loka-*), a sort of paradise to which those who make donations of cows are destined (*MBh* XIII 80: 17-29). But the imagery that connotes Svayamprabhā’s cave appears to be connected to paradise in a deeply conscious way particularly in a Buddhist context. Here, as important points of comparison, we can consider the description of Indra’s paradise in the Tenth Canto of the *Saundarananda* of Aśvaghōṣa, and those of the paradisiacal garden, the Sukhāvātī, the ‘Happy’, of the Buddha Amitābha (or Amitāyus) in the Mahāyāna literature of the *Sukhāvātīvyūhasūtras*: in the latter texts, the so-called *Shorter* (or *Smaller*) *Sukhāvātīvyūhasūtra* and *Longer* (or *Larger*) *Sukhāvātīvyūhasūtra*, the theme unfolds in terms of extreme elaboration and magnificence.¹⁵ The paradisiacal elements which, albeit declined in various ways, all the mentioned texts may be said to have in common, can be reduced to the essentials as follows:

- brightness, also through the radiance of precious materials;
- vegetation made of precious metals and gems;
- the satisfaction of every need or wish;
- the presence of splendid nymphs (*apsarases*).¹⁶

A couple of details deserve special attention. The animals in Svayamprabhā’s cave mentioned in the passage are fish, turtles, bees and birds. The presence of birds is particularly emphasised in the passage as a whole: it is because the monkeys see them coming out of the cave dripping with water that they are driven to venture inside (IV 49: 8):

¹⁵ See PIERUCCINI 2014. Olivelle has authoritatively established that Aśvaghōṣa lived in northern India most likely in the 2nd century (AŚVAGHŌṢA, *Buddhacarita* [Clay], XVII-XXXIII). The original composition of the *Longer Sukhāvātīvyūhasūtra* is thought to predate the end of the 2nd century, while that of the *Shorter Sukhāvātīvyūhasūtra* is judged by some to be later, by others even significantly earlier (WILLIAMS 2009: 239-240). The editions referred to here are AŚVAGHŌṢA, *Saundarananda* [Johnston] and, as for the *Sukhāvātīvyūhasūtras*, *Mahāyāna-sūtra-saṃgrahaḥ* [Vaidya].

¹⁶ In the description of the Sukhāvātī (cf. *LS* 19; 23) the *apsarases* are mentioned, but, as generally in Buddhism, they are not charged with eroticism. On the desexualisation of the Buddhist paradise gardens, cf. ALI 2003: 245-247, and SHIMADA 2012: 24, 35.

8. Out of it flew *krauñca* birds, geese, sarus cranes, and *cakravāka* birds, dripping with water, their bodies red with lotus pollen.¹⁷

Now, in the passages I have mentioned for the purpose of comparison, birds are almost always present, and quite often they are in fact the only animals mentioned. This is exactly the case in the *Mahābhārata* passage, where they are said to populate the *sabbā*, the ‘hall’, i.e. the residence of Varuṇa, which is introduced as follows (*MBh* II 9: 2cd-4):

2. [...] and [it] is surrounded by trees made of celestial jewels that yield flowers and fruit,
3. covered with carpets of flowers, blue, yellow, black, dark, white, and red, and with bowers that bear clusters of blossoms.
4. In the hall sweet-voiced birds of many feathers fly about, indescribably beautiful, by the hundreds and thousands.¹⁸

And here are a couple of stanzas from the *Saundarananda* that describe the fabulous birds of Indra’s paradise, again the only animals present (*SN* X 28-29):

28. Birds are there with beaks of the colour of red arsenic, with eyes like rock crystal, brown wings having scarlet tips, claws like madder and half white.
29. And other birds roam there, with sparkling golden wings and limpid eyes blue as beryl; they are called ‘Jingling’ and with their singing they steal ears and mind.¹⁹

As for the *Sukhāvativyūhasūtras*, here the birds spread a Buddhist message with their melodious songs, but one detail is especially interesting: it is explicitly stated that they

¹⁷ *tataḥ krauñcās ca haṃsās ca sārasās cāpi niṣkraman / jalāndrās cakravākās ca raktāṅgāḥ padmareṇubbiḥ //*

¹⁸ *divyaratnamayair vṛkṣaiḥ phalapuṣpapradair yutā // 2 // nīlapitāsitaśyāmaiḥ sitair lobhitakair api / avatānais tathā gulmaiḥ puṣpamañjaridhāribbiḥ // 3 // tathā śakunayas tasyāṃ nānārūpā mṛdusvarāḥ / anirdeśyā vapuṣmantah śataśo `bha sabasraśaḥ // 4 //* The translations of the passages from the Second Book of the *Mahābhārata* are taken from *Mahābhārata* [van Buitenen], here with a slight modification.

¹⁹ *manaḥśilābbhair vadanair vibhaṃgā yatrākṣibbiḥ sphāṭikasamṇibhaiś ca / śāvaiś ca pakṣair abhilohitāntair māñjiṣṭhakair ardhāsitaś ca pādaiḥ // 28 // citraiḥ suvarṇacchadanais tathānye vaidūryanīlair nayanaiḥ prasannaiḥ / vibhaṃgamā (sic) śiñjirikābbidhānā rutair manaḥsrotraharair bbramanti // 29 //*

were created by the supreme Buddha Lord of the place himself, since in the Sukhāvati, the paradise of future liberation, there is no reincarnation in animal form (cf. *SS* 6; *LS* 15-16, etc.), and in fact, here too, no other animal is mentioned. Why, then, are birds mentioned when their presence must be justified? The primary reason might ultimately be a simple one: paradise is in fact a magnificent garden in *Aśvaghōṣa*, and it is likewise described in extraordinarily glowing terms in the *Sukhāvativyūhasūtras*; and birds are animals that inevitably populate “real” gardens. They are as much a part of any garden as the vegetation: it is a fact of common experience, which in these descriptions is transfigured in terms of beauty and meaning.²⁰

Another point of notable importance is the vegetation made of precious materials, which I mentioned in the outline of the motifs, and which in fact constitutes, in the epics, a constant element of the “marvels” of the most fabulous places; I will dwell briefly on this aspect, highlighting it in the quoted passages. In *Svayamprabhā*’s cave there are ‘golden trees’ (see also IV 50: 4a, *kāñcanā vṛkṣās*; IV 50: 6cd, *jāmbūnadamayāḥ pādapāḥ*), as well as ‘golden lotuses’ (IV 50: 7a, *kāñcanāni ca padmāni*). In the quoted passage from the *Mahābhārata*, as we have seen, there is mention of ‘trees made of celestial jewels’ (*divyaratnamayair vṛkṣaiḥ*, *MBh* II 9: 2c); while in the ‘world of cows’ there are, for example, ‘many lotuses [...] with leaves of gems of great value and filaments of the splendour of gold’ (*mahārhamanīpatraś ca kāñcanaprabhakesaraiḥ [...] bahupañkajaiḥ*, *MBh* XIII 80: 21). In the remote places mentioned by *Sugrīva* we also find similar vegetation in several instances; again for example, this is what is said of the lotuses and waterlilies of the legendary country of the *Uttarakurus*, in the far north (IV 42: 39-41):

39. There are rivers by the thousands there, their waters brimming with beds of golden lotuses, rich with leaves sapphire and emerald.

40. The ponds there sparkle for they are adorned with clusters of red lotuses made of gold, bright as the newly risen sun.

²⁰ More generally, birds are of remarkable importance in the literatures of classical India, where they are involved in many poetic images. See in particular *KARTTUNEN 2020*, and the bibliography cited therein.

41. The whole region is covered with bright clusters of blue waterlilies, with leaves like precious jewels, and filaments shining like gold.²¹

I have dealt elsewhere (PIERUCCINI 2014) with the prodigious vegetation that Aśvaghoṣa places in Indra's paradise in the *Saundarananda* (SN X 19-27),²² and likewise with that of the Mahāyāna paradises, where trees and lotuses are made of precious substances in a general phantasmagorical jubilation of gold and precious stones, according to imagery and motifs that develop in specifically Buddhist terms; here a common expression is *ratnavr̥kṣa*, 'tree of jewels' (SS 3-7; LS especially 15-23). On the other hand, trees and lotuses of precious substances, as well as the abundance of precious materials in general, do not appear only in gardens that express a dimension, so to speak, of bliss (see also below). In the *Rāmāyaṇa* itself, they figure in one of the key places in the whole poem, namely the *asokavanikā*, the 'grove of *asoka* trees',²³ the great garden where Sītā is held captive by Rāvaṇa at Laṅkā (especially V 12-13). I have also dealt with the characteristics of this place in detail elsewhere (PIERUCCINI 2016). This is obviously not a "paradise" in any way, but rather, for Sītā, it is a prison of acute suffering. However, the magnificence with which it is described underlines its extraordinary qualities, a mirror of fabulous wealth, while it also achieves the purpose – the very one at which Sugrīva's descriptions of remote countries also ultimately aim – of setting the place at the limits of the human

²¹ *tataḥ kāñcanapadmābbiḥ padminibbiḥ kṛtodakāḥ / nīlavaidūryapatrādḥyā nadyas tatra sahasraśaḥ // 39 // raktotpalavanaiś cātra maṇḍitāś ca hiraṇmayaiḥ / taruṇādītyasadṛśair bhānti tatra jalāśayāḥ // 40 // mahārhamāṇipatraiś ca kāñcanaprabha kesaraiḥ / nīlotpalavanaiś citraiḥ sa deśaḥ sarvatovṛtaḥ // 41 //*. The description of this place (IV 42: 39-52) contains all the "paradisiacal" elements I have outlined; for a comparison with the *Saundarananda*, see the following note. I have slightly modified the *Rāmāyaṇa* [Lefebvre] translation, translating *utpala*- more correctly as 'waterlilies' instead of 'lotuses'.

²² To be compared with IV 42: 44-48, i.e., with the trees which the *Rāmāyaṇa* places in the country of the Uttarakurus.

²³ For the botanical definition of this tree with bright, typically fiery red flowers, celebrated in much Sanskrit literature, see footnote 12.

world, in fact together with the whole splendour of Lañkā, the kingdom of a sovereign of supernatural genealogy.²⁴

However, I posed a question in both of these aforementioned articles: is it possible that artificial vegetation made of precious substances was in fact a feature of the gardens of the rich and powerful in ancient India? That these fantasies coincided with some kind of real decoration of gardens? First of all, one could ask, more precisely, whether it is the gold and gems of the trees and flowers of literature that reflect a corresponding practice.²⁵ Evidence that could lead to a positive answer comes from the *Mānasollāsa*, also known as *Abhilāṣitārthacintāmaṇi*, which is a much later text, but crucial for our knowledge of the gardens of rulers at least in medieval India. This is an encyclopaedic work in Sanskrit composed at the court of Someśvara III, ruler of the Western Cālukyas, who reigned between 1126 and 1138, and its authorship is traditionally attributed to the ruler himself. In Section Five, two chapters (*M V* 1-2) are specifically devoted to the sovereign's ideal garden; they discuss both the techniques of cultivation and the ways in which the king can enjoy the luxuriance of the place. Here, alongside an extremely extensive catalogue of “natural” vegetation and other precious embellishments, in the sovereign's great garden we find a mention of ‘artificial trees’ (*kṛtrimān dharaṇīruhān*, *M V* 1: 115b) with ‘coral fruits’, ‘golden flowers’, ‘leaves of gems’ (*pravālahala-*, *suvarṇakusuma-*, *ratnapatra-*, *M V* 1: 114), a ‘tree of multicoloured gems’ and a ‘fruit of heavenly gems’ (*citraratnataru-*, *divyaratnaphala-*, *M V* 1: 119), ‘golden lotuses’ and ‘novel waterlilies made of sapphires’ (*kāñcanapañkaja-*,

²⁴ Actually, most of the long, kaleidoscopic description of the city of Lañkā and Rāvaṇa's palace (*V* 2-10) can be easily interpreted in “paradisiacal” terms as well, despite the fact that the place is populated by hideous and frightening *rākṣasas*. These *sargas* give a lengthy account of the other canonical elements: an architecture of precious materials and a general dazzling abundance of gold and jewels, plenty of food and luxury objects, throngs of fascinating women also said to be of celestial descent (*V* 7: 65). The city, which at various points these chapters compare to a supernatural, divine city (e.g. *V* 2: 17), and which used to belong to Kubera, lord of wealth (and *Rāvaṇa*'s half-brother), is said to have been created by Viśvakarman (cf. *V* 2 :19b), the architect of the *devas*, while his counterpart Maya is the architect of the *asuras* (see below).

²⁵ It is impossible not to recall the sixteenth-century accounts of the Inca practice of “fabricating” gardens of gold and silver; most famous is the garden of the Q'oricancha temple of the Sun in Cuzco. A recent analysis is in FLOYD 2016.

indranīlavinirvṛttanavendīvara-, *M V* 1: 102d; 103ab).²⁶ The general context in which these data are placed might, indeed, suggest some concrete practices.

However, other indications, whose greater antiquity and therefore closer chronological proximity to the mentioned epic and Buddhist texts make more consistent, lead in a completely different direction. Consider in fact a group of famous Sanskrit plays in which several scenes take place in the gardens of royal palaces: the *Svapnavāsavadatta* attributed to Bhāsa, Kālidāsa's *Mālavikāgnimitra* and *Vikramorvaśīya*, and Harṣa's *Priyadarśikā* and *Ratnāvalī*.²⁷ These works reveal many details of such gardens, but no trace of artificial vegetation made of precious metals and gems emerges; on the contrary, everything appears absolutely and beautifully "natural". This makes us think that, on these aspects, the *Mānasollāsa* itself was inspired by the literary tradition of the paradisiacal or exceptional places we have mentioned; or better, since we cannot exclude that an actual practice of this kind ever took place, the evidence from the theatrical world suggests that rather than having inspired the literary descriptions, such a practice, if anything, was instead inspired by them. In short, the 'marvellous', *adbhuta*, of literature may have been transferred to reality.²⁸

But let us return to the cave of Svayamprabhā to speak now of its creator, Maya, who devised this place, as we have seen, 'by magic', or rather, according to the Sanskrit text, by means of *māyā*. Maya is one of the great architects in Indian myth; more precisely, our *Rāmāyaṇa* passage defines him (IV 50: 10-11) as a *dānava* and the architect of the *dānavas*, while elsewhere he is said to be, with substantial equivalence, a

²⁶ Cf. also *M V* 1: 100-101; 120. The text is quoted according to SOMEŚVARA, *Mānasollāsa* [Shrigondekar]. An analysis of these chapters, which remain for a great part untranslated, can be found in ALI 2012.

²⁷ The *Svapnavāsavadatta* is one of the so-called Trivandrum Plays, named after the place of their first publication, thirteen plays whose manuscripts were discovered and published by Gaṇapati Śāstrī at the beginning of the 20th century, and whose dating and authorship are widely debated; possibly this play is pre-Kālidāsa. As is well known, Kālidāsa is generally held to have lived in the 4th-5th century, while Harṣa, who was a great sovereign of north India, reigned in the first half of the 7th century.

²⁸ Golden trees can also have a much more disturbing aspect. Hopkins has collected a group of passages from the *Mahābhārata* in which seeing, or dreaming of, golden trees is mentioned; essentially, it is a sign of madness and an omen of the imminence of one's own death (HOPKINS 1910: 351-352).

daitya or, again, an *asura*, an ‘anti-god’, that is one of the “enemies” of the *devas*, the victorious – so to speak – deities of the Brahmanical-Hindu world. Now, as is well known, although in Hindu myths the *asuras* are essentially powerful and terrible demons who threaten the cosmic order guaranteed by the *devas*, in the Vedas, i.e. in a more ancient religious phase, *asuras* were called some great gods, one of whom is Varuṇa, a deity of immense majesty. And, in the Vedic context, a special prerogative of Varuṇa and the *asuras* (but not only) is a power that is precisely called *māyā*. The term, or rather the concept, will undergo a lengthy development, until it came to indicate, in Hindu thought and particularly in Vedānta, a key notion, that is the great illusion which prevents humans from seeing the authentic nature of things; but our epic texts are far from this meaning. Let us recall a basic definition of *māyā* proposed by Jan Gonda: «incomprehensible wisdom and power enabling its possessor, or being able itself, to create, devise, contrive, effect or do something» (GONDA 1965: 166). We will see shortly that this power, also for Maya, can fade into deception; and, in the case of this *asura* architect, this magnificent and at the same time uncanny creative power can be certainly rendered, for simplicity, as ‘magic’.

The assonance Maya / *māyā*, which allows a play on words in Sanskrit, cannot go unnoticed. An actual etymological connection between the two words is problematic;²⁹ nevertheless, it is more than reasonable to think that Sanskrit authors perceived a direct relationship between them.

The most important, celebrated episodes concerning Maya are found in the *Mahābhārata*. Here he is saved by the hero Arjuna from the great conflagration which allows the god Fire, assisted by the prowess of the hero Arjuna and Kṛṣṇa, to devour the Khāṇḍava forest (*MBh* I 219: 35-40). Maya would like, so to speak, to repay Arjuna, but the hero does not consider it necessary, and invites the architect to do, instead, something for Kṛṣṇa; and it is the latter who, in turn, asks Maya to build a magnificent, inimitable ‘hall’, *sabbā*, for Arjuna and his brothers, the Pāṇḍavas. Maya enthusiastically agrees; then, with the help of a large number of *rākṣasas* (or *kiṃkaras*) as transporters or

²⁹ Cf. *KEWA* I: 65-66; *KEWA* II: 624-625; *KEWA* III: 777; *EWA* I: 148; *EWA* II: 349-350.

guardians, he achieves the feat in fourteen months – a very long time for a divine being! (*MBh* II 1; 3). In order to recover the precious materials he needs, he goes to the extreme north-east to Mount Maināka,³⁰ which lies beyond Mount Kailāsa, where he had accumulated a ‘collection of precious stones’ (*maṇimayaṃ bhāṇḍaṃ*, *MBh* II 3: 2e), and from where he brings back ‘crystalline substances’ (*sphāṭikam ca [...] dravyaṃ*, *MBh* II 3: 16c). And here are some salient passages in the description of this hall that comes to adorn Indraprastha, the capital of the Pāṇḍavas (*MBh* II 3: 19-20; 23; 27-28; 32):

19-20. The hall, which had solid golden pillars, great king, measured ten thousand cubits in circumference. Radiant and divine, it had a superb color like the fire, or the sun, or the moon.³¹

23. Made with the best materials, garlanded with gem-encrusted walls, filled with precious stones and treasures [...].³²

27-28. Inside the hall Maya built a peerless lotus pond, covered with beryl leaves and lotuses with gem-studded stalks, filled with lilies and water plants and inhabited by many flocks of fowl. Blossoming lotuses embellished it, and turtles and fishes adorned it.³³

32. Everywhere there were fragrant groves and lotus ponds made beautiful by wild geese, ducks, and *cakra* birds.³⁴

We recognise motifs in common with the cave of Svayamprabhā. And, like the cave, which transforms time and precludes exit, this much more famous creation of Maya also has deceptive and illusory characteristics; in fact, the passage says that some kings, seeing it filled with precious stones, do not notice the pond and fall into it (*MBh* II 3: 30). Later on, in a very famous episode (*MBh* II 46: 26-35), similar lapses will befall Duryodhana,

³⁰ Just before the cave episode, the *Rāmāyaṇa* states that Maya lives on Mount Maināka, in a palace that he built himself (IV 42: 29).

³¹ *sabhā tu sā mahārāja śātakumbhamayadrumā / daśa kiṣkusahasrāṇi samantād āyatābbhavat // 19 // yathā vahner yathārkaśya somasya ca yathaiṅva sā / bhrājamānā tathā divyā babhāra paramaṃ vapuḥ // 20 //*

³² *uttamadravyasaṃpannā maṇiprākāramālini / baburātñā babudhanā [...] // 23 //*

³³ *tasyāṃ sabbhāyāṃ nalinīṃ cakārāpratimāṃ mayab / vaidūryapatravitatāṃ maṇinālamayāmbujāṃ // 27 // padmasaugandhikavatīṃ nānādvijagaṇāyutāṃ / puspitatīḥ pañkajaiś citrāṃ kūrmamatsyais ca sobhitāṃ // 28 //*

³⁴ *kānanāni sugandhīni puṣkarīṇyaś ca sarvaśaḥ / haṃsakāraṇḍavayutāś cakravākopaśobhitāḥ // 32 //*

the eldest of the Kauravas, the enemies of the Pāṇḍavas. In this *sabbā*, he sees a pond of crystal and gems and thinking it to be full of water enters it tucking in his clothes; he then sees another pond, judges it to be artificial, and falls into the water. In addition, he also strikes his forehead against a crystal slab, believing it to be an entrance. He is laughed at, and these incidents and the riches he sees unfolded before his eyes cause him great humiliation, anger and envy, feelings that inflame his desire for revenge.

To conclude, a few brief remarks. First, in the descriptions of these places we see a key concept at work connected with the idea of “beauty” in ancient India. What is “natural”, spontaneous, can certainly be splendid, but this is not enough; it must be refined, perfected, decorated. This is notoriously valid at all levels: linguistic-literary (starting from *saṃskṛta*, the language ‘refined, polished, made perfect’), of the figurative arts, and, indeed until today, in the modes and will of social representation and self-representation of men and women (clothes, jewellery...). Let us recall that a Sanskrit term used in the most varied contexts to designate ‘ornamentation’, *alamkāra*, literally means ‘that which makes sufficient, adequate’.

Secondly, in the passages we have examined, the element that can be said to dominate is luminosity. Light, radiance, brilliance constitute a constant leitmotif, which the readers find imprinted on their minds in an almost intuitive way. In fact, brightness and beauty are combined in very broad terms in Sanskrit literature; with particular reference to court classical poetry, *kāvya*, David Smith effectively speaks of a poetics of “solidification of light”,³⁵ which is exactly the definition that can apply here.

I have often used the word “paradisical”. It is finally important to note that in the passages quoted here, the places in an apparently human world and the places of the afterlife share the same characteristics. The imagery to which these passages refer does not draw clear boundaries between the higher worlds and the earth in which the characters of the epics move; remote, attractive, or disturbing and strange destinations, such as Svayamprabhā’s cave, create a sort of continuum between the different planes of reality, and this happens in the name of the ‘marvellous’, *adbhuta*.

³⁵ Cf. SMITH 1985: 174-175; 289; and SMITH 2010.

REFERENCES

ABBREVIATIONS FOR SANSKRIT WORKS

LS = *Longer Sukhāvativyūhasūtra* (*Mahāyāna-sūtra-saṃgrahaḥ* [Vaidya])

M = *Mānasollāsa* (Someśvara (attr. to), *Mānasollāsa* [Shrigondekar])

MBh = *Mahābhārata* [Critical Edition]

RG = *Rāmāyaṇa* [Gorresio]

SN = *Saundarananda* (Aśvaghoṣa, *Saundarananda* [Johnston])

SS = *Shorter Sukhāvativyūhasūtra* (*Mahāyāna-sūtra-saṃgrahaḥ* [Vaidya])

PRIMARY SOURCES (TEXTS AND TRANSLATIONS)

ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka* [Śāstri] = *The Dhvanyāloka of Śrī Ānandavardhanāchārya*, With the Lochana and Bālapriyā Commentaries by Śrī Abhinavagupta and Pandit Śrī Rāmaśāraka, With the Divyāñjana Notes by Pandit Śrī Mahādeva Śāstri, Edited with Notes, Introduction, Indices and Appendices by Pandit Pattābhirāma Śāstri, Benares, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1940.

AŚVAGHOṢA, *Buddhacarita* [Clay] = Aśvaghoṣa, *Life of the Buddha*, translated by Patrick Olivelle, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation, 2009.

AŚVAGHOṢA, *Saundarananda* [Johnston] = *The Saundarananda of Aśvaghoṣa*, Critically Edited with Notes by E.H. Johnston, London, Oxford University Press - Humphrey Milford, 1928.

BHĀSA (attr. to), *Svapnavāsavadatta* [Kale] = Bhāsa, *Svapnavāsavadatta*, Edited with Sanskrit Commentary, English Translation, Introduction and Notes by M.R. Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 1982³.

- HARṢA, *Priyadarśikā, Ratnāvalī* [Clay] = Harṣa, “*The Lady of the Jewel Necklace*” and “*The Lady Who Shows Her Love*”, Translated by Wendy Doniger, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation, 2006.
- KĀLIDĀSA, *Mālavikāgnimitra* [Clay] = Kālidāsa, *Mālavikā and Agnimitra*, Translated by Dániel Balogh, Eszter Somogy, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation, 2009.
- KĀLIDĀSA, *Vikramorvaśīya* [Clay] = Kālidāsa, *How Ūrvashi Was Won*, Translated by Velcheru Narayana Rao, David Shulman, Clay Sanskrit Library, New York, New York University Press - JJC Foundation, 2009.
- Mahābhārata* [Critical Edition] = *The Mahābhārata*, Critically Edited by Vishnu S. Sukthankar *et alii*, 19 Vols., Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933-1966.
- Mahābhārata* [van Buitenen] = *The Mahābhārata, 2. The Book of the Assembly Hall, 3. The Book of the Forest*, Translated and Edited by J.A.B. van Buitenen, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1981 [1975].
- Mahāyāna-sūtra-saṃgrahaḥ* [Vaidya] = *Mahāyāna-sūtra-saṃgrahaḥ* (Part 1), Edited by P.L. Vaidya, Darbhanga, The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1961 (<http://www.dsbcproject.org/canon-text/book/58>; <http://www.dsbcproject.org/canon-text/book/59>).
- Nāṭyaśāstra* [Ghosh] = *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata Muni*, Edited with an Introduction and Various Readings by Manomohan Ghosh, 2 Vols., Calcutta, Manisha Granthalaya, 1956-1967.
- Rāmāyaṇa* [Critical Edition] = *The Vālmīki-Rāmāyaṇa*, Critically Edited by Govindlal Hargovind Bhatt *et alii*, 7 Vols., Baroda, Oriental Institute, 1960-1975.
- Rāmāyaṇa* [Goldman - Sutherland Goldman 1996] = *The Rāmāyaṇa of Vālmīki, An Epic of Ancient India, Volume V: Sundarakāṇḍa*, Introduction, Translation, and Annotation by Robert P. Goldman and Sally J. Sutherland Goldman, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Rāmāyaṇa* [Goldman - Sutherland Goldman 2017] = *The Rāmāyaṇa of Vālmīki, An Epic of Ancient India, Volume VII: Uttarakāṇḍa*, Introduction, Translation,

and Annotation by Robert P. Goldman and Sally J. Sutherland Goldman, Princeton, Princeton University Press, 2017.

Rāmāyaṇa [Gorresio] = *Ramayana*, Poema indiano di Valmici, Testo sanscrito secondo i manoscritti della scuola Gaudana, per Gaspare Gorresio, Volume quarto, Parigi, Stamperia Nazionale, 1848.

Rāmāyaṇa [Lefebber] = *The Rāmāyaṇa of Vālmiki, An Epic of Ancient India, Volume IV: Kiṣkindhākāṇḍa*, Introduction, Translation, and Annotation by Rosalind Lefebber, Edited by Robert P. Goldman, Delhi, Motilal Banarsidass, 2007 (1st ed. Princeton University Press, 1984).

SOMEŚVARA (attr. to), *Mānasollāsa* [Shrigondekar] = King Someśvara, *Mānasollāsa*, Vol. III, Edited by G.K. Shrigondekar, Baroda, Oriental Institute, 1961.

VĀTSYĀYANA, *Kāmasūtra* [Shastri] = *The Kāmasūtra of Srī Vātsyāyana Muni*, With the Commentary Jayamangala of Yashodhar, Edited by Gosvamī Dāmodar Shastri, Benares, Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1929.

SECONDARY SOURCES

ALI 2003 = Daud Ali, *Gardens in Early Indian Court Life*, in «Studies in History», XIX, 2 (2003), 221-252.

ALI 2012 = Daud Ali, *Botanical Technology and Garden Culture in Someśvara's "Mānasollāsa"*, in *Garden and Landscape Practices in Pre-colonial India. Histories from the Deccan*, ed. by Daud Ali - Emma J. Flatt, New Delhi - Abingdon, Routledge, 2012, 39-53.

BROCKINGTON 1984 = John L. Brockington, *Righteous Rāma. The Evolution of an Epic*, Delhi - New York, Oxford University Press, 1984.

EWA I = Manfred Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, I. Band, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

EWA II = Manfred Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, II. Band, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1996.

- FLOYD 2016 = Emily C. Floyd, *Tears of the Sun: The Naturalistic and Anthropomorphic in Inca Metalwork*, Medium Study, in «Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visual Cultures of Religion» (2016) (DOI:10.223322/con.mst.2016.2).
- GONDA 1965 = Jan Gonda, *Māyā*, in Id., *Change and Continuity in Indian Religion*, London - The Hague - Paris, Mouton & Co, 1965, 164-197.
- HILTEBEITEL 2001 = Alf Hiltebeitel, *Rethinking the Mahābhārata. A Reader's Guide to the Education of the Dharma King*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- HILTEBEITEL 2021 = Alf Hiltebeitel, *World of Wonders. The Work of Adbhutarasa in the Mahābhārata and the Harivaṃśa*, New York, Oxford University Press, 2021 (in press).
- HOPKINS 1910 = E. Washburn Hopkins, *Mythological Aspects of Trees and Mountains in the Great Epic*, in «Journal of the American Oriental Society», XXX, 4 (1910), 347-374.
- KARTTUNEN 2020 = Klaus Karttunen, *Ornithology and Poetry: Ideas and Fancies Connected with Birds in Classical India*, in *Wege durchs Labyrinth. Festschrift zu Ehren von Rabul Peter Das*, hrsg. von Carmen Brandt - Hans Harder, Heidelberg, CrossAsia - eBooks, 2020, 189-214.
- KEWA I = Manfred Mayrhofer, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. A Concise Etymological Sanskrit Dictionary*, Band I: A-TH, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1956.
- KEWA II = = Manfred Mayrhofer, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. A Concise Etymological Sanskrit Dictionary*, Band II: D-M, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1963.
- KEWA III = Manfred Mayrhofer, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. A Concise Etymological Sanskrit Dictionary*, Band III: Y-H, Nachträge und Berichtigungen, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1976.

- MONIER-WILLIAMS 1899 = Sir Monier Monier-Williams, *A Sanskrit-English Dictionary, Etymologically and Philologically Arranged with Special Reference to Cognate Indo-European Languages*, New Edition, Oxford, The Clarendon Press, 1899 (and many reprints).
- PATHAK 2014 = Shubha Pathak, *Divine Yet Human Epics. Reflections of Poetic Rulers from Ancient Greece and India*, Hellenic Studies Series 62, Washington, DC, Center for Hellenic Studies, 2014 (http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Pathak_S.Divine_Yet_Human_Epics.2014).
- PIERUCCINI 2014 = Cinzia Pieruccini, *Gardens and Parks of Ancient India and the Poetics of Aśvaghoṣa*, in «Pandanus '14. Nature in Literature, Art, Myth and Ritual», VIII, 1 (2014), 7-29.
- PIERUCCINI 2016 = Cinzia Pieruccini, *The "Aśoka" Groves of the "Rāmāyaṇa": Imagery and Meanings*, in *Proceedings of the Meeting of the Italian Association of Sanskrit Studies* (Bologna 27-28 March 2015), ed. by Raffaele Torella *et alii*, supplemento n. 2 a «RSO», n.s., LXXXIX (2016), 107-118.
- SHIMADA 2012 = Akira Shimada, *The Use of Garden Imagery in Early Indian Buddhism*, in *Garden and Landscape Practices in Pre-colonial India. Histories from the Deccan*, ed. by Daud Ali - Emma J. Flatt, New Delhi - Abingdon, Routledge, 2012, 18-38.
- SMITH 1985 = David Smith, *Ratnākara's "Haravijaya". An Introduction to the Sanskrit Court Epic*, Delhi, Oxford University Press, 1985.
- SMITH 2010 = David Smith, *Beauty and Words Relating to Beauty in the "Rāmāyaṇa", the "Kāvya" of Aśvaghoṣa, and Kālidāsa's "Kumārasambhava"*, in «The Journal of Hindu Studies», III, 1 (2010), 36-52.
- WILLIAMS 2009 = Paul Williams, *Mahāyāna Buddhism: The Doctrinal Foundations*, 2nd Edition, London - New York, Routledge, 2009.

«WUNDER ÆFTER WUNDRE»:
RECOUNTING THE MARVELLOUS IN *BEOWULF*

Gabriele Cocco
Università di Bergamo

RIASSUNTO: L'epica in inglese antico del *Beowulf* è caratterizzata da diversi eventi sovranaturali in cui l'eroe compie delle gesta straordinarie. L'attività più notevole del Principe dei Geati è quella di essere in grado di combattere degli esseri orrendi come i mostri marini, Grendel e sua madre, e un drago. Tali contesti prodigiosi originano alcune delle maggiori manifestazioni del meraviglioso nel poema. Questo studio vuole analizzare la ricorrenza a livello lessicale di alcune parole chiave quali "wundor" ('prodigio'), "wrætlic" ('mirabile', 'meraviglioso'), and "sellic" ('fantastico', 'strano'). Il lavoro si prefigge inoltre di supportare la lettura di *Beowulf* unicamente in termini di un eroe dotato di forza inusuale, invece che un mostro buono fra quelli cattivi.

PAROLE CHIAVE: *Beowulf*, drago, epica antica inglese, Grendel, meraviglioso, mostri marini

ABSTRACT: The Old English epic of *Beowulf* is characterised by several supernatural events in which the hero performs wondrous deeds. The most outstanding ability of the Prince of the Geats is to be able to fight dreadful beings such as sea-monsters, Grendel and its mother, and a dragon. Those prodigious contests give form to some of the main manifestations of the marvellous throughout the poem. The present study analyses the lexical incidence of recurring key-words such as "wundor" ('astonishing thing'), "wrætlic" ('splendid', 'wonder-inspiring'), and "sellic" ('wonderful', 'strange'). It also aims at providing support to reading *Beowulf* merely as a hero with unusual strength, not as a good monster amid bad monsters.

KEY-WORDS: *Beowulf*, dragon, Grendel(kin), marvellous, Old English epic, water-monsters

The marvellous is not an uncommon trope in Old English literature. It is characterised by the exaggerated, the miraculous, and the wonderful to account for monsters, fantastic or strange creatures, or *mirabilia*. Such works mainly occur in the Nowell Codex or *Beowulf*-Manuscript (s. x/xi) – which is part of London, British Library, Cotton Vitellius A.xv.¹ Besides the now incomplete *The Life of St Christopher*, *The Wonders of the East* and *The Letter of Alexander to Aristotle*, the codex also contains two poems, *Beowulf* and *Judith*. One cannot but notice an underlying thematic unity; most critics agree that it is «a collection [...] of marvellous stories».² The three prose works and *Beowulf* portray monsters as foes to men, while *The Letter of Alexander to Aristotle* and *Beowulf* share an interest in “nicoras” (‘water-monsters’).³

Beowulf is a hero with both prodigious physical force and wit, which allow him to win the monsters he fights.⁴ Since his youth, he stands out in a swimming contest with Breca in which he kills nine sea-monsters (535-581).⁵ Despite such a triumph, it is in Daneland that *Beowulf*’s fame climaxes as he frees King Hrothgar’s hall, Heorot, from a murderous monster, Grendel, and its revengeful mother. In addition, in his old age, with the aid of Wiglaf, *Beowulf* will also kill a dragon – though he will die soon after the fight.

¹ GNEUSS - LAPIDGE 2014: 322.

² SISAM 1953: 65. The trope of the marvellous in *Beowulf* is strictly related to the monstrous. TOLKIEN has started a heated debate as regards the relationship between the hero and the monsters, and paved the way for a new perspective as to the relationship between fabulous elements and heroic deeds in the poem (1936). Some decades later, CARLSON reanalysed the monsters of *Beowulf* as creations of literary scholars (1967). ROBINSON reconsidered the role of the hero, reading *Beowulf* as a non-monster despite his enormous strength (1974). Robinson’s views have been rediscussed by DRAGLAND (1977), who sustained a monstrous side of the hero. MELLINKOFF shed some new light on Grendel and its mother as Cain’s progeny (1979; 1981). ORCHARD’s book is a landmark as it compares the monsters in the poem to those in the other texts in the *Beowulf*-Manuscript (1995). ANLEZARK reconsiders the hero’s marvellous swimming, restating Robinson’s reading of *Beowulf* (2011). CAVELL has recently reanalysed the monstrosity of Grendel and its mother and offers an updated bibliography and status of the art of *Beowulf*-studies on teratology (2014).

³ As regards the lack of monsters in *Judith* and its apparently unjustified presence in London, British Library, Cotton Vitellius A.xv, see LUCAS 1990: 471-474.

⁴ RUGGERINI 1995: 202.

⁵ ANLEZARK 2011: 225-232, 239-240.

Except for the episode with Breca, a scrutiny of the lines dealing with the marvellous shows that the episodes related to the combats with the Grendelkin and the dragon share a recurring lexis.⁶ This essay aims at analyzing the incidence of key-words such as “wundor” (‘astonishing thing’), “wrætlic” (‘splendid’, ‘wonder-inspiring’), and “sellic” (‘wonderful’, ‘strange’).⁷ The study also wants to provide support to reading *Beowulf* not as a romance hero, but merely as a hero with unusual strength.⁸

1. THE BATTLE WITH GRENDDEL

When Hrothgar retires for the night with his Queen, Wealhtheo, he leaves *Beowulf* and his men to protect the hall. There, Grendel has already slain many Danes; the poet highlights such an event with the alliteration of the compounds «win-sele» / «wæl-deað» (‘wine-hall’ / ‘death by slaughter’, 695).⁹ The tale continues with a further assault by the enraged monster. The text juxtaposes the gloomy moors (710a, 764a) where Grendel and its kin dwell and the splendour of Heorot. While the hall typifies the “dream” – i.e., the «general contentment and unity of spirit of the participants»,¹⁰ the monster is «dreamum bedæled» (‘cut off from contentment’, 721a) and is not admitted to the life of the community. Its attacks cease as *Beowulf* wounds it fatally.

The hall is once more the setting of bloodshed and destruction (771-775a):¹¹

⁶ ORCHARD 2003: 27-29. My research has benefitted from the search options powered by the *DOEC* 2000.

⁷ Unless stated otherwise, words meaning refers to the glossary in *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008.

⁸ ROBINSON 2000: 80.

⁹ The compound “win-sele” also occurs in Hrethel’s account of the awful loss of his son, «winsele westne / windge reste» (‘the desolate wine-hall, wind-swept place of rest’, 2465-2457a; *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008: 246-247, n. 2455-9); for an interpretation of this passage, see POPE 1970: 60-61.

¹⁰ MAGENNIS 1996: 64.

¹¹ All references and titles of the poetic texts are taken from the *ASPR* series (1931-1953). The lines from the poem are quoted from *Beowulf* [van Kirk Dobbie] 1953; the translations from *Beowulf* are taken from *Beowulf* [Fulk] 2010.

Ða wæs wundor micel þæt se winsele
 wiðhæfde heaþodeorum, þæt he on hrusan ne feol,
 fæger foldbold; ac he þæs fæste wæs
 innan ond utan irenbendum
 searþoncum besmiþod.

‘It was a considerable surprise, then, that the wine-place withstood the battle-brave ones, that did not fall to the ground, that lovely earth-edifice; but it was firmly enough constructed inside and out, ingeniously with iron bands’.

To everybody’s dismay Heorot wondrously stands in its beauty. For Scribner, «the hall eventually becomes a sign of things horrible to the Danes when Beowulf and Grendel engage in battle». ¹² Here, though, the marvellous is related neither to Beowulf’s strength nor to the monster’s wickedness, but to Heorot’s stability to undergo such a supernatural contest; ¹³ this aspect is emphasized by means of the alliteration “wundor” / “win-sele”. ¹⁴

The next day, a feast is organised to solemnize the release from Grendel’s assaults. Many chieftains travel «geond widwegas wundor sceawian / laþes lastas» (‘across long distance to see that marvel, the remains of the antagonist’, 840-841a): the monster’s arm has been ripped off and Beowulf has put it on display above the entrance as a trophy. ¹⁵ The words “geond widwegas” are also used when the King praises Beowulf’s marvellous victory over Grendel’s mother: «blæd is aræred / geond widwegas [...] / ðin ofer þeoda

¹² SCRIBNER 2019: 125.

¹³ CAVELL 2016: 72.

¹⁴ The imagery of the wine-hall also occurs in Christian epic as a depiction of the “dream”, but often with an overturning of its community rites. In *Juliana* 483b-490a it represents the pagan world and its stigmatization, there the devil boasts how he turns men one against another so that they meet death by sword in the “win-sele”. After Juliana’s beheading, Eleusius and his warriors drown in the sea and cannot receive any longer the gold in the wine-hall (678b-688a). Instead, in *Christ and Satan* 85-95a, the “win-sele” has a positive connotation as in *Beowulf* 771-775a; yet it is set in a Christian context as it stands as a spiritual condition precluded to the wicked – i.e., the bliss in the heavenly kingdom.

¹⁵ Grendel’s arm on Heorot’s door becomes an enthralling vision as it represents Beowulf’s sign of triumph, «Eode scealc monig / swiðhigende to sele þam hean / searowundor seon; swylce self cyning» (‘Many a firm-willed young man went to the high hall to see the curious wonder; likewise, the king himself’, 918b-920).

gehwylce» (‘Your glory is upraised [...] through the world’s wide ways over every nation’, 1703b-1704a, 1705a).¹⁶ The words “wundor” + “sceawian” also occur when Beowulf is harassed by strange sea-dragons at the mere (1421-1441a).¹⁷

In his panegyric, Hrothgar tells how those wonderful deeds were God’s will: «ðisse ansyne alwealdan þanc / lungre gelimpe! [...] a mæg god wyrcan / wunder æfter wundre, wuldres hyrde» (‘For this sight let thanks be raised at once to the all-wielder. [...] God can ever work miracle after miracle, herder of glory’, 928-929a, 930b-931).¹⁸ The poet highlights the celestial nature of such an event as if it were a theophany.¹⁹

The community is summoned to celebrate and cement the loyalty between the Danes and the Geats. Heorot is represented once again as a bright edifice, just as when the Geats first saw it (306-314). Its light and splendour can be related either to the building itself or to its furnishings and ornaments;²⁰ people are called to deck it in festive spirit (992b-996):

Fela þæra wæs,
wera ond wifa, þe þæt winreced,
gestsele gyredon. Goldfag scinon
web æfter wagum, wundorsiona fela
secga gehwylcum þara þe on swylc starað.

¹⁶ The idea of fame spreading far also occurs in Cynewulf’s *Christ II* 481-482a with the Lord’s invitation to the Twelve to go and preach God’s *mirabilia*.

¹⁷ For Beowulf’s fight with the sea-dragon in lines 1421-1441a and for a discussion on the «wratlic wurm» (‘splendid serpent’, 891a) in the Sigemund-episode, see RAMEY 2017: 463-464.

¹⁸ The formula «wunder æfter wundre» also occurs in *Andreas* 620a, when the Saint tells the helmsman how Christ performed manifold miracles.

¹⁹ There is still a heated debate among scholars as to the Christian or heathen origin of the poem, see IRVINE 1999: 175-192, MOLINARI 2008: 117-138, and NEIDORF’s essay and survey of the status of the art (2019: 137-139).

²⁰ For a detailed account of Heorot and its bright magnificence, see MAGENNIS 2007: 194-196.

‘There were many men and women who prepared the wine-hall, the guest-house. Gold-patterned textiles gleamed along the walls, a collection of wonderful sights for any who gaze on the like’.

The marvellous manifests itself through the eyes of those who look at the pictures embroidered on the tapestries; the poet highlights such a splendour by associating the compound «wundor-sion» (‘amazing sight’, 995b) of those gathered in Heorot with the verb «scinan» (‘to shine’, 994b) referring to the gleaming of the gold on the weaving.²¹ Despite such wondrous handiworks, there is no hint to the content of the scenes thereon – though it is likely that the embroidering might depict some epic deeds. Old Norse literature might help to shed some light on the golden thread on the textile to portray an astounding, heroic context. *Guðrúnarkviða II* 15 tells how Guðrún and Hakon’s daughter embroider in gold, «Hqfðo við á skriptom, þat er skatar léko, / ok á hannyrðom hilmis þegna» (‘We also made pictures of men’s war-play together, and the warriors of the prince on our handiwork’).²² In the *Völsunga saga* (ch. 25), instead, Brynhildr is shown while «hon lagði sinn borda með gulli ok saumaði á pau stórmerki er Sigurðr hafði

²¹ See note 69. Such an imagery of splendour appears in the homiletic corpus to describe manifestations of sanctity or of the godhood: in Ælfric’s *Passio Sanctae Cecilie*, “wundor” + “scinan” + “gylden” also occur in the description of the Saint surrounded by golden-winged angels holding two wondrously shining crowns (ÆLFRIC [Skeat] 1966: 360, 361, ll. 74, 76). The combination “wundor” + “scinan” occurs in several other texts: *Exodus* 107b-111a narrates the wonder of God’s fire-pillar to shield the Israelites; *Bodley 343 Homily 6* compares the shining glory of the faithful to a star (*Bodley 343 Homilies* [Irvine] 1993: 170, l. 100). Besides, the light identifies a miracle as a shining wonder in Ælfric’s *CHI 36* on All Saints, and *CHI 38* on St Andrew (ÆLFRIC [Clemoes] 1997: 489, l. 108; 512, l. 141); in *CH II 11* (ÆLFRIC [Godden] 1979: 108, 109, ll. 575, 578) on St Benedict, and in *The Life of St Swithun* (see ÆLFRIC [Skeat] 1966: 468, l. 430). See also the account of the divine powers of the prophets before the birth of John the Baptist in *Blickling Homily 14* (*Blickling Homilies* [Morris] 1967: 160, ll. 16-18).

²² *Edda* [Neckel - Kuhn] 1983: 226 and *Poetic Edda* [Larrington] 1996: 198. As to the analogues to *Beowulf* 992b-996 and the archaeological evidence of pictorial weaving in the Germanic Middle Ages, see *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008: 176, n. 994^b f. NORTH wonders whether the scenes on the textile in *Beowulf* 992b-996 should be linked to the marvels carved on the early English stone sculptures in the Church of St Mary and St Hardulph in Breedon Hill, Leicestershire (2006: 181-184, esp. 183).

gert» ('she was working her tapestry with gold thread and embroidering on it the great deeds performed by Sigurd').²³

After the narration of the Finn's episode, Heorot is pervaded by the "dream". The *scop* sketches again a marvellous scenario, «Gamen eft astah, / beorhtode bencsweg; byrelas sealdon / win of wunderfatum. Ða cwom Wealhþeo forð» ('Amusement rose again, bench-noise brightened; serving-boys distributed wine from wonderful vessels. Then Wealhtheo came forward', 1160b-1162). In the early English society, the cup was «an essential part of the poet's evocation of the good life in the hall»; this passage recalls the words «wundor micel» and «win-sele» already used to describe Heorot's grandeur (771).²⁴ «Wunderfatum» is a *hapax legomenon*; the occurrence of "wundor" as a premodifier of the nominal head "fæt" binds the hero's wondrous deeds to the ceremony of the giving of treasures and that of the drinking cup,²⁵ in which Wealhtheo plays a central role.

2. THE FIGHT WITH GRENDEL'S MOTHER

The "dream" vanishes the same night Grendel's mother visits the hall to avenge her son, taking away its arm and slaughtering those she met. Beowulf promises Hrothgar to kill the she-monster. The King instructs the hero about the awful abode of the Grendelkin, «Ðær mæg nihta gehwæm niðwundor seon, / fyr on flode. No þæs frod leofað / gumena bearna, þæt þone grund wite» ('There every night a dire portent can be seen, fire on the flood. There lives no offspring of men so well informed that he knows the bottom', 1365-

²³ *Völsunga saga* [Finch] 1965: 42, l. 3; 43.

²⁴ MAGENNIS 1985: 517.

²⁵ The words "fæt" + "win" + "wundor" also occur in *CH II* 4; there, Ælfric describes Christ's miracle at the marriage at Cana as a marvel when water is turned into wonderful wine, see ÆLFRIC [Godden] 1979: 33, l. 120.

1367).²⁶ Then, Beowulf sets off to the lake and Unferth gives him a fabulous sword to fight the «brim-wylf» ('she-wolf of the sea', 1596a).

As soon as they reach the mere, both Danes and Geats see «wyrmcynnes fela / sellice sædracan sund cunnian, / swylce on næshleoðum nicras licgean [...] wyrmas ond wildeor» ('many species of serpents, strange sea-dragons testing the waters, likewise water-monsters lying on cliff-ledges [...] serpents and wild beasts', 1425b-1427, 1430a). The *scop* sketches the terrible presence of the aquatic marvellous beings with the adjective "sellic" ('strange', 'wonderful').²⁷ Such creatures are called "nicoras" ('sea-monsters') – a term which occurs twelve times in the Old English literary corpus: five in *Beowulf* (422a, 575a, 845b, 1411b, 1427b) and four in the *Letter of Alexander to Aristotle*.²⁸ For Orchard, the texts in the *Beowulf*-Manuscript show a «shared association of frequently occurring terms in both *Beowulf* and *The Letter of Alexander to Aristotle* [...] with regard to monstrous creatures that both Beowulf and Alexander encounter». ²⁹ This statement can also be extended to the occurrence of the words "wyrm" + "wildeor" in *Beowulf* 1430a and in its occurrences in *The Letter of Alexander* (§§ 26, 33, 36).³⁰

In the same description of the monster-mere, before Beowulf enters Grendel's mother's den underwater,³¹ the account offers some details about such a supernatural fight marked by the adjective «wundorlic» and the verb «sceawian» (1437-1441).³²

²⁶ For a reading of the mere as a terrifying hell related to a distressing afterlife, see McNABB 2011: 147-149.

²⁷ The words "sellic" + "wyrm" also recur in the narration of the hero's death after his fight with the dragon (3038) and in Ælfric's *CH* 16 (*Appendix*) in a funerary context as to the body being left to worms (ÆLFRIC [Clemoes] 1997: 534, l. 20).

²⁸ The word "nicor" also occurs thrice in *Blickling Homily* 17 to relate a vision of the tormented souls standing before evil (water)-monster devils (*Blickling Homilies* [Morris] 1967, 209, ll. 24, 25; 211, l. 5); both imagery and lexis offer a parallel with the account in *Beowulf* 1421b-1433a.

²⁹ ORCHARD 2003: 28.

³⁰ The words appear among the marvels Alexander meets in § 33, 10-11 (ORCHARD 1995: 246); "wyrm" + "wildeor" have wide currency in Christian literature, mostly related to a supernatural event which is the result of a sinful action, a manifestation of the devil or the torments to the soul.

³¹ For the monstrous characterization of a supernatural enemy, see MEARNES 2015: 222.

³² As to the distribution of "wund(o)r/wunder-" + "(-)sceaw-", see ORCHARD 2003: 29.

Hræþe wearð on yðum mid eoferspreotum
heorohocyhtum hearde genearwod,
niða genæged, ond on næs togen,
wundorlic wægþora; weras sceawedon
gryreligne gist.

‘Quickly, on the waves it was firmly constrained with barbed boar-javelins assailed violently, and dragged onto the cliff, that amazing wave-roamer; the men examined the grisly guest’.

The hero finally kills the monster; the creature’s awful form is both strange and marvellous and Beowulf’s men are enchanted by it. In *The Letter of Alexander*, the terms “wundorlic” + “sceawian” occur in the list of noteworthy things the Macedonian leader makes – thus strengthening the affinity as to monstrosity and otherness within the *Beowulf*-Manuscript.³³

Before diving into the waters to reach Grendel’s mother’s dwelling, Unferth offers Beowulf Hrunting, and the hero promises Hrothgar’s thyle a «wrætlic wægsweord [...] / heardecg» (‘splendid, hard-edged wave sword’, 1489a, 1490a).³⁴ Further in the poem, he will fight the dragon with a «wibord wrætlic» (‘wonderful battle-shield’, 2339), especially made of iron.³⁵ The words “wrætlic” + “sweord” are also found in the Sigemund-episode as to the killing of the ‘wondrous dragon’ («wrætlic wyrm», 890) by means of the hero’s sword.

³³ In § 26, 1-2 one reads an account of more wonderful and more splendid things (ORCHARD 1995: 242). The words “wund(o)r/wunder-” + “(-)sceaw-” also occur in *The Letter to Sigeward*. There, Ælfric tells that he has translated the *Heptateuch* in Old English so that men may contemplate the great wonders of God (ÆLFRIC [Swain] 2020: 209, l. 186). Psalm 118:18 «considerabo mirabilia» is often glossed «ic (be)sceawige wundru» (‘I shall behold the wonders’; for the text of the Bible, see *Biblia* [Weber] 2007); “sceawunge” + “wundorlic” are also found in Wæferth’s Old English rendering of Gregory the Great’s *Dialogi*. In § 35 one reads that, in the darkness, St Benedict beheld a light clearer than daylight and how a marvellous thing occurred after that sight (WÆFERTH [Hecht] 1965: 171, l. 7).

³⁴ This passage recalls Hrunting’s previous description, see *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008: 205, n. 1459^b.

³⁵ For the use of “wrætlic” to portray Beowulf’s weaponry, see RAMEY 2017: 463-464.

Once in the lake, the she-monster snatches the hero and drags him to the bottom of the mere into her den.³⁶ Meanwhile, Beowulf is harassed by some marvellous sea-creatures (1506-1512):

Bær þa seo brimwylf, þa heo to botme com,
hringa þengel to hofe sinum,
swa he ne mihte, no he þæs modig wæs,
wæpna gewældan, ac hine wundra þæs fela
swencte on sunde, sædeor monig
hildetuxum heresyrcan bræc,
ehton aglæcan.

‘When she came to the bottom, the she-wolf carried the prince of rings to her court, so that he could not, no matter how courageous he was, wield weapons, but such a multitude of prodigies assailed him as he swam, many a sea-beast attempted to break into the war-shirt with battle-tusks, afflicted the troublemaker’.

Beowulf’s heroism is rather overpowered by the supernatural dimension, and acted upon by the monsters.³⁷ Thus, the poet highlights the craft of the forging with the alliteration “wæpen” / “wundor”, though the sword will not help the hero. The same words also occur earlier when Beowulf puts on his helmet, «swa hine fyrndagum / worhte wæpna smið wundrum teode» (‘just as the armorer had constructed it in days long gone, formed it amazingly’, 1451b-1452).³⁸

Once in the cave-hall, the fight begins furiously; Beowulf cannot but attack the she-monster with his bare hands as he has not succeeded at hitting her with Hrunting.

³⁶ Both characters are unable to act; Grendel’s mother cannot overcome the power of the armour, while Beowulf cannot even start any act of hostility against the “brim-wylf”, see HUISMAN 1989: 220.

³⁷ BONJOUR 1949: 115-116. As to Beowulf’s (voluntary) loss of control and Grendel’s mother guarding him from the sea-monster not to kill him, see WHITE 2004: 63-64.

³⁸ In line 2687a scholars adopted the emendation «wundrum heard» for «wundum heard». Yet, for the sense of the passage, the reading «wundum» remains more suitable, see *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008: 254, n. 2687.

Grendel's mother, instead, desperately attempts at killing the hero with her long knife; yet he is shielded by his strong armour.³⁹ Suddenly, Beowulf spots a large sword on the den's wall; with it, he kills the "brim-wylf" and subsequently rips off Grendel's head – whose dead body laid in the cave.⁴⁰ Besides the spectacular fight with the she-monster, the *scop* explains that such a supernatural blade was a «sigeeadig bil, / eald sword eotenisc, ecgum þyhtig, / [...] god ond geatolic, giganta geweorc» ('victory-blessed weapon, an ancient ogreish sword firm in its edges [...] good and richly equipped, the work of giants', 1557b-1558, 1562).⁴¹

After the killing of Grendel's mother, two more marvellous events unfold before the hero: the cave-hall starts shining revealing great treasures, and the sword he has used begins to melt «æfter heaþoswate hildegicelum, / wigbil wanian. Ðæt wæs wundra sum, / þæt hit eal gemealt ise gelicost» ('on account of the battle-sweat, the war-weapon, to be reduced to combat-icicles; that was some miracle that it melted completely', 1606-1608).⁴² This imagery recalls the icy bonds in the Finnsburh-episode (especially 1132b-1134).⁴³

3. BEOWULF'S ACCOUNT OF HIS DEEDS

When Beowulf enters Heorot triumphally holding Grendel's head as a gift for the King, he horrifies the Queen and the court who stare at it in awe. The *scop* has moulded this part of the tale by juxtaposing the Danes gathered in joy with the abrupt interruption of the bliss due to the gigantic trophy the hero brings in to prove his resounding victory (1647-1650):

³⁹ See OSWALD's (2009: 68-69) analysis of the combat and critical background; see also ROBINSON 1994: 1-7.

⁴⁰ NEVILLE 1999: 136.

⁴¹ For a scrutiny of the sword's ambivalent qualities and its reference to a remote age, see PAZ 2013: 242-243.

⁴² The nouns "wundor" + "wig" also occur in a metaphorical war context in *Riddle 50* 1.

⁴³ CAVELL 2016: 113.

Ða wæs be feaxe on flet boren
Grendles heafod, þær guman druncon,
egeslic for eorlum ond þære idese mid,
wliteseon wrætlic; weras on sawon.

‘Grendel’s head was then carried by the hair into the hall where men were drinking, gruesome for men and the lady among them, a beautiful, treasured sight; the men looked on’.

The display of the cut-off head as a terrifying and wonderful view is conveyed by the alliterative string “wliteseon” + “wrætlic” + “wer”.⁴⁴ In fact, Grendel’s arm earlier and its head now are a metonymy for its entire body – an intimidating and constant threat to the Danes.⁴⁵ Since the *scop* gives no physical details about the monster, the latter can be neither pictured nor described. Accordingly, Lapidge has noticed that the sight of the head generates awe since it typifies the «instinctual human fear of the unknown».⁴⁶

Beowulf starts telling his deeds in the cave-hall, of how he was not able to hit the she-monster with Hrunting, and of the prodigy of the sword he found, recalling its first portrayal in lines 1557b-1562. The hero gives Hrothgar a wondrously hammered gold hilt, «wundorsmiþa geweorc» (‘the artifice of marvellous smiths’, 1681a). For Stanley, the head “-smið” of the compound refers to the craft of smiths metaphorically, «the half-line is more about *wundor*» and that «in verse ‘smith’ compounds are so often used in

⁴⁴ “Wrætlic” + “wer” are also found in *Andreas* 1200 and in *Christ II* 509 to describe, respectively, St Andrew’s wondrous words while preaching, and the angels instructing the men of Galilee at the Ascension. The couple “wrætlic” + “wer” also occurs in the double entendre *Riddle 44* 1, to denote either a key hanging by a man’s thigh or a dagger sheath.

⁴⁵ MICHELET 2006: 103.

⁴⁶ LAPIDGE 1993: 402.

negative contexts».⁴⁷ Stanley's statement is fully supported by the reference to the devilish nature of Grendel and its mother earlier in line 1680a.⁴⁸

Hrothgar gives his speech to commemorate the defeat of the dreadful "nicoras". It is the utmost praise to Beowulf's deeds and is endowed both with wisdom and a prophetic tone. He also advises the hero not fall victim to warrior-like *ἔβρις* as it occurred to Heremod (1709-1722).⁴⁹ The sermon is a reflection on the gnomic theme of the heroic ideal of *sapientia et fortitudo*. It begins with a reflection on how wisdom is bestowed by God; for Hrothgar, such a gift to mankind is a celestial manifestation of the marvellous («wundor», 1724b).⁵⁰ Then, he warns Beowulf against pride, as it generates the slumber of the spirit thus causing the guardian of the soul not to be able to shield himself from the shafts of evil, «Þonne bið on hreþre [...] biteran stræle [...] wom wundorbebodum wergan gastes» ('He is then struck in the breast [...] with a bitter dart [...] with the perverse, astonishing directives of an accursed spirit', 1745a, 1746a, 1747).⁵¹ The compound «wundorbebodum» has a negative connotation as it is associated to the phrase «wergan gastes» ('wicked demon') – an epithet the *scop* has already used to designate Grendel (133a).⁵²

Before Beowulf's departure, Hrothgar foretells him that, ultimately, he will become the king of the Geats and gives him twelve more treasures. As he reaches his homeland, the hero is eager to recount before King Hygelac his deeds in Daneland (2000-

⁴⁷ For the negative connotation of the head "-smið" on extant Old English verse due to a religious perception of the world as a wicked one, see STANLEY 2017: 293-294.

⁴⁸ "(Hond)weorc" + "smið" occur in *Riddle 5* and *Riddle 20*, solutions are respectively "shield" and "sword". Though it does not refer to a weapon, in *Riddle 26*, the string "wratlic" + "weorc" + "smið" describes a gospel-book, whose glittering decorations are the wonderful work of smiths, see RAMEY 2017: 463.

⁴⁹ LEYERLE 1965: 92-93.

⁵⁰ For a religious reading of this passage and the theme of *sapientia*, see KASKE 1958: 426, 432 and note 84.

⁵¹ This imagery recalls the arrows stricken by the devil in Ephesians 6:13-17 or Psalm 10:3. For the bowman in *Beowulf* and in the early English medieval Psalter, see ATHERTON 1993: 653-657.

⁵² For «wom wundorbebodum», see *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008: 215, n. 1743^b ff.; even though with the opposite connotation, "bebod" + "wundor" occur in *Andreas* 735-736a (in the warning not to neglect God's command and wonder) and in Ælfric's *CHI* 14 (as to the Apostles' predication of God's commandments and their miracles, ÆLFRIC [Clemoes] 1997: 291, l. 49; 292, ll. 50-51).

2151). Through this account, one learns new details about the fight with Grendel, expressly the fact that the anthropophagus giant brought along a sinister “glof” (‘glove, pouch’) – a food container to fill with the warriors he wanted to slaughter, «Glof hangode / sid ond syllic, searobendum fæst; sio wæs orðoncum eall gegyrwed / deofles cræftum ond dracan fellum» ([its] ‘glove hung wide and weird, fastened with cunning clasps; it was all ingeniously constructed with the devil’s devices and dragon’s skins’, 2085b-2088).⁵³ The “glof” is “sellic” (‘strange’, ‘marvellous’) and the poet relates it to the supernatural as to Grendel’s otherness and supports the depiction of the evil nature of the monster – and its longing not to leave the hall empty-handed.⁵⁴ Scholars have offered different readings of the “glof”, from its literal meaning, to its physical inexistence, to its imagery ascribable to Grendel’s stomach or byrnie.⁵⁵ For Pigg, the “glof” well depicts human culture, thus making Grendel «even more terrifying since it somehow seems to be related to the human species».⁵⁶

Before he tells Hygelac about his fight with the she-monster, Beowulf recounts the celebrations in Heorot and uses the adjective “sellic” once more to refer to a type of lays shared there, «hwilum gyd awræc / soð ond sarlic, hwilum syllic spell» (‘at times he pursued a tale, true and magic; at times [...] an unusual account’, 2108b-2109).⁵⁷ Given

⁵³ For an analysis of lines 2085b-2088 and their analogues, especially for the use of gloves by trolls in Old Norse sagas, see ANDERSON 1982: 1-8.

⁵⁴ PASCUAL suggests emending «deofles» into «dernum» / «dēoglum», as are «spiritually neutral terms meaning ‘mysterious’» (2019: 8); he parallels this episode with the account of Thor unable to undo a knapsack fastened with trick wire in Snorri Sturluson’s *Gylfaginning* ch. 47 (SNORRI STURLUSON [Faulkes] 1982: 43, l. 1). WEISKOTT rejects Pascual’s emendation (2021). In homiletic literature, the words “deofol” + “draca” are mostly related to the torments in hell or to the devil, mainly in Wulfstan’s *Homily 29* and *Homily 46, Larspell*, (WULFSTAN [Napier] 1967: 141, ll. 23-24; 241, l. 11), or in the *Vercelli Homily 2 (Vercelli Homilies [Scragg] 1992: 58, l. 45)*.

⁵⁵ For LERER, the “glof” is just a metaphorical item, made up by an engaging storyteller (Beowulf) to recount his deeds (1994: 741-743). PFRENGER goes back to interpreting it on a physical level, as a magical byrnie or an armour-like skin (2008: 229). For a complete recollection of critical readings, see CAVELL 2016: 85-87.

⁵⁶ PIGG 2020: 316.

⁵⁷ The words “(god)spell” + “sellic” occur in Ælfric’s *CH II* 31 about how the preaching of God’s spell can seem “sellic” (‘extraordinary’) to the foolish but pleasing to the righteous (ÆLFRIC [Godden] 1979: 271, l. 103).

the two types of lays, the former seems to refer to a heroic narration, while it is hard to ascertain the content of the latter marvellous tale. For Taranu, the «sellic spell» might be «more akin to a *Wonders of the East* type of tale, telling of strange faraway lands or perhaps more fantastical tales of supernatural beings».⁵⁸

Beowulf brings Hygelac some gifts Hrothgar gave him: a banner, a helmet, a breast-garment, the weapons, and four steeds. Besides, he donates Queen Hygd three horses and «ðone healsbeah [...], / wrætlicne wundurmaððum, ðone þe him Wealhðeo geaf» ('the ringed collar [...], that amazing, stately ornament, which Wealhtheo had given him', 2172a, 2173). One ought to notice the *amplificatio* created by the pairing of the adjective "wrætlic" + the noun "wundur" to define the marvellous jewel Beowulf was given by Wealhtheo:⁵⁹ "wrætlic" is used to designate «expertly fashioned material artifacts»,⁶⁰ "maððum" ('precious thing, treasure') to signify a jewel or a weapon.⁶¹ The words "maððum" + "wundur" also occur further, when Wiglaf finds «magoþegn modig maððumsigla fealo, / gold glitnian grunde getenge, / wundur on wealle» ('many objects of value, glittering gold lying on the ground, wonders on the walls', 2757-2759a) in the dragon's den.

⁵⁸ TARANU 2021: 110.

⁵⁹ The words "wrætlic" + "wundur" are present in *Andreas* 712 to portray the angels carved on the Temple walls, the allegory of the fantastic beasts in *The Phoenix* 63a, 307, 367, or in *The Panther* 19, 27. In the Exeter Book riddles, they describe a wonderful creature – be it a mysterious being whose solution is difficult (*Riddle* 36, 1), a moth devouring a manuscript page (*Riddle* 47, 2), or an iceberg (*Riddle* 68, 2).

⁶⁰ RAMEY 2017: 463, see also notes 27-28.

⁶¹ In *Beowulf*, the word "maððum" as a modifier of a nominal head also occurs in the compounds «maþðum-gifu» ('treasure-giving, 1301a), «maððum-sigle» ('precious jewel', 2757b), «maþpum-sweord» ('precious sword', 1023a), «maððum-wela» ('wealth of treasure', 2750a); for an analysis of the occurrence of "maððum" in Old English verse, see TYLER 2006: 40-52.

4. THE FIGHT WITH THE DRAGON AND BEOWULF'S DEATH

The plot continues with a narrative ellipsis of fifty years. Beowulf's reign is troubled by the theft of a gem-covered goblet from a dragon's mound by an intruder. There, the treasure was positioned by the survivor of an extinct dynasty in far-flung days and the dragon got hold of it over three hundred years. Morbidly jealous of its hoard, the enraged supernatural creature burns down the lands by breathing fire far and wide – including the royal hall (2325b-2327, 2333-2334a). Thus, the hero decides to fight the dragon by himself, as he did with Grendel and the “brim-wylf”.

Realizing the daring feat, Beowulf commands his men to build a «wigbord wrætlic» ('splendid shield', 2339a) fully covered in iron like the «wrætlic wægsweord [...] / heardecg» ('splendid, hard-edged wave sword', 1489a, 1490a) he bestowed upon Unferth.⁶² Man and dragon fight among the flame billows, but Beowulf cannot kill his enemy with his sword as it broke during the fight. Wiglaf helps his bleeding lord by stabbing the creature's belly. Beowulf's lethal blow pierces the dragon's flank fatally. Yet, the King's triumph is dwarfed by a lethal wound inflicted by the venomous creature. Despite the gloomy echoes depicting Beowulf's pending death, that final battle recalls Sigemund's digression and his marvellous fight with the dragon (890b-895a):

Hwæpre him gesælde ðæt þæt swurd þurhwod
 wrætlicne wyrm, þæt hit on wealle ætstod,
 dryhtlic iren; draca morðre swealt.
 Hæfde aglæca elne gegongen
 þæt he beahhordes brucan moste
 selfes dome.

⁶² This passage recalls Hrunting's previous description in line 1459; for a complete overview and references to analogues, sources and critical literature, see *Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008: 205, n. 1459^b.

‘Still, he had the good fortune that the sword passed through the scaly serpent, so that it stood in the wall, that lordly iron; the dragon perished in that killing. The troublemaker had accomplished a heroic act such that he could partake of the hoard ad libitum?’

The imagery of the the Sigemund-episode and that of Beowulf’s final battle is somewhat similar, so it is for their weapons entirely made of iron. The adjective “wrætlic” is used to sketch both Beowulf’s shield and the «wrætlicne wyrm» (‘wondrous dragon’, 890) killed by means of Sigemund’s sword.⁶³

The nouns “sweord” + “wyrm” also recur in the account of the magic blade ‘with serpentine ornamentation’ («wyrm-fah», 1698a) Beowulf found in Grendel’s cave (1696b-1697a) and, primarily, in the hero’s speech before his fight with the dragon, «Nolde ic sweord beran, / wæpen to wyrme [...] / swa ic gio wið Grendle dyde» (‘I would not bear a sword, a weapon against the reptile [...] as I did once with Grendel’, 2518b-2519a, 2521b).⁶⁴ Beowulf’s words are «almost ludicrous» as it is clear that, because of his old age, he cannot win through an «unarmed combat», but he feels rather «obliged to explain and justify carrying weapons, especially a sword».⁶⁵

Beowulf orders Wiglaf to bring him some valuables from the dragon’s possessions so that death might be easier while beholding parts of the treasure he has just won. Then, the *scop* offers an account of what Weohstan’s son saw under the barrow’s roof (2757b-2760a):

maððumsigla fealo,
gold glitinian grunde getenge,
wundur on wealle, ond þæs wyrmes denn,
ealdes uhtflogan.

⁶³ See RAMEY 2017: 464. For the Sigurðr/Sigemund affinity in *Beowulf* 874b-915, see LENDINARA 2010: 164-168.

⁶⁴ The words “sweord” + “wyrm” also occur in Wulfstan’s *Homily* 42, ‘De temporibus Anticristi’, in the list of supernatural and apocalyptic events that will harm the soul in the last days (WULFSTAN [Napier] 1967: 197, l. 10).

⁶⁵ For a detailed reading of Beowulf’s fight with the dragon, see SEBO 2011: 646.

‘many objects of value, glittering gold lying on the ground, wonders on the walls, and the lair of the serpent, of the old flier’.

One cannot but notice the link the poet establishes through the alliteration of the words “wundor” + “weall” and “weall” + “wyrm”. As to “wundor” + “weall”, on the one side, the marvellous unfolds before Wiglaf as he finds the old hoard – which is said to be «eald enta geweorc» (‘the ancient work of giants’, 2774a). The words «wundur under wealle» occur further, when Weohstan’s son collects the treasure, «Uton nu efstan oðre siðe, / seon ond secean searogimma geþræc, / wundur under wealle» (‘Let us now go at once another time, to view and visit the heap of intricate ornaments, marvels within walls’, 3101-3103a).⁶⁶ Amid the precious rings, cups, gems and vessels, Wiglaf spots a golden standard, «hondwundra mæst, / gelocen leoðocræftum» (‘the greatest piece of workmanship, woven by skilful hands’, 2768b-2769a). On the other side, “weall” + “wyrm” occur solely in *Beowulf* to define the environment in which dragons live or where they die. At the end of the thirty-third fitt, one reads «Ða wæs dæg sceacen / wyrme on willan; no on wealle læg» (‘Then day was departed, to the serpent’s satisfaction; it did not care to wait longer within the walls’, 2306b-2307). This image is reinforced by the paronomasia which binds the nouns “willa” (‘desire’) + “weall” (‘wall’). In fact, the dragon flies off from its mound to shoot flames to avenge the theft.⁶⁷ Though it does not

⁶⁶ The nouns “wundor” + “weall” portray a marvellous scenario either in religious or lay accounts. The former is more similar to those in *Beowulf*. It can have a Messianic tone as in the Old English adaptation of Psalm 117: 21 (the stone the builders refused is marvellous in one’s eyes as it became the headstone of the wall’s support), so it does in Ælfric’s rendering of the same verse of the Psalm in *Homily 3* (POPE 1967: 249, ll. 33-34). In the prose translation of Psalm 47:11, it can indicate a place for worship with regard to praising God around Jerusalem’s walls. Yet it can also portray a heavenly manifestation or a miracle, respectively in *Andreas* 735, 1492-1493, or in Ælfric’s *CH II* 11, on St Benedict (ÆLFRIC [Godden] 1979: 98, ll. 215-217). Despite the typology of the text which contains them, there are also physical descriptions of wondrous walls in a secular context: in poetry, in *Riddle 297*, and in *The Ruin* 20; or in prose in Orosius’s *Historiarum adversum paganos* IV.4, IV.5, in *A Letter from Wynfrith to Eadburga* § 11 (SISAM 1953: 219, ll. 134-135), or in Wæferth’s Old English adaptation of Gregory the Great’s *Dialogi* § 9 (WÆFERTH [Hecht] 1965: 192, ll. 12-14).

⁶⁷ For the dragon’s guardianship over its treasure, see KNIGHT 2019: 47-48. As to the hero slaying the “wyrm” in the Sigemund-episode with specific reference to his blade which gets stacked in the wall, see note 74.

refer to the mound, one finds the collocation “weall-(clif)” + “wyrm” when Wiglaf’s men push the dragon over the cliff, «Dracan ec scufun, / wyrm ofer weallclif, leton weg niman, / flod fæðmian frætwa hyrde» (‘the dragon they also shoved, the serpent, over the steep embankment, let the waves take possession of, the flood embrace the keeper of those splendors’, 3131b-3133).

5. THE DEATH OF THE HERO

Beowulf bestows on Wiglaf the authority to look after his people.⁶⁸ A band of warriors reaches the cliff, «wollentear e wundur sceawian» (‘with welling tears to regard that wonder’, 3032), to hail the body of their lord and pay their last respects to the memory of his feats. The solemnity of such an event is rendered with the use of the noun “wundor” and the verb “scinan”, regarding the dragon next to Beowulf’s dead body. As already noted, the aforesaid nouns occur elsewhere to recount wondrous deeds – viz. Grendel’s arm displayed in Heorot (840-841a) or the sea-dragons at the mere (1426a).⁶⁹ Here one reads the warlords’ recognition of their leader’s final battle: «þa wæs endedæg / godum gegongen, þæt se guðcyning, / Wedra þeoden, wundordeaðe swealt» (‘The closing day had come then to the good one, so that the war-king, lord of Wēders, died a strange death’, 3035b-3037). Fulk views Beowulf’s death as an abnormal event almost to the degree that it generates awe and wonder; he reads “wundor” ‘strange’, while others (Chickering and Swanton) interpret it as ‘wonderful’ or ‘wondrous’.⁷⁰ The compound “wundor-deað” is a *hapax legomenon*, and the words «wundordeaðe swealt» should be related to «draca morðre swealt» (‘the dragon perished in that killing’, 892b) in the Sigemund-digression.⁷¹

⁶⁸ For a thorough reading of Beowulf’s death (2711b-2820), see PAROLI 1982: 59-81, esp. 68-76.

⁶⁹ For “wundor” (and its compounds) + “scinan”, see note 21.

⁷⁰ *Beowulf* [Chickering Jr] 1977: 233; *Beowulf* [Swanton] 1997: 179.

⁷¹ FOX 2020: 199-200.

Despite such a terrible end, the marvellous manifests itself in the utmost fight with the supernatural “wyrn”.⁷²

Subsequently, the narrator juxtaposes the heroism to the dragon’s miserable death. The monster lies slain on the ground, and it is shown as a victim of both the hero’s valour and its own fire – even though he has silenced such a gallant antagonist (3038-3041):

Ær hi þær gesegan syllicran wiht,
wyrn on wonge wiðerræhtes þær
laðne licgean; was se legdraca
grimlic, gryrefah, gledum beswæled.

‘They had already seen there the fantastic creature, the repellent reptile lying opposite there on the ground; the fire-drake, grim and with grisly markings, was scorched by the sparks’.

As regards the noun phrase «syllicran wiht», Fulk does not render the adjective “sellic” in its comparative form. The poet seems to point out a contrast in this marvellous account: Beowulf’s death against the dragon is a ‘prodigy’, but it is the creature’s monstrosity to make it a ‘stranger being’ («syllicran wiht»)⁷³ “Sellic” is also used to describe other supernatural beings as the «sellice sædracan» (1426a). The *scop* further characterises the monster with the nouns “wyrn” and “draca” – which also occur in the Sigemund-episode (890-892), and the dragon’s deadly fall from the cliff (3131b-3132a).⁷⁴

⁷² The nouns “wundor” + “deað” occur 21 times in the Christian corpus to narrate some glorious deeds such as Saints entering celestial bliss after a pious existence, or worldly trials, or martyrdom. They can also describe Christ’s resurrection in the Old English translation of John 14:2, in *Elene* 778-779, in Ælfric’s *CHI* 15, on Easter (ÆLFRIC [Clemoes] 1997: 304, l. 149), in *The Gospel of Nicodemus* xvii.1 (*The Old English Gospel of Nicodemus* [Cross] 1996: 195, ll. 1-3); similarly, in the account of Lazarus awakened from the dead in *Blickling Homily 6* (*Blickling Homilies* [Morris], 67, l. 6).

⁷³ The phrase “sellic” + “wiht” is also used to refer to some being of disputed interpretation both in *Riddle 31* 3-4 and in *Riddle 32* 5. As to the use of “sellic” in its comparative form, see INGERSOLL 1976: 185-186.

⁷⁴ The words “draca” + “wyrn” have wide currency in apocalyptic contexts in reference to the torments of the soul as in *Christ and Satan* 334-336, and in several homilies; in Ælfric’s *De falsis diis* (ÆLFRIC [Pope] 1968: 700, ll. 432-434), the *Vercelli Homily 4* (*Vercelli Homilies* [Scragg] 1992: 92, l. 46), and Wulfstan’s

The second to last *fitt* opens with the narrator's remarks on the death of the monster and how it has not profited from the treasure it wrongly kept hidden under the barrow's wall. However, the dragon has cruelly pursued its vengeance by killing «*feara sumne*» ('one of a few', 3061a). The gnomic tone in the next lines (3062b-3065) shifts the narrative focus from the "wyrn" back to the hero:

Wundur hwar þonne
 eorl ellenrof ende gefere
 lifgesceafta, þonne leng ne mæg
 mon mid his magum meduseld buan.

'It is a mystery, after all, where a courageous person will reach the end of his allotted life, when a man can no longer occupy the mead-hall among his kin'.

Yet again, the marvellous manifests itself with Beowulf's death after the fight with a supernatural being. The poet endows this passage with gnomic authority, thus creating a sense of awe as to where a hero will find the end of his mortal life.⁷⁵ Though lines 3062b-3065 might first appear just as a mere contemplation of the transience of the human condition, they rather deal with the fear of the unknown.⁷⁶ The real focus is the wondrous mystery about the place where a man dies rather than his voyage after death.⁷⁷

The noun "wundur" occurs one last time when Wiglaf returns to the dragon's mound to collect the treasure Beowulf has gained with his life. Once again, the word depicts the old hoard and the valuables therein, which are defined «wundur under

Homily 46, Larspell, (WULFSTAN [Napier] 1967: 241, ll. 11-12). They also occur in Psalm 90:13 to gloss the imagery of the serpents and the "draco" therein in the Cambridge, Junius, Vespasian and Vitellius Psalters. In *Beowulf* 3040-3041, the dragon is also portrayed as a «grimlic» ('fierce') and «lað» ('hateful') being. The same adjectives are used to describe the persecution of God's people in the last days in Wulfstan's *Homily 11, 'De Anticristo'* (WULFSTAN [Bethurum] 1957: 121, l. 53).

⁷⁵ GREENFIELD 1976: 60.

⁷⁶ See, respectively, TAJIMA 1980: 91, and MCGALLIARD 1978: 250-251.

⁷⁷ KARKOV - FARRELL 1990: 297.

wealle» ('marvels within walls', 3103a).⁷⁸ The *scop* has already used the alliteration "weall" + "wundor" earlier in the poem (2759a) to relate Wiglaf's first survey of the den. Both the barrow and Grendel's mother's den are marvellous settings due to the presence of old treasures; as Orchard points out, «the monsters inhabit a waterside home, from which light shines».⁷⁹

6. CONCLUSIONS

This paper has addressed the marvellous and its manifestations by means of the scrutiny of the occurrence of "wundor", "wætlic" and "sellic" in *Beowulf*. Lexical analysis has shown that such words can refer to Heorot and the "dream" therein, to Grendel's disfigured parts of its defeated body or to its glove, to strange sea-creatures, to "nicoras" and dragons and their dwelling, and to magical weapons or amazing jewellery. The sole instance which refers to the character depicts Beowulf's "wundor-deað" in his utmost epic fight with a monster – which ends with both the hero's and the monster's defeat. In addition, even when Beowulf narrates his battles in first person, he never uses any of the three key-words related to the marvellous to portray directly himself or his deeds.

Since the dawn of *Beowulf*-studies, scholars have pointed out various references to the hero's unusual physical strength. In this respect, Beowulf shares some features with the marvellous creatures he fights against. For Rosier, the hero has some monstrous characteristics, which bring him closer to Grendel and its mother.⁸⁰ Dragland has read Beowulf as a monster-man and recognises Grendel as the hero's «monstrous double» and «alter-ego».⁸¹ In addition, among the adjectives to portray Beowulf and his physicality, the monsters and their habitat, the *scop* chooses «eacen» ('prodigious', 198a) to describe the mighty hero, as well as the vast Grendel-mere (1621a,) the magic sword in the den

⁷⁸ For the use of "weall" to denote the hoard-chamber in the barrow, see PRINCI BRACCINI 2009: 18-19.

⁷⁹ ORCHARD 1995: 29.

⁸⁰ ROSIER 1963: 8-14.

⁸¹ DRAGLAND 1977: 607, 610.

(1663a, 2140a), and the «eacen-cræftig» ('excitingly powerful') dragon and its treasure (2280a, 3051b).⁸²

Yet, in its recurrent contrastive and nearly paradoxical descriptions, the ideal of *sapientia et fortitudo* draws a dividing line between Beowulf and the monsters.⁸³ Though the hero may be as strong as the supernatural beings he vanquishes, he is different from them because he owns opposite virtues and, especially, a sharp wit – just as he demonstrated in Grendel's den as to the weapon to use to kill the she-monster.⁸⁴ Moreover, even if Beowulf plays a vital role in the marvellous element of the poem, the fact that the words “wundor”, “wrætlic” and “sellic” are not used to describe him further strengthens Robinson's view that, in characterizing the hero, the *scop* systematically eschews the elements of the marvellous.⁸⁵ Thus, Beowulf is neither a good monster amid evil monsters, nor a superhuman despite his strength; he is «conceived of as a heroic man and not as a romance hero».⁸⁶

Beowulf defeats Grendel because of his force, Grendel's mother owing to his wit once his physical faculties have faded away, and, in his old age, he triumphs over the dragon thanks to Wiglaf's aid.⁸⁷ Despite such heroism and his alleged supernatural strength, Beowulf dies as an ordinary man by achieving a wondrous deed. Such a gloriously tragic event is the last of several and multifaceted aspects of the marvellous that the poet has beautifully unfolded «wunder æfter wundre».⁸⁸

⁸² ORCHARD 2003: 240.

⁸³ For the theme of *sapientia*, see note 50.

⁸⁴ SCOWCROFT 1999: 51.

⁸⁵ ROBINSON 2000: 80.

⁸⁶ Ivi: 121.

⁸⁷ RUGGERINI 1995: 202.

⁸⁸ Though Hrothgar's words «wunder æfter wundre» (931a) refer to God's mighty marvels, in the poem the *scop* rather uses the noun “wundor” to describe similarly prodigious events such as the manifestation of the marvellous, mostly related to Beowulf's deeds against the monsters, see note 18. This essay is dedicated to Professor Giuseppe Brunetti, outstanding authority on *Beowulf*, and cherished mentor in my doctoral years.

REFERENCES

PRIMARY REFERENCES

- ÆLFRIC *CH I* [Clemoes] 1997 = *Ælfric's Catholic Homilies. The First Series: Text*, edited by Peter Clemoes, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- ÆLFRIC *CH II* [Godden] 1979 = *Ælfric's Catholic Homilies. The Second Series: Text*, edited by Malcom Godden, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- ÆLFRIC [Pope] 1967 = *Homilies of Ælfric: A Supplementary Collection*, edited by John C. Pope, vol. 1, London, Oxford University Press, 1967.
- ÆLFRIC [Skeat] 1966 = *Ælfric's Lives of Saints*, edited by Walter W. Skeat, vol. 2, London, Trübner & Co., 1881-1900, repr. London, Oxford University Press, 1966.
- ÆLFRIC [Swain] 2020 = *Ælfric of Eynsham's Letter to Sigeward: An Edition, Commentary and Translation*, edited by Larry J. Swain, Troy (AL), Witan Publishing, 2020.
- ASPR* [Krapp - van Kirk Dobbie] 1931-1953 = *The Anglo-Saxon Poetic Records*, edited by George Ph. Krapp - Elliott van Kirk Dobbie, 6 vols, New York, Columbia University Press, 1931-1953.
- Beowulf* [Chickering Jr] 1977 = *Beowulf: A dual-language edition*, translated by Howell D. Chickering Jr, Garden City (NY), Anchor Press, 1977.
- Beowulf* [Fulk - Bjork - Niles] 2008 = *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*, edited by Robert D. Fulk - Robert E. Bjork - John D. Niles, Toronto - Buffalo - London, fourth edition, University of Toronto Press, 2008.
- Beowulf* [Fulk] 2010 = *The Beowulf Manuscript: Complete Texts and The Fight at Finnsburg*, edited and translated by Robert D. Fulk, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 2010.
- Beowulf* [Swanton] 1997 = *Beowulf*, edited by Michael Swanton, Manchester, Manchester University Press, 1997 (revised edition).

- Beowulf* [van Kirk Dobbie] 1953 = *Beowulf and Judith*, edited by Elliott van Kirk Dobbie, ASPR 4, New York, Columbia University Press, 1953.
- Biblia* [Weber] 2007 = *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus Bonifatius Fischer et al., recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber, ed. quinta, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.
- Blickling Homilies* [Morris] = *The Blickling Homilies*, edited by R. Morris, London, Oxford University Press, 1967.
- Bodley 343 Homilies* [Irvine] 1993 = *Old English Homilies from MS Bodley 343*, edited by Susan Irvine, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Christ and Satan* [Clayton] 2013 = *Old English Poems of Christ and His Saints*, edited and translated by Mary Clayton, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 2013, 301-351.
- DOEC 2000 = *Dictionary of Old English Web Corpus*, edited by Antonette di Paolo Healey - John Price Wilkin - Xin Xiang, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies for the Dictionary of Old English Project at the University of Toronto, 2000 (<https://doe.utoronto.ca/pages/index.html>).
- Edda* [Neckel - Kuhn] 1983 = *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, I: Text*, hg. von Gustav Neckel, 5. verb. Aufl. von Hans Kuhn, Winter, Heidelberg, 1983.
- Old English Gospel of Nicodemus* [Cross] 1996 = *Two Old English Apocrypha and their Manuscript Source: The Gospel of Nicodemus and The Avenging of the Saviour*, edited by James C. Cross, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Poetic Edda* [Larrington] 1996 = *The Poetic Edda*, translated by Carolyne Larrington, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- SNORRI STURLUSON [Faulkes] 1982 = Snorri Sturluson, *Edda: Prologue and Gylfaginning*, edited by Anthony Faulkes, London, Viking Society for Northern Research, 1988.
- Volsunga saga* [Finch] 1965 = *The Saga of the Volsungs*, edited and translated by R.G. Finch, London, Nelson, 1965.

- Vercelli Homilies* [Scragg] 1992 = *The Vercelli Homilies and Related Texts*, edited by Donald G. Scragg, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- WÆFERTH [Hecht] 1965 = *Bischof Waerferths von Worcester Übersetzung der Dialoge Gregors des Grossen*, hg. von Hans Hecht, (Leipzig, 1900), repr. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- WULFSTAN [Napier] 1967 = *Wulfstan: Sammlung der ihm Zugeschriebenen Homilien nebst Untersuchungen über ihre Echtheit*, hg. von Arthur Napier, Berlin, Weidmann, 1883, repr. with appendix by Klaus Ostheeren, 1967.
- WULFSTAN [Bethurum] 1957 = *The Homilies of Wulfstan*, edited by Dorothy Bethurum, Oxford, Clarendon, 1957.

SECONDARY REFERENCES

- ANDERSON 1982 = Earl R. Anderson, *Grendel's "glof" ("Beowulf" 2085b-88) and various Latin analogues*, in «*Mediaevalia*», VIII (1982), 1-8.
- ANLEZARK 2011 = Daniel Anlezark, *All at Sea: Beowulf's Marvellous Swimming*, in *Myths, Legends, and Heroes Essays on Old Norse and Old English Literature*, edited by Daniel Anlezark, Toronto, University of Toronto Press, 2011, 225-241.
- ATHERTON 1993 = Mark Atherton, *The Figure of the Archer in "Beowulf" and the Anglo-Saxon Psalter*, in «*Neophilologus*», LXXVII (1993), 653-657.
- BONJOUR 1949 = Adrien Bonjour, *Grendel's Dam and the Composition of Beowulf*, in «*English Studies*», XXX (1949), 113-124.
- CARLSON 1967 = Signe M. Carlson, *The Monsters of "Beowulf": Creations of Literary Scholars*, in «*The Journal of American Folklore*», LXXX (1967), 357-364.
- CAVELL 2014 = Megan Cavell, *Constructing the monstrous body in "Beowulf"*, in «*Anglo-Saxon England*», XLIII (2014), 155-181.

- CAVELL 2016 = Megan Cavell, *Weaving Words and Binding Bodies. The Poetics of Human Experience in Old English Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.
- DRAGLAND 1977 = S.L. Dragland, *Monster-Man in "Beowulf"*, in «Neophilologus», LXI (1977), 606-618.
- FOX 2020 = Michael Fox, *Following the formula in "Beowulf", "Qrvar-Odds saga", and Tolkien*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020.
- GNEUSS - LAPIDGE 2014 = Helmut Gneuss - Michael Lapidge, *Anglo-Saxon manuscripts: A bibliographical handlist of manuscripts written or owned in England up to 1100*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- GREENFIELD 1976 = Stanley B. Greenfield, *The authenticating voice in "Beowulf"*, in «Anglo-Saxon England», V (1976), 51-62.
- HUISMAN 1989 = Rosemary Huisman, *The Three Tellings of Beowulf's Fight with Grendel's Mother*, in «Leeds Studies in English», n.s., XX (1989), 217-248.
- INGERSOLL 1976 = Sheila Most Ingersoll, *The Comparative Absolute in Old English*, in «Neuphilologische Mitteilungen», LXXVII (1976), 177-189.
- IRVINE 1999 = Edward B. Irving Jr, *Christian and Pagan Elements*, In *A "Beowulf" Handbook*, edited by Robert E. Bjork - John D. Niles, Devon, University of Exeter Press, 1999, 175-192.
- KASKE 1958 = R.E. Kaske, *"Sapientia et Fortitudo" as the Controlling Theme of "Beowulf"*, in «Studies in Philology», LV (1958), 423-456.
- KARKOV - FARRELL 1990 = Catherine Karkov - Robert Farrell, *The Gnostic Passages of "Beowulf"*, in «Neuphilologische Mitteilungen», XCI (1990), 295-310.
- KNIGHT 2019 = Gwendolyne Knight, *"The Night is Dark and Full of Terrors": Darkness, Terror, and Perception in Anglo-Saxon England*, in *Darkness, Depression, and Descent in Anglo-Saxon England*, edited by Ruth Wehlau, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 2019, 37-60.
- LAPIDGE 1993 = Michael Lapidge, *"Beowulf" and the Psychology of Terror*, in *Heroic Poetry in the Anglo-Saxon Period: Studies in Honor of Jess B. Bessinger, Jr*, edited

- by Helen Damico and John Leyerle, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 1993, 373-402.
- LERER 1994 = Seth Lerer, *Grendel's Glove*, in «Journal of English Literary History (ELH)», LXI (1994), 721-751.
- LENDINARA 2010 = Patrizia Lendinara, *L'episodio di Sigemund nel "Beowulf" (vv 874b-915)*, in *La tradizione nibelungico-volsungica*, a cura di M. Giovanna Arcamone - Marco Battaglia, Pisa, ETS, 2010, 157-192.
- LUCAS 1990 = Peter J. Lucas, *The Place of "Judith" in the "Beowulf"-Manuscript*, in «RES», n.s., XLI (1990), 463-478.
- LEYERLE 1965 = John Leyerle, *Beowulf the Hero and the King*, in «Medium Ævum», XXXIV (1965), 89-102.
- MAGENNIS 1985 = Hugh Magennis, *The Cup as a Symbol and Metaphor in Old English Literature*, in «Speculum», LX (1985), 517-536.
- MAGENNIS 1996 = Hugh Magennis, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- MAGENNIS 2007 = Hugh Magennis, *Imagery of Light in Old English Poetry: Traditions and Appropriations*, in «Anglia», CXXV (2007), 181-204.
- MCGALLIARD 1978 = John C. McGalliard, *The Poet's Comment in "Beowulf"*, in «Studies in Philology», LXXV (1978), 243-270.
- MCNABB 2011 = Cameron Hunt McNabb, Eldum Unnyt: *Treasure Spaces in "Beowulf"*, in «Neophilologus», XCV (2011), 145-164.
- MEARNS 2015 = Adam Mearns, *This, that and the other: locating the supernatural enemy in Old English*, in «English Language and Linguistics», XIX (2015), 213-226.
- MELLINKOFF 1979 = Ruth Mellinkoff, *Cain's monstrous progeny in "Beowulf": Part I, Noachic tradition*, in «Anglo-Saxon England», VIII (1979), 143-162.
- MELLINKOFF 1981 = Ruth Mellinkoff, *Cain's monstrous progeny in "Beowulf": Part II, post-diluvian survival*, in «Anglo-Saxon England», IX (1981), 183-197.
- MICHELET 2006 = Fabienne L. Michelet, *Creation, Migration, and Conquest. Imaginary Geography and Sense of Space in Old English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

- MOLINARI 2008 = Maria Vittoria Molinari, *'Paganesimo' e 'cristianesimo' in "Beowulf"?*, in *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione*, a cura di Alvaro Barbieri - Paola Mura - Giovanni Panno, Padova, Unipress, 2008, 117-138.
- NEIDORF 2019 = Leonard Neidorf, *Dramatic Irony and Pagan Salvation in "Beowulf"*, in «ANQ», XXXII (2019), 137-139.
- NEVILLE 1999 = Jennifer Neville, *Representations of the Natural World in Old English Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- NORTH 2006 = Richard North, *The Origins of "Beowulf": from Vergil to Wiglaf*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- ORCHARD 1995 = Andy Orchard, *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the "Beowulf"-Manuscript*, Cambridge, Brewer, 1995.
- ORCHARD 2003 = Andy Orchard, *A Critical Companion to "Beowulf"*, Cambridge, Brewer, 2003.
- OSWALD 2009 = Dana M. Oswald, «*Wigge under Wætere*»: *Beowulf's Revision of the Fight with Grendel's Mother*, in «Exemplaria», XXI (2009), 63-82.
- PÀROLI 1982 = Teresa Pàroli, *La morte di Beowulf*, Roma, Istituto di glottologia, 1982.
- PASCUAL 2019 = Rafael J. Pascual, *Two Possible Emendations of "Beowulf"2088a*, in «Notes & Queries», LXVI (2019), 5-8.
- PAZ 2013 = James Paz, *Æschere's Head, Grendel's Mother, and the Sword that isn't a Sword: Unreadable Things in "Beowulf"*, in «Exemplaria», XXV (2013), 231-251.
- PFRENGER 2008 = Andrew M. Pfrenger, *Grendel's "glof": "Beowulf" line 2085 reconsidered*, in «Philological Quarterly», LXXXVII (2008), 209-35.
- PIGG 2020 = Daniel F. Pigg, *Who is Grendel in "Beowulf"? Ambiguity, Allegory, and Meaning*, in *Imagination and Fantasy in the Middle Ages and Early Modern Time: Projections, Dreams, Monsters, and Illusions*, edited by Albrecht Classen, Berlin - Boston, De Gruyter, 2020, 303-320.

- POPE 1970 = John C. Pope, *Beowulf's Old Age*, in *Philological Essays. Studies in Old and Middle English Language and Literature in Honour of Herbert Dean Meritt*, edited by James L. Rosier, The Hague - Paris, Mouton, 1970, 55-64.
- PRINCI BRACCINI 2009 = Giovanna Princi Braccini, *Tipi di tombe e segnacoli funerari nel "Seafarer" e nel "Beowulf"*, in «Linguistica e filologia», XXVIII (2009), 7-28.
- RAMEY 2017 = Peter Ramey, *The Riddle of Beauty: The Aesthetics of "wratlic" in Old English Verse*, in «Modern Philology», CXIV (2017), 457-481.
- ROBINSON 1994 = Fred C. Robinson, *Did Grendel's Mother Sit on Beowulf?*, in *From Anglo-Saxon to Early Middle English*, edited by Malcolm Godden - Douglas Gray - Terry Hoad, Oxford, Clarendon, 1994, 1-7.
- ROBINSON 2000 = Fred C. Robinson, *Elements of the Marvellous in the Characterization of Beowulf: A Reconsideration of the Textual Evidence*, in *The "Beowulf" Reader*, edited by Peter S. Baker, New York - London, Garland, 2000, pp. 79-96 [first published in *Old English Studies in honour of John C. Pope*, edited by Robert B. Burlin - Edward B. Irving Jr, Toronto, University of Toronto Press, 1974, pp. 119-138].
- ROSIER 1963 = James L. Rosier, *The Uses of Association: Hands and Feasts in "Beowulf"*, in «PMLA», LXXVIII (1963), 8-14.
- RUGGERINI 1995 = Maria Elena Ruggerini, *L'eroe germanico contro avversari mostruosi: tra testo e iconografia*, in *La funzione dell'eroe germanica*, a cura di Teresa Pàroli, Roma, Il Calamo, 1995, 201-257.
- SCOWCROFT 1999 = R. Mark Scowcroft, *The Irish Analogues to "Beowulf"*, in «Speculum», LXXIV (1999), 22-64.
- SCRIBNER 2019 = Matthew Scribner, *Signs, Interpretation, and Exclusion in "Beowulf"*, in *Darkness, Depression, and Descent in Anglo-Saxon England*, edited by Ruth Wehlau, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publications, 2019, 117-134.
- SEBO 2011 = Erin Sebo, *"Beowulf" Hondbana: The Literary Context for Emending Line 1520b*, in «Neophilologus», XCV (2011), 639-648.

- SISAM 1953 = Kenneth Sisam, *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford, Clarendon, 1953.
- STANLEY 2017 = Eric G. Stanley, *Wonder-Smiths and Others: “smið” Compounds in Old English Poetry - With an Excursus on “bleahtor”*, in «Neophilologus», CI (2017), 277–304.
- TAJIMA 1980 = Matsuji Tajima, *Gnomic Statements in “Beowulf”*, in «Studies in English Language and Literature», XXX (1980), 83-94.
- TARANU 2021 = Catalin Taranu, *Vernacular Verse Histories in Early Medieval England and Francia. The Bard and the Rag-picker*, London, Taylor & Francis, 2021.
- TOLKIEN 1936 = J.R.R. Tolkien, “*Beowulf*”: *The Monsters and the Critics*, «Proceedings of the British Academy», XXII (1936), 245-295.
- TYLER 2006 = Elizabeth M. Tyler, *Old English Poetics: The Aesthetics of the Familiar in Anglo-Saxon England*, York, York Medieval Press, 2006.
- WEISKOTT 2021 = Eric Weiskott, *On Emending “Beowulf” 2088a*, in «ANQ», XXXIV (2021).
- WHITE 2004 = Judy Anne White, *Hero-ego in Search of Self. A Jungian Reading of “Beowulf”*, Bern, Peter Lang, 2004.

CHE COSA C'È DI “ARIOSTESCO” IN ARIOSTO.
CONSIDERAZIONI SU IRONIA E SOPRANNATURALE
NEL *FURIOSO* (E SUL MODO DI PARLARNE)

Corrado Confalonieri
Harvard University

RIASSUNTO: L'ironia e il soprannaturale, due aspetti del *Furioso* collegati l'uno all'altro, sono state tra le questioni più studiate dalla critica ariostesca degli ultimi anni. Una delle tesi che è stata proposta riguarda l'«insegretimento» dell'ironia nel Cinquecento. Più o meno consapevolmente rimossa dai primi lettori del *Furioso*, l'ironia sarebbe stata riscoperta e valorizzata solo diversi secoli dopo, mettendo noi lettori di oggi in una posizione migliore per apprezzare i procedimenti attraverso cui il *Furioso* raggiunge i suoi effetti ironici e il particolare statuto del soprannaturale che caratterizza il poema, per capire quindi ciò che c'è di “ariostesco” in Ariosto. Il presente contributo riesamina il problema della specificità dell'*Orlando furioso* sia dal punto di vista delle caratteristiche testuali sia da quello del modo in cui sono state notate nel tempo e si propone di dimostrare che la comprensione di un determinato aspetto del testo non coincide necessariamente con l'adeguatezza degli strumenti teorici utilizzati per descriverlo.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Orlando furioso*, ironia, soprannaturale, lettore, narratore, narratore inattendibile, teoria, verità, menzogna

WHAT IS “ARIOSTAN” IN ARIOSTO. CONSIDERATIONS ON IRONY AND THE SUPERNATURAL IN THE “ORLANDO FURIOSO” (AND HOW WE TALK ABOUT THEM)

ABSTRACT: Recent Ariosto scholarship focused extensively on the interrelated questions of irony and the supernatural in the *Orlando Furioso*. Especially influential has been the idea of the “burial” of Ariostan irony in the sixteenth-century. More or less consciously repressed in the first part of the reception history of the *Orlando Furioso*, irony would be rediscovered only several centuries later, putting us today in a better position than the one that Ariosto's contemporaries had to appreciate the strategies of the *Furioso* for producing irony and the specific form of the supernatural in the poem – that is, to highlight the Ariostan elements in Ariosto. This essay reconsiders the problem of the

specificity of the *Orlando Furioso* from the points of view of both the textual features of the poem and the way in which these characteristics have been noted in the reception history, and it aims at showing that the recognition of specific aspects of the text does not necessarily coincide with the adequacy of the theoretical tools that are used for their description.

KEY-WORDS: Ariosto, *Orlando Furioso*, irony, supernatural, reader, narrator, unreliable narrator, theory, truth, lie

In una delle prime note di *Palinsesti*, Gérard Genette invocava scherzosamente l'intervento di un «Commissario della Repubblica delle Lettere» che imponesse una terminologia comune agli studiosi della paratestualità e uniformasse l'uso di categorie come «architesto» o «ipotesto».¹ A guardare la storia della critica ariostesca, si sarebbe tentati di ricorrere all'aiuto dello stesso commissario per il concetto di ironia, anche se in questo caso il lavoro da fare sarebbe diverso: non si tratterebbe infatti di mettersi d'accordo su una parola condivisa con cui indicare un concetto tutto sommato facilmente individuabile, quanto piuttosto di evitare di applicare un unico termine a fenomeni che sono in realtà differenti.

È proprio il lavoro che alcuni studiosi hanno portato avanti negli ultimi anni,² rimediando all'insoddisfazione prodotta da una categoria impostasi in epoca romantica e già ritenuta come «tante volte denominata ma non mai bene determinata» da Croce,³ ma ancora di recente, secondo Giulio Ferroni, «più indicata che indagata».⁴ Oltre a un

¹ GENETTE 1982: 7.

² Mi riferisco soprattutto ai seguenti contributi: FORNI 2012; JOSSA 2016; MUSARRA 2013; RIVOLETTI 2014; SANGIRARDI 2014. Utili osservazioni sul tema si leggono anche in CABANI 2008, CASADEI 2016 e ZATTI 2016, nonché in lavori che hanno discusso il concetto di «armonia» (cfr. ASCOLI 1987, SANGIRARDI 2016 e ZATTI 1990).

³ CROCE 1920: 43.

⁴ Così in MUSARRA 2013: 11.

problema di valutazione dell'ironia, che poteva essere intesa hegelianamente come la fine delle «belle favole cavalleresche» o, con i primi romantici, come l'inizio della «stagione moderna del romanzo»,⁵ era insomma da tempo avvertita la difficoltà di definire il concetto.⁶

Sappiamo ora che l'ironia di Ariosto si presenta in molti modi: riconducibile a una pluralità di possibili modelli da un lato, rivestita di diverse funzioni all'interno del *Furioso* dall'altro. La ricchezza degli studi attualmente disponibili in entrambe le direzioni appena indicate suggerisce di riprendere una questione implicita nell'uso ancora frequente dell'aggettivo "ariostesco" per definire l'ironia di Ariosto: esiste davvero un'ironia tipicamente "ariostesca", un'ironia che non può essere spiegata con il ricorso ad alcun precedente particolare? Un possibile modo di rispondere alla domanda è quello che ha seguito Ascoli per i proemi osservando che la novità non sta nei singoli elementi che li caratterizzano, tutti già presenti in testi anteriori al *Furioso*, ma nella fusione di molteplici precedenti, questa sì innovativa rispetto ai modelli:⁷ è ciò che a proposito dell'ironia ha sostenuto Franco Musarra individuandone il tratto distintivo nella «pulviscolare molteplicità»,⁸ nell'intreccio di più forme senza una chiara «disposizione gerarchica».⁹ L'idea che sarebbe illusorio pretendere di afferrare in una sola componente l'ironia di Ariosto è condivisibile, ma è comunque utile concentrarsi su elementi specifici per affrontare almeno due questioni legate al carattere "ariostesco" dell'ironia del *Furioso*: la sua discontinuità rispetto ai predecessori, soprattutto rispetto a Boiardo, e la sua mancata comprensione nei decenni successivi, quando si imposero modalità di lettura che ne

⁵ ZATTI 2016: 107.

⁶ La difficoltà di precisare in che cosa consista l'ironia di Ariosto deriva sia dal particolare problema di individuare un carattere soltanto "ariostesco" dell'ironia di Ariosto sia dalla più generale questione della definizione teorica dell'ironia, per cui rinvio all'ottima presentazione di MUZZIOLI 2015. Alla bibliografia citata da Muzzioli, selettiva ma utile per una prima introduzione al problema, sono da aggiungere almeno la ricostruzione storico-teorica di BEHLER 1998 e, per quanto riguarda il Medioevo e il Rinascimento, KNOX 1989.

⁷ ASCOLI 2016: 345.

⁸ MUSARRA 2013: 240.

⁹ Ivi: 241.

comportarono l'«insegretimento».¹⁰ Sono problemi che è possibile discutere a partire da alcuni spunti emersi nello studio postumo di Francesco Orlando sul soprannaturale letterario,¹¹ un volume che ha arricchito un importante saggio precedente,¹² e in quello di Christian Rivoletti sull'«ironia della finzione»,¹³ il lavoro che più di tutti ha portato l'attenzione sulla tardiva valorizzazione dell'ironia nella storia della ricezione del *Furioso*.¹⁴ Secondo Orlando, Boiardo e Ariosto sono i protagonisti della riscoperta rinascimentale del «soprannaturale d'indulgenza»,¹⁵ lo statuto del soprannaturale che consiste in «un compiacimento nella credulità superata».¹⁶ Si tratta di un equilibrio tra i due poli di «credito» e «critica» che consente di godere del soprannaturale chiedendo al lettore di fingere di credere a qualcosa del cui carattere di finzione fantastica è invece ben consapevole, come ha detto Rivoletti definendo il «fantastico di complicità»,¹⁷ categoria pressoché sovrapponibile a quella di «soprannaturale di indulgenza» proposta da Orlando. Se l'uso della medesima tipologia di soprannaturale sembra unire Boiardo e Ariosto, l'ironia invece li distingue: «se letterariamente Ariosto eclissò Boiardo», si legge ancora nel libro di Orlando, «lo fece anche per quantità e qualità di ironia»;¹⁸ analogamente, in *Ariosto e l'ironia della finzione* si dice che «se Pulci e Boiardo utilizzano già l'ironia, lo fanno tuttavia in modi di gran lunga meno raffinati, complessi e diffusi di Ariosto».¹⁹ Questa idea contraddice una volta di più le convinzioni a suo tempo espresse da Pio Rajna, secondo il quale chi avesse voluto trovare una differenza tra Boiardo e

¹⁰ RIVOLETTI 2014: XIV-XX.

¹¹ ORLANDO 2017.

¹² ORLANDO 2001.

¹³ RIVOLETTI 2014.

¹⁴ Sulla mancata comprensione dell'ironia nel Cinquecento cfr. ora le considerazioni proposte da JAVITCH 2020.

¹⁵ ORLANDO 2017: 94-95.

¹⁶ Ivi: 38.

¹⁷ RIVOLETTI 2014: 78-84.

¹⁸ ORLANDO 2017: 94.

¹⁹ RIVOLETTI 2014: XIX.

Ariosto quanto a uso dell'ironia – ironia di cui peraltro già Rajna lamentava le «strane esagerazioni» e gli «abusi» – avrebbe dovuto «prendersi l'incomodo di sognarla».²⁰

La presunta impossibilità di distinguere tra l'ironia di Boiardo e di Ariosto era stata già riconsiderata da Sangirardi²¹ approfondendo un'indagine sulla «figura del poeta» che aveva preso avvio con Durling,²² e però l'introduzione di due categorie come «soprannaturale di indulgenza» e «fantastico di complicità», formule utili ma che includono l'una esplicitamente e l'altra implicitamente entrambi i poeti, riapre ora il problema della differenza, un elemento irrinunciabile per decidere della legittimità dell'idea stessa di "ironia ariostesca".

Uno dei luoghi più studiati da chiunque si sia occupato di ironia nel *Furioso* è l'ottava 56 del primo canto, quella in cui il narratore commenta le rassicurazioni offerte da Angelica a Sacripante riguardo alla propria verginità: una verginità sempre preservata, così leggiamo nell'ottava che precede, nel viaggio dall'Oriente all'Europa fatto in compagnia di Orlando (*OVI* 55).²³ Il bersaglio più diretto dell'ironia sulla poca credibilità delle parole di Angelica è senz'altro Sacripante, preso di mira da un'ottava tutta rivolta a canzonare la credulità di chi ama in quanto incapace di valutare criticamente ciò che vede proprio perché annebbiato dal desiderio:

Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
e l'invisibil fa vedere Amore.

²⁰ RAJNA 1900: 35.

²¹ SANGIRARDI 1993: 313-328.

²² Cfr. DURLING 1965.

²³ Per le citazioni dall'*Orlando furioso* uso la sigla *OF* seguita dal numero del canto in numero romano, ottava e verso (se necessario) in arabo; adottato lo stesso criterio per la *Gerusalemme liberata* (sigla *GL*), mentre per l'*Innamoramento de Orlando* (sigla *IO*) indico in numero romano maiuscolo il libro, in numero romano minuscolo il canto e in arabo ottava e verso. Quando non diversamente indicato, le edizioni utilizzate sono ARIOSTO 2006, BOIARDO 2011 e TASSO 2009.

Questo creduto fu; che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole.
(OFI 56)

Bisogna però notare che il commento ironico colpisce anche Angelica, il cui racconto, ci vien detto, potrà pure essere vero, ma non è comunque credibile. Rivoletti ha visto in questa ottava un esempio del metodo ipotetico-sperimentale che esorta il lettore alla necessità dell'interpretazione rinviandolo al di là del testo e invitandolo a mettere «in gioco il proprio sapere».²⁴ È un effetto ottenuto col passaggio del narratore da una “focalizzazione zero”, quella propria di un narratore onnisciente, a una “focalizzazione esterna”, quella di chi racconta una storia dando segno di non conoscere con certezza la verità dei fatti raccontati da un personaggio, in questo caso da Angelica.²⁵

La situazione è tuttavia complicata dal fatto che agli stessi avvenimenti, quella volta ricostruiti dalla prospettiva di Orlando, Ariosto si fosse riferito all'inizio del canto, dall'ottava 5 alla 9, rievocando il viaggio di Orlando e Angelica dall'Asia alla Francia e la separazione tra i due ordinata da Carlo per porre fine alla contesa tra Rinaldo e il cugino. Sono ottave che sembrano riassumere ma che in realtà puntano a riscrivere un tratto del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando* per poterne riaprire la trama.²⁶ C'è in particolare un elemento verso cui Ariosto è evasivo rispetto al precedente dell'*Inamoramento*, e si tratta della natura del rapporto tra Orlando e Angelica. Anche se nelle ottave 5-9 del primo canto del *Furioso* non ci sono veri indizi che facciano pensare a un amore consumato tra i due, manca qualsiasi precisazione di segno opposto, quella che invece Boiardo si era preoccupato di fornire: «Via camminando assai con lei favella / ma di toccarla mai non se assecura» (*IO* II XIX 50, 3-4).

Come il racconto di Angelica a Sacripante nel *Furioso*, questa osservazione sul contegno di Orlando aveva suggerito a Boiardo un commento, inserito attraverso il rinvio

²⁴ RIVOLETTI 2014: 40.

²⁵ L'impostazione del problema teorico della “focalizzazione” risale soprattutto a GENETTE 1972; sul punto di vista cfr. l'utile sintesi di TURCHETTA 1999 e, sul caso particolare del *Furioso*, IZZO 2016b.

²⁶ Cfr. CAVALLO 1998: 104-114.

all'autorità di Turpino. Era anche quello un commento generalmente catalogabile come ironico, ma si trattava di una nota che otteneva il risultato non tanto di destabilizzare quanto di confermare la versione appena raccontata. Legittimando la prevedibile sorpresa del lettore davanti al comportamento fin troppo timoroso di Orlando, Boiardo provvedeva ad autenticare la propria versione dei fatti: una versione sorprendente, è vero – possibile che Orlando non avesse mai pensato di farsi avanti? –, ma già apparsa tale a colui che «mai non mente» e che per primo l'aveva tramandata, quel Turpino che aveva bollato Orlando come «babione» proprio per non aver osato toccare Angelica (*IO II XIX* 50, 7-8).

Il dubbio del narratore del *Furioso* sulla credibilità della versione di Angelica coinvolge perciò anche chi per primo aveva raccontato quella versione e l'aveva raccontata credendoci, per quanto mostrando di immaginare e di condividere la meraviglia del lettore: stando al *Furioso*, insomma, poco credibile è anche la versione di Boiardo, che a sua volta viene investito dall'ombra della credulità. Ma non è finita qui, perché al momento di leggere dell'amore tra Angelica e Medoro scopriremo che «Angelica a Medor la prima rosa, / coglier lasciò, non ancor tocca inante» (*OF XIX* 33, 1-2). Che il racconto di Angelica sia poco credibile significa che poco credibile è anche la versione del narratore del *Furioso*, un narratore che finirà per ripetere e sottoscrivere quella stessa versione di cui proprio lui ci ha insegnato a dubitare.

Riassumiamo: all'ironia verso Sacripante e Angelica si aggiunge l'ironia verso la storia raccontata da Boiardo, che però viene ribadita e indirettamente accolta anche dal narratore del *Furioso* nel suo racconto dell'amore di Angelica e Medoro. A questo punto non è più semplicemente la storia a non essere credibile, ma è il narratore che ha rinunciato alla posizione di garante della distinzione tra ciò che è credibile e ciò che non lo è. Si può concordare con Musarra quando sostiene che «all'ironia dei personaggi tra loro» si sovrappone talvolta «quella del narratore e ad entrambe quella dell'autore» che rispetto agli altri attori «non ha sempre una posizione privilegiata». ²⁷ Eppure la ragione di questa mancata gerarchia non è da individuare semplicemente nella causa a cui l'ha

²⁷ MUSARRA 2013: 241.

ricondotta Musarra, cioè all'autoironia che l'autore dimostra mettendosi «quasi»²⁸ allo stesso livello di Orlando (*OFI* 2, 5): la perdita della posizione privilegiata del narratore rispetto ai personaggi è più precisamente l'esito della compresenza di un dubbio su un fatto e di un'affermazione su quello stesso fatto che provengono entrambi (dubbio e affermazione) dalla voce del narratore, una voce «inattendibile»²⁹ e per questo non più affidabile di quella di qualsiasi altro personaggio, perché non è possibile determinare fino a che punto creda a ciò che racconta e racconti ciò a cui crede.

Una prova del fatto che questo «narratore inattendibile» costituisca una novità agli occhi dei lettori cinquecenteschi è offerta dalle osservazioni di Alberto Lavezuola, che nel 1584 rilevò l'incongruenza tra il dubbio sollevato sulla versione di Angelica e la verginità in altri casi sottolineata dallo stesso narratore. È «da notare», scrive Lavezuola a commento dell'ottava 56 del canto I,

che l'auttore in questa stanza par che non s'assicuri che Angelica non havesse fatto altra copia di se stessa, dicendo *Forse era ver, ma non pero credibile ecc.* Et pur egli non doveva mettere in dubio quello ch'egli in tanti luoghi afferma, che Angelica fosse schiva di tutti gli altri huomini, eccetto che di Rinaldo. Ma ciò fu per l'incantamento di quelle due fontane, che per altro ella non l'haverebbe amato, tal che fino all'innamoramento di Medoro conservò salvo il fior della sua virginità. Se adunque il Poeta voleva dir quel concetto, doveva farlo in persona d'altrui, non di se stesso, che fino s'induce a rimproverare la schivezza e ingratitude di Angelica con quella notabile esclamazione nel Canto 19.³⁰

Di Lavezuola possiamo ancora condividere lo stupore per un «Poeta» che mostra di mettere «in dubbio» ciò che «afferma» senza curarsi di farlo «in persona d'altrui», mentre siamo ormai pronti a respingere con facilità la valutazione negativa di una contraddizione che per Lavezuola era un errore e che per noi è una caratteristica, se non addirittura una qualità. A osservazione comune corrispondono due giudizi opposti, una

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Per il concetto di «narratore inattendibile» cfr. BOOTH 1961.

³⁰ LAVEZUOLA 1584: 2v.

situazione davanti alla quale non conta tanto chiedersi chi abbia ragione, se il lettore cinquecentesco o noi lettori moderni, quanto riflettere sulle diverse prospettive a partire da cui questi giudizi sono formulati e sulle condizioni che consentono di tradurre un giudizio nel linguaggio critico dell'altro.

“Narratore inattendibile” è una categoria che fa parte delle «nostre parole»³¹ e che per noi lettori di oggi soddisfa due esigenze, quella di scampare il pericolo di sentirci ingenui leggendo un testo che presto o tardi potrebbe rivelarsi ironico e così smentire ciò che crediamo di aver inteso,³² e quella di «capire come fermarsi»,³³ di evitare cioè che l'ironia «dissolva tutto [...] in un regresso all'infinito di negazioni».³⁴ Se il narratore è volutamente inattendibile, sappiamo di poterci accontentare della contraddizione senza ostinarci a cercare di risolverla e senza considerarla un errore, quell'errore che viceversa era l'unica modalità con cui Lavezuola riuscisse a notare la caratteristica di una voce narrante che sembra «volere a guisa di Penelope guastare il lavoro fatto tutto il giorno».³⁵ Contro i critici che avevano «biasimato l'Ariosto [...] nell'usare nel principio de' canti alcune moralità»,³⁶ Lavezuola era disposto a difendere la presenza della voce del poeta nel *Furioso*, a patto però che questa voce rispettasse lo stesso criterio di coerenza imposto agli altri personaggi. Si trattava di un requisito oraziano, come Lavezuola indicava rimproverando ad Ariosto il momento in cui «il bugiardo Rodomonte [...] osserva inviolabilmente la fede» nel duello con Bradamante: un gesto che «è contra il precetto dell'arte», commentava Lavezuola, perché lo scrittore deve far sì che «le persone serbino

³¹ Sulla questione di metodologia della ricerca storica che riguarda il rapporto tra le «nostre parole» di osservatori e le «loro parole», quelle cioè degli attori oggetto delle “nostre” ricerche, cfr. GINZBURG 2012.

³² Cfr. DE MAN 1996: 165-166.

³³ BOOTH 1974: 59. Pur senza riferirsi direttamente a Booth o a de Man, una discussione su questi problemi riguardo all'*Orlando furioso* è stata proposta da ASCOLI 2001.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ LAVEZUOLA 1584: 30v. La nota rileva la contraddizione prodotta dall'ottava in cui San Giovanni applica il principio del convertire «tutta al contrario l'istoria» per rivelare la verità presentando «i Greci rotti» e «Troia vittrice» (OFXXXV 27, 6-7).

³⁶ Ivi: 3r. Sulle *Osservazioni* di Lavezuola cfr. soprattutto JAVITCH 1991, cap. 3.

il tenore de' costumi, come da principio furono introdotte da lui, il che toccò Horatio nella *Poetica: servetur ad imum / qualis ab incepto processerit et sibi constet*».³⁷

Mantenersi «fino in fondo come s'è presentato all'inizio» e rimanere «fedele a sé stesso»³⁸ era un dovere anche per il narratore, un dovere così scontato che le eventuali trasgressioni da parte del poeta non potevano essere ritenute intenzionali ma soltanto accidentali, frutto di un “non assicurarsi” o di un “non avvedersi”.³⁹ È il motivo per cui l'idea di “errore” alla quale Lavezuola ricorre per spiegare la contraddizione del narratore esclude la categoria che il concetto di “narratore inattendibile” presuppone per poter essere valorizzata, quella di intenzionalità: ne risulta che, così come ai nostri occhi il lettore cinquecentesco pecca di ingenuità perché non considera l'ipotesi di una contraddizione voluta (a vietarglielo è la fede nel precetto oraziano della coerenza), il concetto di “narratore inattendibile” ci esponga al rischio di prendere per ironico, in quanto intenzionale, qualcosa che in realtà potrebbe essere fortuito. La domanda su come funziona l'ironia di Ariosto deve perciò essere parzialmente corretta in quella che riguarda l'intenzionalità dei procedimenti in cui è possibile per un lettore di oggi individuare tale ironia: senza dimostrare che Ariosto ha deliberatamente scelto di contraddirsi, non si potrà escludere che ciò che per noi è ironia – e “ironia ariostesca”, nuova quel tanto che basta perché i lettori del tempo la considerassero un errore – non fosse dopotutto altro che il prodotto di una svista.⁴⁰

Un esempio che può consolidare ulteriormente l'ipotesi che queste contraddizioni fossero volute, e che dunque sia necessario prenderle in considerazione nel valutare l'ironia di Ariosto, è rappresentato dal personaggio di Pinabello, nominato non più di due volte da Boiardo e invece titolare di un ruolo piuttosto importante nel *Furioso*. È lui, col suo racconto, a mettere Bradamante sulle tracce di Ruggiero, narrandole

³⁷ LAVEZUOLA 1584: 30v. La nota si riferisce a *OF XXXV* 46 ss.

³⁸ Per il testo e la traduzione dell'*Arte poetica* (qui vv. 126-127) cfr. ORAZIO 1993.

³⁹ Cfr. LAVEZUOLA 1584: 2v («par che non s'assicuri»), 30v («par che non s'avvegga»).

⁴⁰ Sul problema di presupporre un'intenzione per valutare un procedimento testuale che non può tuttavia certificarla una volta per tutte cfr. ASCOLI 2001 e QUINT 2018: XVI (dove la questione è affrontata a proposito dell'*Encide*, ma con un riferimento anche al caso dell'*Orlando furioso*).

appunto di come fu sconfitto e fatto prigioniero insieme a Gradasso da un «incantatore» armato di uno scudo abbagliante e dotato di un cavallo alato che aveva già rapito la sua donna. È un racconto che si svolge lungo ventuno ottave (*OF* II 37-57) durante le quali, per quanto si avrà modo di verificare nel corso del poema, Pinabello dice soltanto cose vere: la sua donna è stata rapita da Atlante – il narratore lo confermerà molto più avanti (*OF* XX 111-112) –, Ruggiero e Gradasso sono stati anch'essi catturati, e soprattutto è vero ciò che Pinabello mostra di sapere e dice dell'ancora non meglio precisato «incantatore», del suo scudo e di quello che si scoprirà essere l'ippogrifo, tutte cose nuovamente descritte,⁴¹ questa volta dal narratore ma in maniera pressoché identica, nel canto IV (*OF* IV 16-21) e prima ancora da Melissa a Bradamante (*OF* III 67-68). Pinabello dice quindi la verità, ma a commento di un discorso interamente vero – per quanto ci è dato sapere – il narratore ci informa sulle sue origini, avvertendoci che si tratta di un maganzese, e addirittura del più sleale e pieno di vizi tra quella «sua gente scelerata» (*OF* II 58, 3-8): come si sa, questa nota anticipa il tradimento che di lì a poco Pinabello compirà ai danni di Bradamante facendola cadere in una caverna (*OF* II 70-75). Nel giro di pochi canti avremo dunque esperienza del fatto che nel *Furioso* ci sono non soltanto personaggi bugiardi – e questa non è una novità, nemmeno rispetto a Boiardo: si pensi a Trufaldino, «falso traditore» (*IO* I X 40, 8), «traditor malvaso» (*IO* I X 46, 8), «malvaggia creatura» (*IO* I XV 55, 2) – ma personaggi bugiardi che possono dire la verità, cioè che possono dire le stesse cose che, senza metterne in dubbio la veridicità, ci dice anche il narratore di primo grado.

È stato già notato come il *Furioso* non mostri le stesse certezze dell'*Innamorato* riguardo alle distinzioni tra «leale» e «disleale», tra «virtù soprana» e «gran falsitade»;⁴² e più in generale è stata evidenziata la pervasività della menzogna, che addirittura «prospera sulla bocca del poeta-narratore».⁴³ Nel caso di Pinabello, però, la destabi-

⁴¹ La distanza tra la prima menzione dell'ippogrifo e le successive precisazioni del narratore è stata già notata ma letta in modo diverso, «come se Ariosto si fosse preoccupato, avvicinandola progressivamente, di non guastare al lettore» la meraviglia del prodigioso animale (cfr. CABANI 2011: 106).

⁴² FORNI 2012: 97.

⁴³ FERRETTI 2012: 86.

lizzazione della distinzione tra verità e menzogna non è prodotta da una menzogna pronunciata da chi dovrebbe essere in posizione di autorevolezza⁴⁴ ma dalla possibilità che un personaggio presentato come menzognero dica la verità. Oltre a confermare che i personaggi possono non rimanere sempre uguali a come sono stati presentati inizialmente – il «bugiardo Rodomonte»⁴⁵ può osservare la fede, l'infido Pinabello può dire la verità –, il racconto di Pinabello dimostra che per sperare di risolvere la questione del rapporto tra verità e menzogna sarebbe richiesto non soltanto di saper diffidare di un narratore inattendibile, ma all'occorrenza di sapersi fidare di un personaggio inaffidabile. Il problema è che il testo non indica quando questa "occorrenza" si verifichi se non a posteriori, cioè dopo che una versione successiva ha confermato o smentito una versione data precedentemente senza che nel frattempo nessuna voce in particolare, nemmeno quella del narratore, sia stata autenticata come definitivamente veritiera.⁴⁶

Questo accavallarsi di versioni successive è da tenere in considerazione quando si valutano procedimenti ironici come quello dell'attenuazione sulla rarità degli ippogrifi («che nei monti Rifei vengon, ma rari / molto di là dagli aghiacciati mari», *OF IV* 18, 7-8) e sul fatto che l'ippogrifo sia l'unica cosa «naturale» in mezzo alle finzioni che Atlante estrae dal suo libro («Non è finto il destrier, ma naturale», *OF IV* 18, 1; «Non finzion d'incanto, come il resto, / ma vero e natural si vedea questo», *OF IV* 19, 7-8; «Del mago ogn'altra cosa era figmento», *OF II* 20, 1). Tra i motivi per cui questa descrizione dell'ippogrifo è «beffarda»,⁴⁷ un'impressione che si ricaverebbe anche dalla lettura del solo canto IV, non bisogna dimenticare di includere l'effetto prodotto dal verificarsi di una scena già introdotta pressoché negli stessi termini da un personaggio presentato come bugiardo, Pinabello, che garantiva di dire la verità – «Fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo: / io 'l vidi, i' 'l so; né m'assicuro ancora / di dirlo altrui; che questa meraviglia /

⁴⁴ È questo un tema dibattutissimo, per il quale basta il rinvio alle menzogne dei poeti e alla sequenza lunare: cfr. in proposito ASCOLI 2018 sia per la lettura del canto XXXV che per la ricchezza dei riferimenti bibliografici.

⁴⁵ LAVEZUOLA 1584: 30v.

⁴⁶ Sulle ragioni per cui ciò che viene affermato nel *Furioso* finisce per essere «irrimediabilmente contingente» cfr. PARKER 1979: 49.

⁴⁷ FUMAGALLI 1994: 565.

al falso più ch'al ver si rassomiglia» (*OF* II 54, 5-8) – e che almeno in quel caso la diceva davvero.

Il susseguirsi di versioni successive dello stesso fatto raccontate da voci che dovrebbero essere diverse per autorità agli occhi del lettore (Pinabello, Melissa e il narratore; il narratore e Angelica) mette inoltre in dubbio l'idea di Francesco Orlando che il piano dell'*elocutio* sia l'unico di cui occorre tener conto per comprendere il funzionamento dell'ironia nel *Furioso*.⁴⁸ Esiste invece la possibilità di un'ironia della *dispositio*, come ha suggerito Rivoletti articolando l'«ironia della finzione» in più livelli retorici:⁴⁹ e proprio la stessa sequenza con cui viene introdotto l'ippogrifo – un «primo formidabile squarcio di meraviglioso» che è «singolare» vedere affidato a un personaggio traditore come Pinabello, secondo ciò che ha già osservato Ferroni –⁵⁰ offre altri elementi per capire che cosa dell'*Orlando furioso* dovesse rimanere estraneo all'orizzonte teorico (ma non necessariamente alla comprensione) dei suoi lettori cinquecenteschi.

In un recente saggio dedicato al meraviglioso ariostesco, Residori ha commentato il proemio del canto VII dell'*Orlando furioso* suggerendo che in quel passo – giocato sulla possibilità che ciò che non rientra nell'esperienza diretta del lettore non sia necessariamente falso (*OF* VII 1-2) – «l'autore voglia non tanto ammettere l'inverosimiglianza della sua materia poetica quanto suggerire che il verosimile non sia il criterio migliore per valutarla».⁵¹ Se la categoria di «verosimile» è inadeguata per spiegare il racconto del *Furioso*, che cosa si può dire del concetto di «meraviglioso verosimile» di cui avrebbe parlato Tasso qualche decennio più tardi? Esito della necessità di mediare tra il rispetto delle regole aristoteliche e il successo del romanzo, i giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, il testo in cui Tasso elabora la possibilità di coniugare le «due nature [...] quasi contrarie fra loro» del «meraviglioso» e del «verosimile»,⁵² sono stati definiti come «il

⁴⁸ Così afferma ORLANDO 2017: 37.

⁴⁹ RIVOLETTI 2014: 19.

⁵⁰ FERRONI 2008: 242.

⁵¹ RESIDORI 2016: 243.

⁵² TASSO 1964: 6-7.

più intelligente trattato sull'epica del Cinquecento»⁵³ proprio per la loro capacità di trovare un compromesso tra elementi opposti,⁵⁴ la medesima capacità compromissoria che di lì a qualche anno avrebbe prodotto la *Gerusalemme liberata*. Se si tralascia il rapporto tra *Discorsi e Liberata* e si prova a misurare il valore euristico che ha la teoria di Tasso non per ciò che segue, e quindi per la sua stessa prassi poetica, ma per ciò che precede, che cosa ci rivela (o non ci rivela) dello statuto del racconto ariostesco per quanto riguarda gli aspetti dell'ironia e del soprannaturale la teoria del "meraviglioso verosimile"? È celebre la pagina dei *Discorsi dell'arte poetica* in cui Tasso sostiene l'idea decisiva che l'argomento del poema debba essere preso «da istoria di religione tenuta vera da noi»,⁵⁵ sfruttando quindi ciò che ora si può indicare come «reificazione collettiva dell'immaginario».⁵⁶ Per tenere insieme meraviglia e verosimiglianza, Tasso prescrive al poeta di attribuire

alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, meravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co' l'latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sopra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempli, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire [...]. Può esser dunque una medesima azione e meravigliosa e verisimile: meravigliosa riguardandola in se stessa e circonscritta dentro a i

⁵³ JAVITCH 1998: 194.

⁵⁴ Cfr. BALDASSARRI 1977a.

⁵⁵ TASSO 1964: 9.

⁵⁶ ORLANDO 2017: 102.

termini naturali, verisimile considerandola divisa da questi termini, nella sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale, potente e avezza ad operar simili meraviglie.⁵⁷

Santi, maghi, fate: se ci si attiene alle regole esposte in questo brano, non ce n'è una che il *Furioso* non rispetti. Quanto agli attori, infatti, la pagina tassiana potrebbe ben tradursi nella pratica in un poema come quello di Ariosto, e per averne un'idea basterà ripensare all'esempio della sequenza di meraviglioso che si svolge tra i canti II e IV del *Furioso*: Melissa, Merlino e Atlante sono anch'essi tra coloro ai quali è concessa la «podestà» di fare operazioni che vanno al di là del potere dell'uomo senza che questo infranga la verosimiglianza agli occhi di chi partecipa a un sistema di credenze in cui i maghi possiedono tali facoltà soprannaturali per concessione divina («permettendolo Lui», dice Tasso). Come si comprende per il fatto stesso che di questo argomento si parla nel primo dei tre *Discorsi dell'arte poetica* – secondo la divisione della retorica classica dedicato all'*inventio*, alla scelta di «materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che artificio di poeta cercarà d'introdurvi» –⁵⁸ la plausibilità del meraviglioso è concepita in prospettiva esclusivamente tematica: ciò significa che da un punto di vista teorico manca uno strumento adatto all'individuazione di un grado intermedio tra verosimile e inverosimile. Il «soprannaturale d'indulgenza», però, si situa precisamente in questo spazio di mezzo: né verosimile né inverosimile, ma inverosimile consapevolmente presentato come tale.

Che di questo strumento teorico Tasso difetti è causa la convinzione, manifestata fin dalla prefazione al *Rinaldo* del 1562, che «tanto il poeta è migliore quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli parla».⁵⁹ L'idea che il narratore debba «ritrarsi dalla scena» e che «l'oggettività della *fabula*» si debba trasferire «nell'oggettività della voce»⁶⁰ impedisce al narratore di dar segno di non credere alla storia che racconta: una storia che potrà essere perciò esclusivamente plausibile o non plausibile,

⁵⁷ TASSO 1964: 7-8.

⁵⁸ Ivi: 3.

⁵⁹ TASSO 2012: 47.

⁶⁰ SOLDANI 2006: 34-35.

senza che tra questa e il lettore si avverta la presenza di una voce a valutarne il grado di credibilità.

Se però dalla teoria di Tasso ci si sposta al testo della *Gerusalemme liberata*, è possibile vedere come il problema della plausibilità della storia faccia spazio a un procedimento che si propone di ottenere il «meraviglioso verosimile» senza darlo semplicemente per scontato in base a un sistema di credenze condivise. La plausibilità, cioè, è il risultato di una meticolosa *Plausibilisierung* («plausibilizzazione»)⁶¹ testuale delle stesse figure le cui capacità meravigliose, stando ai *Discorsi dell'arte poetica*, dovrebbero essere giudicate di per sé verosimili.

È possibile accorgersi di questa differenza tra «plausibilità» e «plausibilizzazione» confrontando la sequenza con cui il personaggio di Merlino fa il suo ingresso nel *Furioso* con quella che nella *Liberata* porta in scena il mago di Ascalona. Dopo che al termine del canto II del *Furioso* l'incauta Bradamante è stata tradita da Pinabello e lasciata in una «spelunca» (OF II 74, 8), nel canto seguente il lettore e la stessa Bradamante apprendono che da lì si accede a una «seconda assai più larga cava» (OF III 6, 8), la stanza dall'aspetto di una «devota e venerabil chiesa» (OF III 7, 2) dove Melissa è pronta ad accoglierla. L'arrivo nell'antro è quantomeno rocambolesco, ma la maga mostra di esserne stata avvertita per tempo dicendo a Bradamante – con una litote che fa sorridere per il contrasto con l'apparente casualità agli occhi del lettore e del personaggio di ciò che è appena accaduto – che è giunta lì «non senza voler divino» (OF III 9, 2): a predire tutto è stato «il profetico spirito di Merlino» (OF III 9, 4), che legittima il caso *ex post* – soltanto ora si viene a sapere che non si trattava affatto di un caso – e per giunta senza che sia esplicitata l'autorità che consente a Merlino di formulare profezie.

Tutto il contrario avviene nella *Liberata*. Scorrendo il canto XIV, quello in cui fa la sua comparsa il mago di Ascalona, colpisce come questo personaggio stia al termine di una sequenza che parte direttamente da Dio.⁶² È infatti il «Re del mondo» (GL XIV 2, 4) a rivolgere il suo «sguardo favorevole» (GL XIV 2, 6) a Goffredo e a inviargli il

⁶¹ HEMPFER 1987: 186-198.

⁶² Su Dio come «autorità narrativa» nella *Liberata* cfr. BENFELL 1999.

«sogno cheto» (*GL XIV 2, 7*) in cui Ugone gli comunica la necessità di richiamare Rinaldo. Le istruzioni di Ugone sul recupero dell'eroe assente sono molto precise: per non sminuire la propria autorità, Goffredo non dovrà chiedere il ritorno di Rinaldo ma assecondare una richiesta di Guelfo opportunamente ispirata da Dio [«Guelfo ti pregherà (Dio sí l'inspira)»: *GL XIV 17, 1*], e in seguito lasciare che sia Pietro l'Eremita, «a cui lo Ciel comparte / l'alta notizia de' secreti sui» (*GL XIV 18, 1-2*) a condurre i messaggeri dove potranno conoscere «il modo e l'arte» (*GL XIV 18, 5*) di liberare l'eroe. Poche ottave più avanti, lo stesso Pietro l'Eremita annuncerà a Carlo e Ubaldo, i cavalieri che recupereranno Rinaldo, un nuovo passaggio di consegne:

Or d'Ascalona nel propinquo lido
itene, dove un fiume entra nel mare.
Quivi fia che v'appaia uom nostro amico:
credete a lui, ciò che diràvvi, io 'l dico.
(*GL XIV 30, 5-8*)

Questo personaggio, il mago di Ascalona, «molto per sé vede», ma è stato proprio Pietro a predirgli il viaggio dei due cavalieri: «molto intese / del preveduto vostro alto viaggio / (già gran tempo ha) da me» (*GL XIV 31, 1-2*). Sono pressoché le stesse parole che il mago ribadirà al termine del discorso in cui avrà riconosciuto di essere, con Petrarca, «in parte altr'uom» (*GL XIV 46, 7*) rispetto a quel che era stato:⁶³ di aver imparato, cioè, a riconoscere i limiti della magia rispetto alla verità delle fede con la conversione e il battesimo ricevuto da Pietro. «Già gran tempo aspetto / il venir vostro a me da lui predetto» (*GL XIV 47, 7-8*), dirà quindi a Carlo e Ubaldo il mago d'Ascalona prendendo il posto assegnatogli nella sequenza avviata da Dio.

Che bisogna c'era, avrebbe commentato Galileo, di «mandar questi poveri omini» – Carlo e Ubaldo – «da Erode a Pilato a prendere un foglio e una bacchetta? non

⁶³ Sul rapporto tra questa conversione del mago di Ascalona che rivede in prospettiva cristiana le sue investigazioni di magia naturale e i dubbi di fede nutriti dallo stesso Tasso cfr. QUINT 1983 e PROSPERI 2005.

gliela poteva dare il solitario Pietro?». ⁶⁴ È una battuta spazientita che documenta come sia azzeccata l'osservazione di chi ha notato che «dove maggiore è l'irritazione dello scienziato, ivi si celano le indicazioni più esatte sullo stile del poema»: ⁶⁵ Galileo rimprovera come un difetto, e però proprio così segnala come degno di nota, il fatto che Tasso non si sia accontentato di far risalire alcune operazioni soprannaturali ad agenti capaci di compierle (per questo sarebbe bastato il catalogo offerto nei *Discorsi dell'arte poetica*) ma abbia voluto esplicitare il conferimento di tali facoltà all'interno del testo. La plausibilità prevista dalla teoria, sufficiente se ci si affidasse soltanto alle opinioni che i lettori hanno bevuto «nelle fasce insieme co 'l latte», ⁶⁶ diventa “plausibilizzazione” col passaggio alla pratica.

Da una parte, ciò conferma l'impossibilità di descrivere i rapporti tra teoria e prassi tassiane «all'insegna dell'antiorità logica prima ancora che cronologica» ⁶⁷ della prima rispetto alla seconda, e una riprova di questo sarà fornita dai più tardi *Discorsi del poema eroico*, quando l'esperienza intercorsa con la scrittura del poema consiglierà a Tasso di inserire un riferimento fugace ma esplicito alle «istanze plausibilizzanti»: ⁶⁸ «concludiamo dunque», si leggerà in una riscrittura più estesa del passo dei *Discorsi dell'arte poetica*, «che non si debba lodare alcun poema soverchiamente prodigioso, acciocché i magi e i negromanti siano introdotti con qualche verisimilitudine nel poema». ⁶⁹

Dall'altra parte, questa differenza tra plausibilità teorica e “plausibilizzazione” pratica del soprannaturale porta a chiedersi se sia corretto risolvere la questione della comprensione di certe caratteristiche testuali con l'adeguatezza delle categorie teoriche che vengono utilizzate per spiegarle. Il procedimento di “plausibilizzazione” utilizzato

⁶⁴ GALILEI 1970: 604.

⁶⁵ FERRETTI 2010: 225, ma cfr. anche ivi, 160-161. Su Galileo lettore di Tasso cfr. BAFFETTI 2001, BELLINI 2010, BOLZONI 1998, DELL'AQUILA 2006, DELLA TERZA 1965, RESIDORI 1995, WCLASSICS 1974 e ZATTI 1999.

⁶⁶ TASSO 1964: 8.

⁶⁷ BALDASSARRI 1977b: 9.

⁶⁸ HEMPFER 1987: 197-198.

⁶⁹ TASSO 1964: 95.

nella *Gerusalemme liberata* dimostra una piena consapevolezza del fatto che la questione del soprannaturale non è limitata alla materia (soltanto plausibile o non plausibile) ma coinvolge il livello del discorso, un piano che resta escluso per quanto riguarda la trattazione del tema del soprannaturale – Tasso lo chiama «meraviglioso» – proposta nei *Discorsi dell'arte poetica*. Le differenze nel modo di trattare il soprannaturale nel *Furioso* e nella *Liberata* non possono che sfumare se per coglierle ci si serve di una teoria puramente contenutistica come quella del “meraviglioso verosimile” elaborata nei *Discorsi*, una teoria che prescrive condizioni tematiche soddisfatte da due testi entrambi popolati di figure come santi, maghi e fate. Queste stesse differenze risaltano invece se si confrontano tra loro le diverse strategie – formali, appunto, non solo tematiche – che il *Furioso* e la *Liberata* adottano quando devono introdurre il soprannaturale, se si studia cioè la questione del soprannaturale a partire dalla sua messa in discorso, riammettendo quindi i piani della *dispositio* e dell'*elocutio* che la teoria dei *Discorsi dell'arte poetica* trascura di considerare nella discussione riservata al «meraviglioso».

Nel recentissimo articolo che presenta alcuni risultati di una ricerca ancora in corso sul mancato riconoscimento dell'ironia nella prima ricezione del *Furioso*, Daniel Javitch ha suggerito che «non è impossibile che i lettori cinquecenteschi dessero un altro nome all'ironia, ma se così fosse dovrebbero aver fatto degli esempi che noi potremmo identificare come ironici a dispetto della diversità di definizione». ⁷⁰ L'“errore” che Lavezuola imputava ad Ariosto per non aver impedito che il narratore del *Furioso* si contraddicesse; la reazione di Galileo di fronte a quel «dir cose senza sugo, senza concetto, senza niente» ⁷¹ del Tasso della *Liberata* in cui noi oggi possiamo vedere la “plausibilizzazione” di un attore soprannaturale; l'insufficienza della pur straordinaria teoria di Tasso per dar conto di ciò che il Tasso poeta dimostrava di aver benissimo compreso riguardo a quello che occorreva cambiare rispetto al precedente di Ariosto per far sì che il poema fosse effettivamente “meraviglioso” e “verosimile” insieme: tutte queste cose documentano che le definizioni teoriche potevano non solo essere diverse dalle nostre ma

⁷⁰ JAVITCH 2020: 351-352 (traduzione mia).

⁷¹ GALILEI 1970: 603.

addirittura mancare senza che ciò determinasse un'incapacità di soffermarsi su alcuni dei tratti in cui ancora oggi pensiamo di riconoscere la specificità di un'opera (del *Furioso*, ma anche della *Liberata*). Per quanto lontane dalle «nostre parole», è alle «loro»,⁷² a quelle dei lettori cinquecenteschi, che dobbiamo affidarci per verificare che ciò che crediamo di aver scoperto o riscoperto ci fosse davvero, che le nostre parole descrivano in modo più soddisfacente per noi una realtà che comunque non è più la “nostra”.

⁷² Alludo ancora alla questione di metodologia della ricerca storica di GINZBURG 2012, qui da integrare con CERUTTI 2004.

BIBLIOGRAFIA

- ARIOSTO 2006 = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e Cinque canti*, a cura di Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.
- ASCOLI 1987 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- ASCOLI 2001 = Albert Russell Ascoli, *Ariosto and the «Fier Pastor»: Form and History in the "Orlando Furioso"*, in «Renaissance Quarterly», LIV, 2 (2001), 487-522 [poi in Id., *A Local Habitation and a Name: Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York, Fordham University Press, 2011, 205-242].
- ASCOLI 2016 = Albert Russell Ascoli, *Proemi*, in IZZO 2016a, 341-365.
- ASCOLI 2018 = Albert Russell Ascoli, *Canto XXXV*, in *Lettura dell' "Orlando furioso"*, diretta da Guido Baldassarri - Marco Praloran, vol. II, a cura di Annalisa Izzo - Franco Tomasi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2018, 313-337.
- BAFFETTI 2001 = Giovanni Baffetti, *Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio "patetico"*, «Lettere italiane», LIII, 1 (2001), 49-62.
- BALDASSARRI 1977a = Guido Baldassarri, *Introduzione ai "Discorsi dell'arte poetica"*, «Studi Tassiani», XXVI (1977), 5-38.
- BALDASSARRI 1977b = Guido Baldassarri, «Inferno» e «Cielo». *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977.
- BEHLER 1998 = Ernst Behler, *Ironie*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, herausgegeben von Gert Ueding, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, Band 4, 599-624.
- BELLINI 2010 = Eraldo Bellini, *Note per Galileo e Tasso*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini - Maria Teresa Girardi - Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, 333-356.
- BENFELL 1999 = V. Stanley Benfell, *Tasso's God: Narrative Authority in the "Gerusalemme liberata"*, in «Modern Philology», XCVII, 2 (1999), 173-194.

- BOIARDO 2011 = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato - Inamoramento de Orlando*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011.
- BOLZONI 1998 = Lina Bolzoni, *A proposito di "Gerusalemme liberata", XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Studies for Dante: Essays in Honor of Dante Della Terza*, edited by Franco Fido - Rena A. Syska-Lamparska - Pamela D. Stewart, Firenze, Cadmo, 1998, 153-164 [poi in Ead., *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, 363-375].
- BOOTH 1961 = Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1961 [trad. it. *Retorica della narrativa*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996].
- BOOTH 1974 = Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1974.
- CABANI 2008 = Maria Cristina Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in «Italianistica», XXXVII, 3 (2008), 13-42.
- CABANI 2011 = Maria Cristina Cabani, «Non è finto il destrier, ma naturale». *Irrealtà e verosimiglianza dell'ippogrifo ariostesco*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», XXXVIII (2011), 105-116.
- CASADEI 2016 = *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- CAVALLO 1998 = Jo Ann Cavallo, *Denying Closure: Ariosto's Rewriting of the "Orlando Innamorato"*, in *Fortune and Romance: Boiardo in America*, edited by Jo Ann Cavallo - Charles Ross, Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, 97-134.
- CERUTTI 2004 = Simona Cerutti, *Microhistory: Social Relations versus Cultural Models?*, in *Between Sociology and History: Essays on Microhistory, Collective Action, and Nation Building*, edited by Anna-Maija Castrén - Markku Lonkila - Matti Peltonen, Helsinki, SKS/Finnish Literature Society, 2004, 17-40.
- CROCE 1920 = Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920.

- DELL'AQUILA 2006 = Giulia Dell'Aquila, *Galileo tra Ariosto e Tasso*, in *La prosa di Galileo. La lingua, la retorica, la storia*, a cura di Mauro Di Giandomenico - Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, 239-264.
- DELLA TERZA 1965 = Dante Della Terza, *Galileo letterato: "Considerazioni al Tasso"*, in «La rassegna della letteratura italiana», LX, 1 (1965), 77-91 [poi in Id., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma, Bulzoni, 1979, 197-221].
- DE MAN 1996 = Paul de Man, *Aesthetic Ideology*, edited with an introduction by Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 163-184.
- DURLING 1965 = Robert Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, Harvard University Press, 1965 [trad. it. parziale *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, a cura di Ida Campeggiani, Pisa, Pacini, 2017].
- FERRETTI 2010 = Francesco Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella "Gerusalemme liberata"*, Pisa, Pacini, 2010.
- FERRETTI 2012 = Francesco Ferretti, *Menzogna e inganno nel "Furioso"*, in «Versants», LIX, 2 (2012), 86-109.
- FERRONI 2008 = Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- FORNI 2012 = Giorgio Forni, *Risorgimento dell'ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, 2012.
- FUMAGALLI 1994 = Edoardo Fumagalli, *Presenze di commenti ai classici nell'"Orlando furioso"*, in «Aevum», LXVIII, 3 (1994), 551-570.
- HEMPFER 1987 = Klaus W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren. Die Orlando Furioso-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart-Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1987 [trad. it. *Lecture discrepanti. La ricezione dell'"Orlando Furioso" nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004].
- GENETTE 1972 = Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976].

- GENETTE 1982 = Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997].
- GINZBURG 2012 = Carlo Ginzburg, *Our Words, and Theirs: A Reflection on the Historian's Craft, Today*, in *Historical Knowledge. In Quest of Theory, Method and Evidence*, edited by Susanna Fellman - Marjatta Rahikanen, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 97-119.
- IZZO 2016a = *Lessico critico dell'“Orlando furioso”*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016.
- IZZO 2016b = Annalisa Izzo, *Racconti*, in IZZO 2016a, 367-385.
- JAVITCH 1991 = *Proclaiming a Classic: The Canonization of “Orlando Furioso”*, Princeton, Princeton University Press, 1991 [trad. it. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'“Orlando furioso”*, prefazione di Nicola Gardini, Milano, Bruno Mondadori, 1999].
- JAVITCH 1998 = Daniel Javitch, *The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century*, in «Modern Language Quarterly», LIX, 2 (1998), 139-169 [trad. it. *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, in «Italianistica» XXVII, 2 (1998), 177-197].
- JAVITCH 2020 = Daniel Javitch, *The Disregard of Irony in 16th Century Readings of “Orlando Furioso”*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo - Ida Campeggiani - Luca Danti, Firenze, Franco Cesati, 2020, 341-353.
- JOSSA 2016 = Stefano Jossa, *Ironia*, in IZZO 2016a, 177-197.
- KNOX 1989 = Dilwyn Knox, *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*, Leiden - New York - København - Köln, E.J. Brill, 1989.
- LAVEZUOLA 1584 = Alberto Lavezuola, *Osservazioni sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1584.
- MUSARRA 2013 = Franco Musarra, «L'antiqua damigella». *Dell'ironia nell'“Orlando furioso”*, prefazione di Giulio Ferroni, Firenze, Franco Cesati, 2013.

- MUZZIOLI 2015 = Francesco Muzzioli, *Ironia*, Napoli, Guida, 2015.
- ORAZIO 1993 = Orazio, *De arte poetica liber - Arte poetica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno, 1993, 1061-1129.
- ORLANDO 2001 = Francesco Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, a cura di Franco Moretti, *Il romanzo*, vol. I, *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, 195-226.
- ORLANDO 2017 = Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo - Luciano Pellegrini - Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017.
- PARKER 1979 = Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- PROSPERI 2005 = Valentina Prosperi, «*Curiositas*» e «*caligo*»: sondaggi sulla sopravvivenza di due topoi da Boezio a Tasso, in «Materiali per l'analisi dei testi classici», LV (2005), 103-120.
- QUINT 1983 = David Quint, *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*, New Haven and London, Yale University Press, 1983.
- QUINT 2018 = David Quint, *Virgil's Double Cross: Design and Meaning in the "Aeneid"*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2018.
- RAJNA 1900 = Pio Rajna, *Le fonti dell'"Orlando furioso". Ricerche e studi*, seconda edizione corretta e accresciuta, Firenze, Sansoni, 1900.
- RESIDORI 1995 = Matteo Residori, *Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella "Liberata"*, in *Torquato Tasso e la sua fortuna*, a cura di Bruno Porcelli, in «Italianistica» XXIV, 2-3 (1995), 453-471.
- RESIDORI 2016 = Matteo Residori, *Meraviglioso*, in IZZO 2016a, 239-260.
- RIVOLETTI 2014 = Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'"Orlando furioso" in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- SANGIRARDI 1993 = Giuseppe Sangirardi, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'"Orlando Innamorato" nel "Furioso"*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1993.

- SANGIRARDI 2014 = Giuseppe Sangirardi, *Trame e genealogie dell'ironia ariostesca*, in «Italian Studies» LXIX, 2 (2014), 189-203.
- SANGIRARDI 2016 = Giuseppe Sangirardi, *Armonia*, in IZZO 2016a, 21-39.
- SOLDANI 2006 = Arnaldo Soldani, *Forme della narrazione nel Tasso epico*, in «Italianistica» XXXV, 3 (2006), 23-44 [poi in Id., *Le voci della poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, 115-143].
- TASSO 1964 = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO 2009 = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.
- TASSO 2012 = Torquato Tasso, *Rinaldo*, a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- TURCHETTA 1999 = Gianni Turchetta, *Il punto di vista*, Roma - Bari, Laterza, 1999.
- WCLASSICS 1974 = Tibor Wlassics, *Galilei critico letterario*, Ravenna, Longo, 1974.
- ZATTI 1990 = Sergio Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990.
- ZATTI 1999 = Sergio Zatti, *La frusta letteraria dello scienziato*, in «Chroniques italiennes», LVIII-LXIX, 2-3 (1999), 193-207.
- ZATTI 2016 = Sergio Zatti, *Leggere l'"Orlando furioso"*, Bologna, il Mulino, 2016.

“SEASONING” MODERN HISTORICAL EPIC WITH MIRACLES:
THE «STRANI INCANTI» OF GIROLAMO GRAZIANI’S
CONQUISTO DI GRANATA

Maria Shakhray
Università di Bologna

RIASSUNTO: «Un labirinto nel quale si aprono altri labirinti»: la formula con cui Italo Calvino definiva l’universo poetico dell’*Orlando Furioso* è perfettamente applicabile anche al *Conquisto di Granata* (1650) di Girolamo Graziani. La poesia epica storica dedicata all’evento spartiacque relativamente recente della *Reconquista* – la conquista di Granada (1492) – ha assorbito alcune delle tendenze e trasformazioni più significative subite dal genere epico nel Seicento, tra cui la dialettica coesistenza del “meraviglioso” e del “verisimile”, la ricerca di novità e varietà, l’intrusione della storia moderna. Il saggio tratta dell’adozione e della ri-elaborazione di classici *topoi* epici appartenenti alla dimensione del “meraviglioso”: lo scontro allegorico tra Cielo e Inferno, armi celesti, *loci amoeni*, maghe affascinanti, orribili mostri illusori e altri espedienti magici ereditati dalla tradizione epica cavalleresca. Un’attenzione particolare è dedicata all’interazione degli elementi caratteristici dell’epica, come il ‘meraviglioso’ provvidenziale e ‘fantastico’, con la dimensione della storia moderna (incarnata dalla figura di Cristoforo Colombo), chiaramente percepita nell’intricato mondo del poema di Graziani che, similmente all’epica ariostesca, si rivela un «universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi».

PAROLE CHIAVE: meraviglioso, verosimile, storia, *Conquisto di Granata*, Cristoforo Colombo, Girolamo Graziani

ABSTRACT: «Un labirinto nel quale si aprono altri labirinti»: the formula that Italo Calvino used to define the poetic universe of *Orlando Furioso* could be perfectly applied to Girolamo Graziani’s *Conquisto di Granata* (1650). The historical epic poem dedicated to the relatively recent watershed event of the Reconquista – the conquest of Granada (1492) – absorbed some of the most significant trends and transformations the epic genre underwent in the Seicento, among which the dialectic coexistence of the “marvellous” and the “verisimilar”, as well as the search for novelty and variety and

the intrusion of modern history. The essay deals with Graziani's adoption and re-elaboration of the classical epic *topoi* belonging to the dimension of the "marvellous", i.e. the allegorical confrontation of Heaven and Hell, celestial weapons, *loci amoeni*, enchanting sorceresses, horrible illusory monsters and other magic devices inherited from the chivalric epic tradition. Special attention is given to the interaction of such characteristic epic elements as the providential and the "fantastic" "marvellous" with the dimension of modern history (embodied by the figure of Christopher Columbus), clearly perceived in the intricate world of Graziani's poem that similarly to the ariostesque epic, reveals to be a «universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi».

KEY-WORDS: marvellous, verisimilar, history, conquest of Granada, Christopher Columbus, Girolamo Graziani

[...] oltre tutte le misture è soavissima quella della favola e dell'istoria.

(TASSO, *Apologia*)

Chi non sa far stupir, vada alla striglia!

(Giambattista Marino, *La Murtoleide*)

1. THE "MARVELLOUS" AND THE "VERISIMILAR": THE UNION OF THE «QUALITÀ SÌ DISCORDANTI»

The necessity of astonishing and stupefying the reader, affecting his senses and imagination, could justly be considered not as a mere option, but as an aesthetic imperative of the Baroque literature, perfectly condensed in the well-known formula from Giambattista Marino's *Murtoleide*: «È del poeta il fin la meraviglia».¹ According to the Neapolitan letterato, the art of an «excellent poet» consisted in constantly filling

¹ BATTISTINI 2002: 53.

the reader with wonder («stupore») and literally making him raise his eyebrows («inarcare le ciglia») in utter surprise. This typically Baroque penchant for provoking amazement was particularly emphasized by Andrea Battistini, who wrote in his *Barocco*: «Al dovere della novità cui è tenuto il poeta corrisponde, sul versante della fruizione, l'effetto della meraviglia, nata dall'eccesso e dall'estremismo delle proposte che interrompono il corso normale degli eventi».² Indeed, starting from the second Cinquecento, the notions of marvels, wonder, novelty³ and variety go hand in hand under the aegis of another key Baroque notion – the one of *delectare* – constituting a “duty” for the author of an epic poem and accounting for the genre's gradual evolution.

Miracles and the miraculous are concepts that lay at heart of countless theoretical treatises composed between the Cinque and the Seicento, being a subject of continuous polemics in the most refined literary circles. To quote Erminia Ardissino, the brief Aristotelian reflection upon the nature and the usage of the “marvellous”, paradoxically enough, turned out to be crucial for epic poetry, as despite its succinct character, it had stimulated the «ricca discussione [...] sul valore del meraviglioso per la poesia»,⁴ the protagonist of the lively debates being the *peregrino* genius of Torquato Tasso.

In his *Apologia*, the poet recurs to his favourite form of the dialogue adopting the usual mask of the *Forestiero Napoletano* in order to disclose his vision of the “marvellous”. The whole discussion revolves around the question of the «cose» «degne di meraviglia»,⁵ the poet and his interlocutor, Vincenzo Fantini, identifying two main types of the “marvellous”: 1) the so-called «imagini fantastiche», or «fantasmi»⁶ and 2) all the phenomena that are brought to life by «the secret judgment of the divine Provi-

² *Ibidem*.

³ In the *Discorsi sull'arte del poema eroico*, Tasso insisted upon the importance of ‘novelty’ («novità») that was bound to amaze the Baroque readers, making them «or mossi ad ira, or a terrore, or a pietà [...] or allegri, or contristati, or sospesi, or rapiti» (TASSO, *Discorsi* [Poma]: 5).

⁴ Ivi: 19.

⁵ TASSO, *Apologia*: f. D2v.

⁶ Thus, Tassian *Forestiero Napoletano* states: «Dunque meraviglie, e miracoli chiamiamo i fantasmi: e quella parte della poesia ch'è facitrice dell'imagini fantastiche [...]» (TASSO, *Apologia*: f. D1v).

dence»,⁷ «delle quali son occulte in qualche modo le cagioni divine». ⁸ Having thus distinguished between the two categories of the «cose mirabili»,⁹ the poet and his interlocutor agree that of the two «maniere di meraviglie»,¹⁰ the “divine” or “providential” marvellous “appears” to have a greater impact on the reader as compared to the “fantastic” marvellous for one essential reason, i.e. its credibility. To quote the words of the *Forestiero Napoletano*, «dunque delle cose, o degli effetti creduti solo ci meravigliamo: e la meraviglia dell’altre cose, non solo è minore, ma non è pur meraviglia»,¹¹

In this way, Tasso introduces the much-discussed notion of credibility (*il verisimile*), emphasizing its primary role as far as the epic *favola* – «l’anima del Poema» –¹² is concerned:

[Il Forestiero Napoletano] Et le verisimili [azioni] possono essere e false, e vere, né sono vere necessariamente [...]. Dunque le favole si tessono d’attioni così vere come false, le quali habbiano sembianza del vero [...]. La verisimiglianza dunque è necessaria nella favola; e la verità e la falsità non è necessaria¹³.

Credibility turns out to be a major necessity for the author of an epic poem: in the given perspective even the “marvellous” elements may and should be credible to justify their presence in the text. This consideration upon the relationship between *il vero*, *il falso* and *il verisimile* brings us to the dichotomy of history and invention (crucial with Tasso and his imitators) sparking off an intense dialogue between the *Apologia della Gerusalemme liberata* and the *Discorsi del poema eroico*. In the poet’s opinion, it is essential to model

⁷ «[...] tutte le cose [...] che avvengono per secreto giuditio della Providenza di Dio seran meravigliose [...]» (*ibidem*).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi: f. D2v.

¹⁰ Ivi: f. D2r.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi: f. B8r.

¹³ Ivi: f. B8v.

the epic *favola* using namely the material of the *verisimile* – a «materia» that may be «tolta da l'istorie»,¹⁴ but might as well contain elements of invention. Credibility being the primary objective of the epic poet, Tasso insists upon the importance of the invention: in the *Apologia*, the poet states having “overcome” other authors namely in his use of the “marvellous”.¹⁵ First and foremost, the poet refers to the “marvellous” of the Christian origin that, in his opinion, is the superior category of the “marvellous”, i.e. the most credible one, as it refers to the religion that his contemporaries had «bevuta nelle fasce insieme co'l latte». ¹⁶ Miracles belonging to the above-mentioned category indeed appear to be the most “verisimilar” and therefore *lodevoli*: the ingredients, or the refined “condiments” with which the poet should “season” his poem to achieve gratifying novelty and variety. On the contrary, the miracles making part of a Pagan religion are the ingredients that are bound to produce a «freddo e insipido»¹⁷ epic poem, for, in Tasso's opinion, they are anything but credible.

Yet, the “recipe” of a “savoury” epic poem composed in the sophisticated period of the Baroque cannot but have a number of layers, the main principle of the Baroque *goût* being namely the one of *diletto*: an intention of *delectare* counterbalanced by the Counter-Reformation inclination towards *docere*. In other words, a «giudicious poet» has to “entice” the readers of all categories into his poem, with «meraviglie», «perché con esse invita e alletta il gusto degli uomini volgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de i più intendenti». ¹⁸ It is not for nothing that the author of the *Discorsi* chooses the epithet *dilettevole* to introduce the second type of the “miraculous”, i.e. those «imagini fantastiche» that we had mentioned in the beginning:

¹⁴ TASSO, *Discorsi* [Poma]: 6. Later in his fundamental treatise, *Il Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, Tasso will continue to emphasize «in modo stringente» «la necessità di fondare il poema eroico su argomento storico» (*Introduzione*, in TASSO, *Giudicio* [Gigante]: XXVI).

¹⁵ TASSO, *Apologia*: f. D2r.

¹⁶ TASSO, *Discorsi* [Poma]: 6.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto muovono non solo l'animo de gli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono; e d'altre cose sì fatte [...].¹⁹

Similarly, in the *Apologia*, the *Forestiero Napoletano* expands upon the notion of the miracles belonging to the category of the “fantastic” dwelling in particular on their function in the poem, specifying that they should comply with two main criteria: 1) be credible or *verisimil* and 2) should be «conjuncted» in a special way with other elements of the *favola*, being functional in the context of the poem's *scioglimento*.²⁰

In the poet's conception, both the “divine” and the “fantastic” «maniere di meraviglie» are considered as essential components of the epic poem of the late Cinquecento – early Seicento: the marvellous “condiments” that were to respond to the criteria of credibility and functionality, as well as to delight the reader by bringing the gratifying «varietà d'accidenti» (mostly the miracles of the second category). Last but not least, the marvellous elements were to *movere* the reader's senses, instructing him and instilling into him a deep sensation of *pietas* and marvel in front of the mysterious providential design. Such, in a nutshell, was the theoretic basis that Tasso put into practice into his own poem: a perfect “recipe” to be imitated, modified and amplified by the next generation of «miglior plettri» during the whole XVIIth century.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ TASSO, *Apologia*: f. B3r. The idea of functionality of the “miraculous” elements was further elaborated by Tasso in his *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, where the “marvellous” tends to be indissolubly linked to the allegorical dimension, its primary function being the one of possessing a profound yet allegorically hidden significance. To quote Claudio Gigante's words, in this apologetical treatise, «il “meraviglioso” è – definitivamente – distinto dal “falso” e ancorato all'allegoria, che, agostiniamente, nasconde una verità sublime dietro l'apparenza della finzione [...]» (TASSO, *Giudicio* [Gigante]: XXIV). For an in-depth analysis of Tasso's use of the concepts of “*il vero*”, “*il falso*”, “*il meraviglioso*” and “*il verisimile*”, see *Introduzione*, ivi.

2. IL CONQUISTO DI GRANATA AS A «SOAVISSIMA MISTURA» OF POETRY AND MODERN HISTORY

The components of the epic poem described in Tasso's *Discorsi*, i.e. the Aristotelian principle of unity, the variety and novelty of accidents, the growing need for the *verisimile* combined with the “marvellous” of both divine and “fantastic” origin – all of these elements «si fissarono e cristallizzarono entro schemi convenzionali, in forme costanti, ripetendosi [...] e imponendosi alla coscienza e al gusto dei poeti»²¹ who continued to develop and transform the epic genre. Among this generation of «miglior plettri», the prominent Modenese poet, Girolamo Graziani, occupies special place. The author of a number of poetic and dramatic works, courtier²² and Secretary of State to Francesco I and Alphonse IV d'Este, as well as an experienced diplomat in charge of «onerevolissime e delicate missioni»,²³ Graziani can justly be considered one of the key figures acting on the literary scene of the time.²⁴

Following the crucial tendency of the epoch, the Modenese poet opted for the historical subject having generously “seasoned” it with the marvellous “condiments”. Thus, the *materia* of his second and most well-known epic was chosen from the recently modern historical past: the culminating event of the Reconquista, i.e. the conquest of Granada in 1492. The choice of a “foreign” subject of the war of Catholic Spain and the Islamic Al-Andalus could not surprise the reader of the time: the extremely complicated relationship with the Ottoman Turks contributed to stimulating the Crusade spirit

²¹ BELLONI 1893: 320.

²² As Simone Sirocchi notes in his monography dedicated to the French artists at the Modenese court in the XVIth-XVIIth centuries, Girolamo Graziani was a courtier poet *par excellence*, whose inclination for the epideictic genre revealed already in his early years (SIROCCHI 2018: 106). Yet, despite his distinguished career, Graziani's position at the court was an extremely unstable one, the poet frequently lamenting various «fatiche, disillusioni, amarezze» of the court life (NICOLETTI 1889: 468).

²³ Ivi: 448.

²⁴ For Girolamo Graziani's biography, see, among others, the comprehensive entry by TARZI 2002; see also TIRABOSCHI 1781-1786; *Vita del Conte Girolamo Graziani scritta da Camillo Marchesini* [1675-1695] (BERTONI 1937); NICOLETTI 1899; SABBATINI 1846 and the preface to the recent edition GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico]: VII-VIII.

already in the air. The allegorical perspective of a modern crusade²⁵ was particularly emphasized by Antonio Belloni:

È inutile, ch'io faccia rilevare l'importanza grandissima dell'argomento, per la quale certo il poema del Graziani può star con onore al fianco della *Gerusalemme Liberata*. Infatti dalla presa di Granata, che chiude una lunga e sanguinosa lotta di otto secoli contro i più feroci nemici di Cristo, procede non pur la posteriore grandezza della Spagna, ma, sotto un certo rispetto, la salvezza del mondo cristiano, il quale dopo la presa di Costantinopoli era, per dir così, minacciato da due fuochi all'occidente e all'oriente. *Era dunque non solo una impresa nazionale, che il Graziani cantava, ma una lotta combattuta in nome della fede contro quegli stessi nemici, ai quali Goffredo avea strappato di mano il Santo Sepolcro.*²⁶

The profound religious intention behind the «vaghezza delle forme» of Graziani's poem was not to escape the reader, the editor Soliani thus “warning” him against the superficial reading of the poem:

Resta che tu avverta che le parole dea, fato, destino, idolo, paradiso, adorare e simili sono usate per vezzo di poesia, non per errore di credenza. La vaghezza delle forme non deve pregiudicare alla purità della fede. Quelle si osservano per delizie della penna, questa si riverisce per oggetto del cuore. *Lo stile tutto poetico, e l'animo sempre cattolico:* così l'autore si protesta.²⁷

²⁵ The importance of the Catholic perspective – the historical conflict seen as an episode of the allegorical struggle between good and evil – was stressed by Mónica García Aguilar who noted upon the fundamental presence of «la doctrina cristiana y lo sobrenatural cristiano frente a la religión musulmana» in Graziani's epic. According to the scholar, the historical event of the Catholic Monarchs «propició en un breve espacio de tiempo numerosas muestras poéticas en las que, más allá de los motivos meramente políticos, se acentuaban las razones propagandísticas del triunfo de la religión católica sobre el ejército infiel» (GARCIA AGUILAR 2014: 109).

²⁶ BELLONI 1893: 322 (italics mine).

²⁷ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico]: 5 (italics mine).

Il Conquisto undoubtedly absorbed a number of the tendencies of the time, last but not least including the emblematic fluctuation between *l'epico* and *il romanzesco* and similarly to the Ariostesque *Orlando Furioso*, revealed its “in-between” position: «quasi animal d'incerta natura, e mezzo fra l'uno e fra l'altro».²⁸ Having “derived” «non poco» from *Gerusalemme Liberata*,²⁹ Graziani yet succeeded in modelling the historical epic in his own way, combining the epic and the romance modes with elements of drama, the poem being abundant in various chance encounters of the numerous characters who tend to disguise themselves and constantly change their protean identities. The variety of the «unexpected miraculous agnitions» appears to be a source of the reader's continuous marvel and delight (quite in line with the prescriptions of Tasso's *Discorsi*), functioning at the same time as those «soavi licor» of *il romanzesco* that together with the «succhi amari» of the “historical” form the «soavissima mistura»³⁰ of the heroic epic poem.

Having borrowed the «ricca pluralità»³¹ of episodes and characters from Ariosto, Graziani nonetheless chose to follow the example of Tasso as far as the providential historical perspective was concerned. Significantly enough, all of the numerous miracles present in the poem are organically inwoven in its texture, being not only functional to the poetic plot, but most importantly, conditioned by divine Providence bearing an accentuated divine character. In line with the ideas Tasso expressed in his *Discorsi* and *Apologia*, *Il Conquisto* contains a series of the “fantastic” miracles as well: the *incanti* mostly inherited by the chivalric epic tradition. These classical marvellous components, inscribed in the general manichaistic perspective of the poem, coexist with the “marvellous” of the strictly Christian origin, introduced by the figures pertaining to the divine world: God and his angels, Archangel Michael and the patron saint of Spain St. James. The “marvellous” in the poem is extended as well to another crucial category: the one of the “miracles” produced by human mind («ingegno

²⁸ TASSO, *Apologia*: f. A5v.

²⁹ BELLONI 1898, cit. in NICOLETTI 1889: 480.

³⁰ TASSO, *Apologia*: f. A6v.

³¹ CARETTI 1970: 32-33.

umano», capable of «meravigliose e diverse invenzioni».³² This kind of the “marvellous” reveals to be linked to the modern figure of Christopher Columbus: the illustrious Ligurian navigator occupying a special place in the fabula of Graziani’s poem.

To gain a better understanding of various manifestations of the “marvellous” in *Il Conquistato di Granata*, I shall consider the above-mentioned categories, paying special attention to the role and function each of them has to play in the complex architecture of Graziani’s poetic “palace” that, to quote once more Tasso’s words, is built «sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione»,³³ being thus a perfect seventeenth-century incarnation of «l’illustre dell’eroico».

3. “VERISIMILAR” MIRACLES: POETIC MANIFESTATIONS OF THE DIVINE “MARVELLOUS”

The relationship between *il meraviglioso* and *il verisimile* appears to be crucial as far as the tradition of the heroic epic poem is concerned. In his *Discorsi*, Tasso wrote upon the «diversissime [...] due nature»³⁴ of the “marvellous” and the “verisimilar” that being «almost contrary to each other», are both seen as «necessary» ingredients of an epic poem. The poet comes to an essential conclusion that «un’azione medesima possa essere e meravigliosa e verisimile»³⁵ and introduces the notion of “verisimilar” miracles (*miracoli “verisimili”*):

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angli suoi, a’ demoni o a coloro a’ quali da Dio o da’ demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di

³² ARDISSINO 2019: 35.

³³ TASSO, *Discorsi* [Poma]: 12.

³⁴ *Ivi*: 6.

³⁵ *Ibidem*.

parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate [...].³⁶

This particular mode of «congiungere il verisimile co' l meraviglioso»³⁷ was adopted and meticulously followed by Girolamo Graziani in his poem dedicated to the «*strani incanti di Granata*»,³⁸ where all the miracles provoking «vario stupore», derive namely from the «virtù soprannaturale». ³⁹The divine “marvellous” is introduced from the very beginning of the epic as the narrator presents the whole story of the *Reconquista* as an episode of the timeless struggle between Heaven and Hell: a direct consequence of the «sdegno eterno». ⁴⁰The poem acquires a particularly salient allegorical scale starting from cantos IX-XII, as Idragorre, the main representant of the infernal world, enters the scene of Graziani's poem:

Gode anch'esso Idragorre e pien d'orgoglio
fa con gli urli tremar la valle e 'l monte,
indi prorompe: «Armati, o Ciel, ch'io voglio
contra l'armi divine alzar la fronte.
(XII 1, 1-4: 259)

In this manichaeistic perspective, the Moorish question is seen in direct continuity with the ideological opposition of absolute good and evil,⁴¹ the Demon's hindrance to the «armi terrene» of the 'magnanimous Ferrando' being only an instrument serving to score a major ultimate triumph over the celestial adversary:

Mossi contra Ferrando l'armi terrene,

³⁶ Ivi: 7-8.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXIII 5-6: 507.

³⁹ TASSO, *Discorsi* [Poma]: 6.

⁴⁰ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XII 2, 1-4: 259.

⁴¹ Thus, in canto XXII, Idragorre rhetorically exclaims: «Se poi cade soggetto il regno moro, / quale impero e qual tempio a noi rimane?» (ivi, XXII 11, 5-6: 484).

or tosto moverò l'armi d'Averno;
a danno del Cristiano oggi conviene
con l'arti esercitar lo sdegno eterno.
(XII 2, 1-4: 259)

The continuous allegorical struggle between the demonic and the celestial forces will eventually result in a direct confrontation in canto XXII in which Idragorre urges his demonic army to attack the ship of Christopher Columbus, fearing the support that the glorious «ligure nocchier»⁴² might bring to the Christian heroes. The violent storm caused by the horrific «turba acherontea»⁴³ is placated due to the effort of the divine messenger, «di Galizia Apostol santo».⁴⁴ With his celestial weapon, St. James easily triumphs over the «empi demoni», the whole episode of the marvellous «vision sì rare»⁴⁵ being summed up as a providential victory over the infernal forces precursing the actual historical triumph of Granada: «Ecco [...] vinto l'Inferno e soggiogato il mare».⁴⁶

One of the key manifestations of the Christian “marvellous” in *Il Conquistato* is linked to the figure of «la devota reina», Isabella I of Castile: an incarnation of the «virtù donnesca» that according to Tasso, was characteristic of those exceptional «heroic» female figures who tended to «trascendere e trapassare non sol la condizione dell'altre donne, ma l'umana virtù».⁴⁷ Thus, in canto XIX – one of the most suggestive and mysterious parts of the poem – the Spanish army suffers severe losses after the demonic attacks⁴⁸ under the aegis of Idragorre and the appalling massacre: the «spettacolo

⁴² Ivi, XXII 12, 4: 484.

⁴³ Ivi, XXII 14, 2: 484.

⁴⁴ Ivi, XXII 14, 1: 484.

⁴⁵ Ivi, XXII 16, 4: 485.

⁴⁶ Ivi, XXII 16, 5-6: 485.

⁴⁷ Cit. in FERRETTI 2013: 4. For the notions of «virtù femminile» and «virtù donnesca», see Tasso's *Discorso della virtù femminile e donnesca* (TASSO, *Discorso* [Doglioli]); for the role of these crucial Tassian concepts in *Gerusalemme liberata*, see FERRETTI 2013.

⁴⁸ Instigated by Idragorre, the demonic army sows chaos, misery and diseases to destroy the Christian army (GRAZIANI, *Il Conquistato di Granata* [Artico], XVIII 1-19).

atroce»⁴⁹ carried out by the Moorish warriors in the Spanish camp. The army is on the verge of fleeing from the battlefield, despite the exhortations of Ferdinand, yet due to the ardent prayers of Isabella, the situation changes, as Heaven puts an end to the miseries sent by the demons, making Christian warriors finally regain their momentum and military zeal. The miracle is immediately followed by a chain of other providential *meraviglie*: the queen, «accesa d'amor, di fé, di zelo»,⁵⁰ ascends to heaven and is granted the possibility of contemplating the divine angels, Vergin Mary and even Christ (being literally blinded by the divine «incomprensibile presenza»,⁵¹ Isabella is able to see only «ad or ad or ch'arde congiunto / l'abisso de la luce in un sol punto».⁵² The episode of the «visione estatica» contains various descriptions of the splendid celestial marvels that the queen contemplates «con stupore e con diletto»,⁵³ being amazed («stupida») by the «vista inusitata e nova».⁵⁴ In the episode that appears to be a long digression from the dimension of «l'arme»,⁵⁵ the “marvellous” dimension is manifested mostly through its transcendental value: as Erminia Ardissino writes with regard to *Gerusalemme liberata*, the epic “marvellous” might be realized not only through direct supernatural interventions, but also through the «eventi che esulano dalla linearità e dalla comprensibilità [...]», leaving the effect of extreme «stupore e [...] sconcerto» with the «spectators».⁵⁶ To continue the chain of the “divine” miracles, Isabella's mind is

⁴⁹ Ivi, XIX 1, 4: 401.

⁵⁰ Ivi, XIX 14, 7: 404.

⁵¹ Ivi, XIX 28, 6: 408.

⁵² Ivi, XIX 28, 7-8: 408.

⁵³ Ivi, XIX 33, 1: 409. It is noteworthy that the two key Baroque notions, well familiar to the reader of the time, appear in an episode bearing an extremely devout character.

⁵⁴ Ivi, XIX 38, 5: 410.

⁵⁵ According to Tancredi Artico, the mystical episode of Isabella's ascension occupying more than 40 octets can be considered a real digression from the core poetic action, especially if compared to the famous episode of Godfrey's prayers turning the tide of the events in canto XIII of *Gerusalemme liberata* (GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], n. 66: 417).

⁵⁶ ARDISSINO 2019: 25. It is in this sense that the narrator comments upon the impossibility for the humans to penetrate the providential «gran misteri»: «Conosce allor ch'è temeraria impresa / il tentar di capir quel ch'è infinito, / che quella luce è solo in sé compresa, / e che solo è quel cerchio in sé capito» (XIX 39, 1-4: 411). Special attention should as well be paid to the use of the lexemes belonging to the semantic field of

«illuminated»⁵⁷ by Christ's prophetic revelations as to the glorious future of her lineage, the resounding Christian triumph over the Moors, as well as the forthcoming discovery of the New World by Columbus.

«Di cor forte e di mente saggia»,⁵⁸ the queen stops «l'armi d'Averno»⁵⁹ acting as mediator between the «virtù soprannaturale»⁶⁰ and the earthly world, the above-mentioned miracles being possible only due to her devout zeal and fervour.

A similarly “credible” miracle only partly accessible to the human mind takes place in the final XXVI canto and involves the Moorish king Baudele: the “barbarous” tyrant despising the Christians suddenly decides to convert to Christendom. Thus, contrary to the historical truth, Graziani offers the reader an idyllic final, yet in this poetic interpretation, Baudele undergoes a complex psychological process, his conversion being another miracle performed by the divine Providence that all of a sudden – as was the case with Isabella's prophetic vision – illuminates the mind of the «feroce»⁶¹ Moorish king, so that he feels «liquefarsi a poco a poco / il giel del freddo core al dolce foco».⁶²

This transformation (followed by the solemn baptism of Baudele, «di cor mutato e di voler diverso»)⁶³ serves not only to prove the omnipotence of the divine will, but as well enables the poet to stress once more the *pietas* of Ferdinand,⁶⁴ who remains

the “marvellous”, i.e. «mirare», «ammirare», «stupore», «stupida», «attonita», extremely frequent in the episode.

⁵⁷ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XIX 40, 3: 411.

⁵⁸ Ivi, XXIV 62, 5: 546.

⁵⁹ Ivi, XVIII 79, 5: 397.

⁶⁰ TASSO, *Discorsi* [Poma]: 8.

⁶¹ Already in canto I, Baudele is characterized as a typical “pagan” «tiranno»: «uom che, feroce, / di costumi è crudel, di volto atroce» (GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], I 15, 7-8: 11).

⁶² Ivi, XXVI 104, 3-8: 602.

⁶³ Ivi, XXVI 105, 1: 602.

⁶⁴ For the model of an epic hero uniting in his character the virtues of «Prencipe e Heroe», endowed with such supreme qualities as «rara pietà e religione», see the crucial treatise by Paolo Beni (BENI, *Comparatione*: 3). According to Beni, the hero of an epic poem should, similarly to Tasso's Godfrey, «esprimer l'Idia di perfettissimo Capitano e Heroe», the central virtue of such a hero being «soprattutto Christiana fede e humiltà» (ivi: 7, 215-216).

«aperto alla pietà e alla comprensione nei confronti dei vinti»,⁶⁵ exactly as required by the ideology of the modern “crusade”.

An interesting example of the intrusion of the divine “marvellous”, accompanied by the metanarrative insertion stressing the *probable* character of the event, can be found in canto XXV. In the given episode, Ferdinand's inspiring discourse in front of his army is followed by a sudden clap of thunder and lightning: «Cinto Michel di luminoso velo / fu l'autor di quel tuono e di quel lampo, / de i Cristiani a favor schierò quel segno / (così crede pietà) l'empireo regno». ⁶⁶ The narrator might feel uncertain about the miracle, but he has no doubts as to the limits of the human possibilities of comprehending the «la divina Idea»: ⁶⁷ yet he ardently hopes that the thunder and lightning will prove a providential sign announcing the eventual victory of «l'arme pietose».

4. «IMAGINI FANTASTICHE» AS CRUCIAL POETIC INGREDIENTS: INNOVATING TRADITIONAL “MARVELLOUS” *TOPOI*

For the sake of the reader's *diletto*, Graziani “seasons” his epic with a whole chain of miracles and marvellous events. First and foremost, in his poetic interpretation, the historical fact of the Spanish victory over the Moors depends on two crucial conditions, both belonging to the dimension of the “fantastic marvellous”. The first one is a mystery revealed to the Queen Isabella by the phantom of her ancestor Rodrigo, that in line with the spectacular poetics of the Baroque, appears to her in chains and in flames. In order to be granted the divine “permission” to win the war, the Catholic Monarchs have to give a vow to build a holy temple immediately after their victory, as well as give a proper burial to the relics of Rodrigo, so that his soul might finally ascend to heaven in peace. Isabella

⁶⁵ As Francesco Ferretti noted upon the «integralismo cattolico tutt'altro che intransigente» di Tasso: an ‘integralism’ that reveals to be «emulo, piuttosto, dell'imperialismo angosciato di Virgilio, aperto alla pietà e alla comprensione nei confronti dei vinti, perché radicato in una ideologia di tipo tragico» (FERRETTI 2013: 42).

⁶⁶ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXV 16, 4-8: 555.

⁶⁷ Ivi, XIX (argomento), 7: 401.

and Ferdinand do not hesitate to follow these rites, «offering» to Christ «il nobil tempio e 'l glorioso acquisto»⁶⁸ in the end of the poem, thus fulfilling the essential – yet, not the only one – condition of the Christian triumph.

While the first requirement, although being linked to the fantastic image («larva») of Rodrigo, still bears direct reference to the divine will, the second condition, on the contrary, belongs to the world of the demonic magic. The «obscure mystery» of Granada is revealed by the Moorish princess Elvira – Christian at heart and by origin – who, similarly to Tassian Rinaldo, wishes to amend («emendare») «de i passati danni le colpe antiche».⁶⁹ According to Elvira's revelation, in order to defeat the Moors and “liberate” Granada, the heroes will first have to «superar l'insidioso incanto» of the «empia maga» Garnata,⁷⁰ the legendary founder of the city, by sneaking into the magic cave («l'antro fatal») and getting hold of the urn with the sorceress's «ceneri incantate».⁷¹ As can be seen, both mysteries are far from performing a merely ornamental role: exactly in line with Tasso's recommendation, both “marvellous” elements are fundamental for the poetic fabula, as they «disciolgono quei nodi, che senza l'aiuto loro non potevano essere sviluppati»,⁷² paving the way for the core event of the poem, i.e. the final conquest of Granada.

The above-mentioned mystery gives rise to a chain of miracles making part of the category of «immagini fantastiche»: various epic *topoi* inherited from the chivalric literary tradition. It is interesting to note that the miracles in question have some crucial elements in common: first and foremost, all of them are linked to the epic hero, Hernando (Hernán Cortés), a figure that by definition stands for the intrusion of a relatively recent

⁶⁸ Ivi, XXVI 109, 8: 603.

⁶⁹ Ivi, XXIII 38, 1-2: 515.

⁷⁰ Ivi, XXIII 40, 8: 515.

⁷¹ Ivi, XXIII 38, 8: 515.

⁷² TASSO, *Apologia*: f. B3r.

history⁷³ in the epic labyrinth of *Il Conquisto di Granada*.⁷⁴ Another element proper to all of the miracles present in the part dedicated to Garnata's enchantment, is a *topos* recurrent in the epic tradition: a divine weapon⁷⁵ – «la spada che temprò fabbro immortale» –⁷⁶ capable of breaking any spell and helping its master to overcome the infernal forces. It is namely with his magic sword that Hernando goes through the fearsome ordeals before getting in possession of the enchanted urn and breaking the sorceress's spell.⁷⁷ The whole canto is reminiscent of the enchantments of Tasso's «selva di Saron»,⁷⁸ the horrific marvels filling the hero with «alto stupore»:

Giunto colà sparsa d'intorno ei mira
di tartareo vapor nebbia mortale,
che la strada al guerrier copre con l'ombra,

⁷³ For the emblematic «presenza sotto le mura di Granada di Hernando, cioè Hernan Cortés, futuro conquistatore dell'Impero Mexica – nel ruolo di aggiornamento della tradizione letteraria in direzione di un'apertura ad argomenti moderni», see GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico]: X). A similar function of «innovating» the epic tradition is performed by another crucial character of the poem, Christopher Columbus whose role in the poem will be discussed further below.

⁷⁴ It should be noted that Hernando, in line with Graziani's theatrical poetics, first appears in the poem not as an intrepid Christian hero but disguised as Elvira's loyal servant Zoraida.

⁷⁵ The celestial «fatal brando» had been granted to King Ferdinand by St. James but was stolen from him due to the intrigues of Idragorre. After a series of intricate events, Hernando got in possession of the divine weapon by chance; later on, Ferdinand granted it to him so that the hero could break Garnata's spell and eventually reconstitute the magic sword to the king.

⁷⁶ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXIII 89, 6: 527.

⁷⁷ Quite in line with Tasso's proposition in the *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, the «marvellous» sword in Graziani's poem displays profound allegorical value: overcoming the obstacles to satisfy the primary condition of liberating the city – removing Garnata's ashes and regaining the «urna reale» (GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXIII 49, 3: 517) – clearly stands for eradicating pagan idolatry.

⁷⁸ As pointed out by Mónica García Aguilar, the abominable forest («selva», «bosco» or «foresta») is a crucial background as far as the «epic space» of the poem is concerned: «el lugar por antonomasia donde culminan los valores negativos del bando pagano»; «un laberinto infernal» and «una auténtica personificación del caos» that, similarly to the besieged city, «se presente como un espacio sublime, de difícil acceso, que destaca por sus escarpadas montañas y su abrupto paisaje [...]» (GARCÍA AGUILAR 2014: 113-114).

*e d'un alto stupore il cor gl'ingombra.*⁷⁹

Stupisce il cavalier ma non paventa,
e spinge il passo in quell'opaco orrore [...]
(XXIII 58, 5-8; 59, 1-2: 520)

The intrepid «cavalier»⁸⁰ thus faces a number of ordeals: the horrid fog of the «vallea fatale», the violent «aspra tempesta»,⁸¹ the encounter with the «mostri spaventosi»,⁸² accompanied by «orche novelle»⁸³ of the terrible river and finally, the fierce combat with the horrific warrior Orgonte sent by the sorcerer Alchindo. Having surmounted all the obstacles due to his valour and, most importantly, due to the magic power of his sword, Hernando faces his last ordeal: the attack of a «smisurato dragon d'orrido aspetto».⁸⁴ Having overcome the monstrous adversary, the hero witnesses a «nuovo incanto»:⁸⁵ the fearsome monster reveals to be a «larva», as the «falso drago» turns into Alchindo, the perfid magician assisting the demons. All of the obstacles reveal to be mere illusions: upon his return to the Christian camp, the warrior is amazed to discover that «disparve ogni fallace imago / e con l'incantator cadder gli'incanti».⁸⁶ Yet, despite their illusory nature, all of the marvels and enchantments are «particolarmente degni di meraviglia, perché son congiunti alla favola»⁸⁷ and thus represent an important turning point in the poetic action: breaking Garnata's spell and getting in possession of the enchanted urn is a key

⁷⁹ Italics mine. In *Il Conquisto*, Graziani also uses a Baroque variation of the Tassian syntagm: «vario stupore», this time with regard to the 'miraculous' appearance of Columbus on the battlefield (GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXV 82, 1: 570).

⁸⁰ Ivi, XXIII 59, 1: 520.

⁸¹ Ivi, XXIII 60, 1: 520.

⁸² Thus, Monica García Aguilar stresses the inherent «mythical» or «legendary» connotations proper to the image of the forest in epic poetry: «Como forma imaginaria [...] el bosque es un lugar mítico en el que abunda la vida indómita, un espacio poblado de bestias feroces y monstruos legendarios [...] que resaltan la imagen salvaje de los espacios agrestes» (GARCÍA AGUILAR 2014: 114).

⁸³ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXIII 62, 6: 521.

⁸⁴ Ivi, XXIII 86, 6: 527.

⁸⁵ Ivi, XXIII 89, 2: 527.

⁸⁶ Ivi, XXIII 91, 3-4: 528.

⁸⁷ TASSO, *Apologia*: f. D2v.

requirement for conquering Granada. It is essential that this demanding task is entrusted to Hernando⁸⁸ – a character in possession of both epic and historical status. In this light, the victories of *Hernán Cortés* literally equal the triumph of modern history over the epic “marvellous”: a choice that could not be fortuitous in an époque when epic poetry was continuously contaminated with the topical trends of recent history, being subject to fundamental transformations and evolution.

The confrontation of history with the world of the “marvellous” becomes even more emblematic in canto XX, when Graziani introduces the dimension of “*gli amori*” aiming at delighting the reader with his «soavi carmi» in order to distract him and «raddolcir gli alti furori»⁸⁹ of the world of “*l’arme*”. Hernando, along with other Christian heroes, is captured by the ally of the infernal forces, the «dotto Mago» Alchindo. The demonic magician holds the captives in a labyrinthic prison situated on an enchanted cliff beyond the Pillars of Hercules, entrusting them to the care of his daughter Belsirena, a sorceress herself. It is in this “marvellous” context that Graziani revives the well-known episode of *Gerusalemme liberata*, i.e. the story of Rinaldo and Armida, as well as the traditional epic *topoi* of *loci amoeni*:⁹⁰ the edenic garden and the sumptuous magic palace of the sorceress’s constitute the edenic background for the characters’ «folli amori».⁹¹ Similarly to Armida, Belsirena falls in love with the Christian warrior, enveloping him with the atmosphere of lethargic *voluptas* – yet, the resemblance

⁸⁸ Despite the unquestionable valour of the hero, the role of the celestial brand – a persistent *topos* suggested by the epic tradition – should not be underestimated. In a similar way, the magic sword appears in canto XX, as it helps Hernando to break the magician Alchindo’s spell and liberate Elvira from the enchanted room: «Posa quinci la punta a caso Hernando / nel pavimento, e cessa il fiero incanto, / cui la spada fatal del gran Ferrando / dissipò la possanza e tolse il vanto» (GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XX 97, 1-4: 443). In this scene, the celestial sword breaks the enchantment almost on its own, the hero putting it in the right place indeed «by chance». Nonetheless, the qualities of the supreme «arte e possanza» of the modern ‘crusaders’ – Hernando and Ferdinand himself – are frequently stressed by the poet, as it is due to them that the Christian heroes «troppo superano» the Moorish adversary (ivi, XXV 105, 3-4: 575).

⁸⁹ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XX 4, 3-4: 422.

⁹⁰ For the overall catalogue of the epic *loci amoeni*, see BETTIN 2006: 957-978.

⁹¹ TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVIII IX, 2. The syntagm appears in canto XX of *Il Conquisto*, Graziani making use of it in order to introduce the Ariostesque dichotomy of *l’arme* e *gli amori*: «Musa, tu non sdegnar che in mezzo a l’armi / spieghi del vano albergo i folli amori [...]» (XX 4, 1-2: 422).

with the Tassian episode ends here. Re-elaborating the *topoi* that by the second half of the XVIIth century had already turned into clichés, the poet adds interesting elements of novelty: thus, Belsirena's love for Hernando is described as a complex and instable «dubbio affetto», the heroine continuously oscillating between the «desio cocente»⁹² of revealing her feelings to Hernando and concealing her «poignant» secret. Unlike the experienced Armida, the «miserable» Belsirena from the very beginning reveals to be completely powerless against Hernando who, being «degli arcani d'amor giudice esperto»,⁹³ immediately uncovers her secret. Both characters try to disguise their feelings, the hero simulating total ignorance and incomprehension of the sorceress's «doglia ascosa», while the latter one does her best to dissimulate her «incerto» pathos.⁹⁴ Interestingly enough, Graziani adopts the crucial Tassian strategy – «una strategia del coprire e dell'occultare» –⁹⁵ yet, using it in a completely different context: thus, the enchanting sorceress does not simulate love⁹⁶ to seduce the warrior, but has to recur to the ploy of dissimulation to protect her own complex feelings. To enamour the Christian cavalier, Belsirena tries various strategies, alternating «minaccie di velen» with «preghi di mele»,⁹⁷ however, the hero courteously yet firmly rejects her love, opposing the intransigent ethic of a Modern “crusader” to the enchantress's «armi d'amor»: «Sol di studi guerrieri io son divoto». ⁹⁸ Yet, this fervent assertion only partly corresponds to the truth, for Hernando as well adopts the strategy of dissimulation, aiming at concealing another core reason for his refusal, i.e. his love for the Moorish princess Elvira.

⁹² GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XX 6, 2: 422.

⁹³ Ivi, XX 7, 1: 422.

⁹⁴ Ivi, XX 6, 5: 422. In the episode, Graziani focuses on his character's complex affects, the canto containing a number of Belsirena's inner monologues, reminiscent of the Tassian «parlar disgiunto», while the actual *loci amoeni* receive less attention as compared to their analogues in *Gerusalemme liberata*.

⁹⁵ For the endless «gioco di finte e di simulazioni» characteristic of Tassian Armida che «fa' manto del vero a la menzogna» (*Gerusalemme liberata* IV 25, 7-8), see ZATTI 1996: 117-121.

⁹⁶ As pointed by Sergio Zatti, with Armida, the strategy of «coprire e occultare» assumes the form of «arte e calcolo della “dissimulazione”, volta a fini “disonesti”» (ivi: 119).

⁹⁷ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XX 48, 6: 432.

⁹⁸ Ivi, XX 43, 4: 431.

The notion of dissimulation, from the very beginning present in the complex relationship between the characters, becomes particularly important in the scene taking place at the «sublime balcon»⁹⁹ of Belsirena's enchanted palace. The sorceress, «tra vari desiri in sé diversa», is on the verge of disclosing her love to Hernando,¹⁰⁰ when she notices a distant «legno»¹⁰¹ that immediately acquires symbolic value. For both characters, the sailing ship embodies the desire of venturing a voyage beyond the Pillars of Hercules, marking a sudden intrusion of historical reality into the edenic space proper to the universe of the «folli amori». That is why Belsirena is outraged at the sight of the ship instinctively associating it with the hostile world of «l'arme» and discoveries.

«Mira» dicea «quel legno; egli trascorse
popoli immensi e pelago infinito,
e senz'aver lume o favor da l'Orse
girò d'Africa e d'India il curvo lito.
(XX 28, 1-4: 428)

Putting «tacito veneno» in her words, the sorceress urges Hernando to escape such fate, mocking the «follia de i mortali»¹⁰² and opposing the desire of glory and adventures symbolized by the ship to the world of «guerre felici» and «placidi furori»:¹⁰³

Saggio chi solca il mar cui non offende
il superbo furor d'Austro o di Coro,
quel mar che fra le pompe e fra gli amori

⁹⁹ Ivi, XX 24, 6: 427.

¹⁰⁰ Tancredi Artico justly compares the conversation of Belsirena and Hernando to a «duetto dalle movenze dialettiche, più tipiche del teatro che del poema epico» (ivi, n. 31: 428): both characters indeed avoid speaking directly, continuously recurring to metaphors and allusions.

¹⁰¹ The appearance of the distant ship seems to anticipate the upcoming liberation of Hernando, as well as the future glorious voyages of the hero. The image might as well contain an allusion to Columbus, the famous Ligurian navigator who will soon enter the scene of *Il Conquisto*.

¹⁰² GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XX 30, 1: 428.

¹⁰³ Ivi, XX 15, 3; 6: 424.

sommerge nel piacer naufraghi i cori.
(XX 30, 5-8: 428)

Yet, the Christian hero remains indifferent to the sorceress's passionate eloquence, firmly opting for the perspective of future military glories: «Vari istinti dal ciel piovono in terra, / altri segua gli amori, io vo' la guerra».¹⁰⁴ As can be seen, all the magic art and the fascinating «vezzi» of Belsirena seem to have no effect upon the modern 'crusader', the future conqueror of Mexico evidently craving for the «trionfi guerrieri»¹⁰⁵ rather than for the «futile» «premi d'Amor».¹⁰⁶ This intense dialogue, rich in allusions and implicit references, is followed by the ultimate triumph of history over the world of magic: the hero succeeds in breaking the enchantments of Alchindo, liberates his companions and his beloved Elvira and does not hesitate to leave for Granada on board a ship,¹⁰⁷ whereas the miserable Belsirena commits suicide throwing herself off the enchanted cliff.¹⁰⁸ Once again, the reader assists to a resounding victory of history over the traditional epic dimension of magical *loci amoeni*:¹⁰⁹ unlike Tassian Rinaldo, the modern epic hero,

¹⁰⁴ Ivi, XX 31, 7-8: 428.

¹⁰⁵ Ivi, XX 32, 8: 429.

¹⁰⁶ Ivi, XX 34, 1: 429.

¹⁰⁷ The image of the sailing ship appears in the poem on various occasions: the distant «battello» seen by Belsirena and Hernando, the glorious Columbus's ship and the vessels taken by the heroes in the course of the poem – all of them seem to embody the «nave [...] di scoperta salpata per un eroico viaggio epico» substituting the «barca romanzesca dell'avventura» of the previous epoque (QUINT 1985: 488).

¹⁰⁸ The ending, as well as the above-mentioned dialogue, reveals the existence of a clear boundary separating the "marvellous" and the historical dimensions, being emblematic as to the new historical and epic trends. The episode, drastically different from the one of *Gerusalemme liberata*, perfectly reflects the allegorical spirit of the revised and "reformed" *Conquistata*. In this sense, *Il Conquistato* continues the poetic tradition of the mature Tasso, the Modenese poet symbolically depriving the Pagan sorceress of any power of influencing the circumstances, as well as of the possibility of changing her own identity. Similarly, to the author of *Gerusalemme conquistata*, Graziani reduces the «vitalità multiforme» of the Pagan heroine to «una cifra simbolicamente compatta, a un emblema morale»: a choice perfectly in line with Tassian tendency of inscribing the "marvellous" into the allegorical dimension. (RESIDORI 1999: 135).

¹⁰⁹ It should be noted that the sumptuous *loci amoeni* eventually reveal their illusory nature, as Belsirena, similarly to Tassian Armida, makes disappear her «bel giardino» and «palagio adorno», instantly transforming her *loci amoeni* into *loci horridi*.

carefully avoids «del cieco labirinto i vari errori»¹¹⁰ and is determined to continue his way, avoiding all temptations for the sake of the future triumphs. The “marvellous” elements seem to lose their seductive power when confronted with modern historical reality, so that the “gratifying” deviation announced by Graziani at the beginning of the canto only seemingly «disturbs the epic action».¹¹¹

5. «TIFIMAGGIOR, L'ARGO NOVELLO»:¹¹² THE “MARVELLOUS” DEEDS OF CHRISTOPHER COLUMBUS AS ELEMENTS OF MODERN HISTORICAL REALITY

The intrusion of modern history into Graziani's epic is introduced not only by the figure Hernando, the future conquistador of Mexico, but also by the crucial presence of the illustrious Ligurian navigator, Christopher Columbus. Following the popular trend of his epoque,¹¹³ Graziani turns to the subject «di poema degnissimo e d'istoria»¹¹⁴ transforming the episodal yet crucial element of *Gerusalemme liberata* into one of the most significant themes of his poem.¹¹⁵ In the interpretation of the Modenese poet, Columbus is indissolubly linked to the dimension of providential marvellous, being introduced as a modern 'crusader' whose glorious deeds are essentially guided by Providence. Columbus thus acquires a status of a full-fledged Christian epic hero: not

¹¹⁰ Ivi, XX 4, 6: 422.

¹¹¹ ZATTI 1996: 116.

¹¹² GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXII 17, 1: 485.

¹¹³ As pointed out by David Quint, «l'impresa dell'esplorazione e la crociata contro l'Islam» constitute the main «arene eroiche del [...] secolo», as far as the epic poetry of the time is concerned (QUINT 1985: 488). For the detailed catalogue of the epic poems forming the cycle dedicated to the New World, see BELLONI 1893: 427- 430; for the thorough analysis of the epic dedicated to Columbus's discoveries, see, among others, GIGLIUCCI 2014 and RODINI 1992.

¹¹⁴ TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV XXXII, 8.

¹¹⁵ QUINT 1985: 470.

only a glorious “*scopritore*”,¹¹⁶ but most importantly, a distinguished warrior displaying such essential qualities as valour and *pietas*.¹¹⁷ Presenting the Ligurian navigator as a “crusader”, Graziani links modern history to literary epic tradition, aptly inweaving the figure of Columbus into the allegorical context of the war between Heaven and Hell. It is significant that Columbus instills terror with the demons who see the hero as a major threat to their plots: «Mirate là: vittorioso ei riede, / scorso il barbaro clima e 'l mar profondo, / portato il culto e la cristiana fede / con leggi peregrine al nuovo mondo [...] / e noi dannati al tenebroso fondo / oziosi miriam l'autor primiero / di tante alme rapite al nostro impero?».¹¹⁸

The demons justly fear Columbus's imminent intervention: the Ligurian hero reveals to be one of the poem's protagonists as far as the war with the Moors is concerned. In two fundamental episodes of the poem, «il gran Colombo»¹¹⁹ performs the theatrical function of a modern *deus ex machina* helping the Christian heroes in most desperate situations and largely influencing the course of military events. The first significant appearance of Columbus takes place in canto XIX, as the hero offers his help to Belsirena's prisoners, agreeing to bring the cavaliers back to the besieged Granada. During the voyage, the navigator unveils his companions the story of the New World discovery, the whole episode resulting a «soavissima»¹²⁰ mixture of history and fiction. The relation of the voyage to America indeed abounds in marvellous elements, Columbus continuously mentioning various «nuovi miracoli stupendi»: «crudi mostri», «finte larve», mermaids, giants and other similar creatures hindering his voyages. Along with

¹¹⁶ Despite the clearly prevailing providential perspective of a modern 'crusader', Graziani does not neglect Columbus's actual historical merits as «de l'indic' oceano il vincitore, / il ligustico eroe, Tifi secondo» (ivi, XIX 70, 2-3: 419), a significant part of canto XXII being dedicated to Columbus's narration of his discoveries.

¹¹⁷ Exactly in line with Paolo Beni's description of a «perfettissimo Heroe e Capitano», Graziani seeks to «formar Heroe in cui sia il colmo di tutte le virtù, massime militari e civili [...] in pace e in guerra» (BENI, *Comparatione*: 215-216).

¹¹⁸ GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXII 9, 1-4; 6-8: 483). It is noteworthy that the detailed presentation of Columbus as a hero performing a divine mission comes namely from the demon Idragorre.

¹¹⁹ Ivi, XXV 112, 7: 577.

¹²⁰ TASSO, *Apologia*: f. A6v.

the persistent presence of these «*imagini fantastiche*», Columbus introduces the marvellous of providential origin that in his narration clearly prevails over the “fantastic” and the historical elements. The marvellous adventures of his «sublime navilio» – the “providential” «*nave epica*» as opposed to the «*barca romanzesca dell'avventura*» – appear to be inscribed into the teleological perspective, their primary objective being the realization of «*la trama divina della storia*». ¹²¹ It is essential that the discoveries and the deeds of the «*Tifi secondo*» are shown as the result of his absolute, unshakeable faith: «*Quella fé che [...] può voi condurre a terre ignote, / fra l'onde procellose e l'aure avverse. / L'àncora de la fede immobil reste, / né si temano i mostri e le tempeste*». ¹²² It always under the aegis of divine Providence that Columbus performs his human “miracles”: ¹²³ unlike Hernando, the Ligurian hero needs no magic weapons to triumph over both the infernal forces and the Moorish adversary. Heaven protects the hero by sending immediate help upon his ardent prayers, but also offers him various occasions to prove his own military art and valiance.

Thus, in canto XXV of the poem, Columbus once again acts as a *deus ex machina*, entering the scene of a «*vario spettacolo d'orrore*» ¹²⁴ in a most spectacular way. The unexpected arrival of the hero from the very beginning is presented as a ‘miracle’, the hero literally appearing on the battlefield, similarly to a divinity:

Sorge la polve, indi di schiera in schiera
Si veggono apparir fanti e cavalli;
de l'armi luminose a i ferrei lampi
ride il sol, splende il cielo, ardono i campi.
(XXV 81, 5-8: 569)

¹²¹ QUINT 1985: 470-488.

¹²² GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico], XXII 49: 1; 5-8: 493.

¹²³ Thus, the old hermit Uderico stresses the invincibility of the Ligurian hero: «*Del magnanimo eroe tutto fa strada, / a la sorte, a l'ingegno ed a la spada*» (ivi, XXII 93, 7-8: 505).

¹²⁴ Ivi, XV 83, 6: 570.

The Christian warriors contemplate the scene with «vario stupore»¹²⁵ while the hero, accompanied by «sì fiorito squadron di gente eletta», approaches the battlefield, demonstrating «ne l'insegna maggior la croce eretta».¹²⁶ The poet continues to introduce allusions to the dimension of the “marvellous”: thus, Columbus’s «destriero» «precorre il vento e supera il pensiero»,¹²⁷ while the hero himself «seems» to be endowed with supernatural power:

Trema il ciel, trema il suol mentre che passa
a la cruda battaglia il gran guerriero;
sembra lampo a lo sguardo e tuono al moto,
sembra tempesta e folgore e tremoto.
(XXV 85, 5-8: 570)

«Inflamed» with both «pietà» e «furore», the Ligurian warrior miraculously turns the tide of the final battle, demonstrating incomparable military valour and inspiring the exhausted Christian army with his own example of an exemplary modern ‘crusader’.¹²⁸ It is essential to note upon the absence of direct supernatural interventions, magic swords or enchantments in the episode: in contrast to Ferdinand and Hernán Cortés, Columbus is fighting on his own, being inspired by his absolute faith.

The Ligurian hero intervenes in the course of the military events as well for the third time. Thus, in canto XXVI, the navigator reveals Ferdinand the story of the capture of Malaga: a remarkable victory that took place due to the hero’s cunning intelligence,

¹²⁵ Ivi, XXV 82, 1: 570.

¹²⁶ Ivi, XXV 82, 4; 6: 570.

¹²⁷ Ivi, XXV 85, 4: 570.

¹²⁸ «Ercol secondo», Colombo is celebrated and honoured by the Christian army and by the Catholic King. It should be noted that Graziani completely reinvents Columbus’s relationship with Ferdinand, actually inverting the chronological order of the two cardinal events of 1492: the historical fact of the Spanish conquest preceded the navigator’s voyage to the New World and, as noted by Irene Marchegiani Jones, played a crucial role «nella decisione finale dei re di Spagna di aiutare Colombo» (MARCHEGIANI JONES 1992: 417).

reminiscent more of Odysseus rather than of Achilles.¹²⁹ Accompanied by his squadron, Columbus decides to enter the city «in abito mentito»: a stratagem that enables him to attack the Moors by surprise catching them totally unprepared. Once again, Columbus proves to be a real protagonist of the struggle for Granada, Graziani tending to stress the superior military and personal qualities of a hero who combines the essential traits of a militant epic hero, an experienced and curious navigator, and finally, a modern “crusader” fervently carrying out a divine mission. It is namely in the versatile figure of Columbus that Graziani brings together the dimensions of the providential “marvellous” and the one of modern history: the character serves as a mediator between the two universes, eventually dominating over the fantastic world of *larve* during his navigation and, most importantly, scoring a resounding triumph over the historical adversary of the Catholic Spain.

6. CONCLUSION

As can be seen, the poetic texture of *Il Conquisto di Granata* abounds in the elements pertaining to the dimension of the “marvellous”: various «*imagini fantastiche*» borrowed from classical epic tradition and the crucial models of Ariosto and Tasso coexist and closely interact with the dimension of the divine or providential “marvellous”. In this sense, the poet follows one of the key principles of the Baroque, prescribing the

¹²⁹ In the given episode, Graziani seems to have followed the recommendation of Alessandro Tassoni who in his «lettera scritta ad un amico sopra la materia del Mondo nuovo» suggested imitating the model of the *Odyssey* rather than the one of the *Iliad* when dealing with «questa benedetta materia del Mondo Nuovo». According to Tassoni, the *Odyssey* was to serve «di Faro a chi disegna di ridurre a Poema Epico la navigazione del Colombo all'India Occidentale» (TASSONI, *La secchia rapita*: 211). Yet, as we have seen, in other episodes of *Il Conquisto di Granata*, Graziani insists on the military identity of his hero, thus opposing the opinion of Tassoni who defines the Ligurian navigator as «piuttosto gran prudente che gran guerriero», recommending the poets not to deviate from the historical truth (ivi: 212). For the detailed analysis of Tassoni's interpretation of the figure of Columbus and his polemics with Stigliani, see MARCHEGIANI JONES 1992: 410-414.

poets to «rubar con lode [...], imitar con giudicio»,¹³⁰ in an attempt of re-elaborating the “marvellous” *topoi* in the light of actual historical and literary trends. On the whole, Graziani remains faithful to the classical models of heroic epic poem, preserving in particular the traditional chivalric atmosphere in a text that contains numerous descriptions of duels taking place totally in line with the notions of honour, *pietas* and valour, while the allegorical struggle between Heaven and Hell makes the basis for the whole poem. Yet, the topical marvellous components are largely innovated due to the poet’s introducing the dimension of the modern history: it is emblematic that most of the “fantastic” elements of the poem are linked to the historical figure of Hernando (Hernán Cortés) who successfully overcomes all of the magic obstacles, revealing to be a perfect example of a modern epic hero, firmly determined to pursue his supreme objective.

While Hernando most often deals with the world of “fantastic” marvellous *topoi*, the figure of Christopher Columbus appears to be linked to the dimension of the “marvellous” of strictly providential order. The Ligurian navigator assumes the versatile identity of a prominent military hero (reminiscent of both Achilles and Odysseus). Following the literary trend of the time, Graziani tends to expand on the invented military identity of his character, yet making references to Columbus’s actual historical merits seen mostly in the light of his religious awareness. It is essential that the hero does not have to recur to marvellous expedients, winning the battle due to his own «buona spada», cunning «ingegno» and unshakeable faith.

As we have seen, all of the “marvellous” episodes reveal to be of primary importance for the poetic fabula: thus, Hernando breaks the age-long spell of the sorceress Garnata hindering the Christian victory, Isabella fulfills the vow given to the spirit of her ancestor, while the confrontation with the enchanting Belsirena and her *loci amoeni* serves to test the hero’s firmness and resolution. Symbolically enough, it is to the character of Christopher Columbus that the poet entrusts to determine the outcome of the final battle: thus, in the «soave» mixture of history and magic of an epic in which

¹³⁰ BARTOLI, *La povertà contenta*: 20.

«una componente non si annulla nell'altra, ma si somma, proprio come in un'elissi un fuoco non si sovrappone mai all'altro [...] ma crea con l'altro una tensione dovuta alla compresenza»,¹³¹ modern history apparently has the last word.

¹³¹ BATTISTINI 2007: 174-175.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- BARTOLI, *La povertà contenta* = Daniello Bartoli, *La povertà contenta descritta, e dedicata a' ricchi non mai contenti* [1650], in *Delle opere del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù*, Torino, Marietti, 1834.
- BENI, *Comparatione* = Paolo Beni, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palma nell'heroico poema. Del quale si vanno anco riconoscendo i precetti: con dar largo conto de' poeti heroici, tanto greci, quanto latini e italiani. Et in particolare si fa il giuditio dell'Ariosto*, Padova, Pasquati, 1607.
- GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata* [Artico] = Girolamo Graziani, *Il Conquisto di Granata* [1650], a cura di Tancredi Artico, Modena, Mucchi, 2017.
- TASSO, *Apologia* = Torquato Tasso, *Apologia del sig. Torquato Tasso in difesa della «Gerusalemme liberata»*, Ferrara, Cagnacini et Fratelli, 1585.
- TASSO, *Discorsi* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [1587], a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, *Discorso* [Doglio] = Torquato Tasso, *Discorso della virtù femintile e donnesca*, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997.
- TASSO, *Giudicio* [Gigante] = Torquato Tasso, *Giudicio sovra Gerusalemme riformata* [1593], a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno, 2000.
- TASSONI, *La secchia rapita* = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita poema eroicomico e il primo canto dell'Oceano* [1622], Torino, Marietti, 1830.

SECONDARY SOURCES

- ARDISSINO 2019 = Erminia Ardissino, *Dal meraviglioso di Tasso al magico di Basile*, in «I castelli di Yale», VII, 1 (2019), 19-46 (<cyonline.unife.it/issue/view/274/showToc>).
- BATTISTINI 2002 = Andrea Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002.
- BATTISTINI 2007 = Andrea Battistini, *Paradiso infernal, celeste inferno*, in «Rilune», 7 (2007), 171-187.
- BELLONI 1893 = Antonio Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme liberata*, Padova, Angelo Draghi, 1893.
- BETTIN 2006 = Giancarlo Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.
- BRAUDEL 1966 = Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1966, II
- CALVINO 2016 = Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* [1970], Milano, Mondadori, 2016.
- CALVINO 2017 = Italo Calvino, *Perché leggere i classici* [1991], Milano, Mondadori, 2017.
- CARETTI 1970 = Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1970.
- ELIAS 1975 = Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*, Darmstadt; Neuwied, Luchterhand, 1975.
- FERRETTI 2013 = Francesco Ferretti, *Pudicizia e virtù donnesca nella Gerusalemme liberata*, in «Griseldaonline», 13 (2013) (<www.griseldaonline.it/temi/pudore/pudicizia-virtu-gerusalemme-liberata-ferretti.html>).
- GARCIA AGUILAR 2014 = Mónica García Aguilar, *La construcción del espacio épico en Il Conquisto di Granata de Girolamo Graziani*, in «IRIS», 35 (2014), 105-116.

- GIGLIUCCI 2014 = *Epica e oceano*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2014.
- MARCHEGIANI JONES 1992 = Irene Marchegiani Jones, *Alessandro Tassoni e Guidobaldo Benamati: poeti dell'impresa di Colombo*, in «Italice» LXIX, 3 (1992), 410-421.
- NICOLETTI 1899 = Luigi Nicoletti, *Di Pergola e dei suoi dintorni*, Pergola, Gasperini, 1899.
- QUINT 1985 = David Quint, *La barca dell'avventura nell'epica rinascimentale*, in «Intersezioni» V, 3 (1985), 467-488.
- RESIDORI 1999 = Matteo Residori, *Armida e Proteo. Un percorso tra Gerusalemme liberata e Conquistata*, in «Italice», II (1999), 113-142 (<<https://journals.openedition.org/italique/202>>).
- RODINI 1992 = *Discoveries: A Special Issue for the Columbian Quincentennial*, edited by Robert J. Rodini, in «Italice» LXIX, 3 (1992).
- SABBATINI 1846 = Giovanni Sabbatini, *Alessandro Tassoni alla corte di Francesco I e Alfonso IV d'Este: quadro drammatico del secolo XVII*, Modena, Andrea Rossi, 1846.
- SIROCCHI 2018 = Simone Sirocchi, *Parigi e Modena nel Grand Siècle: gli artisti francesi alla corte di Francesco I e Alfonso IV d'Este*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018.
- TARZI 2002 = Fabio Tarzi, voce *Graziani, Girolamo*, in *DBI – Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, 2002 (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-graziani_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-graziani_(Dizionario-Biografico)/>)).
- TIRABOSCHI 1781-1786 = Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo signor duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, Modena, Società Tipografica, 1781-1786.
- ZATTI 1996 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

EXPERIENCING LIFE AS CINEMATIC FICTION THE MARVELOUS WITHIN THE DAILY MEDIA LANDSCAPE

Gemma Fantacci

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM


RIASSUNTO: Ogni giorno abitiamo numerosi universi digitali che si sovrappongono drammaticamente alla realtà fisica. La nostra identità è costituita da una moltitudine di personaggi creati appositamente per interpretare una personalità frammentata. Tuttavia, fino a che punto ne siamo consapevoli? Applicando il concetto di “meraviglioso” di Torquato Tasso in quanto elemento rivelatore, ovvero, «un processo che dà accesso a una dimensione nascosta oltre la realtà» (ARDISSINO 2019), il saggio si propone di analizzare *Monomyth: gaiden* (2018-2020), una serie animata in quattro atti realizzata dall’artista ungherese Petra Széman. Rielaborando il tema del viaggio dell’eroe e una narrazione non lineare tipica di anime e manga, *gaiden* in giapponese, Széman intercetta le discrepanze che nascono all’intersezione tra schermo e individuo «in una realtà elusiva e multilivello» (SZÉMAN 2018). L’artista crea un *épos* digitale per osservare ciò che accade «tra il sistema percettivo umano e il suo ambiente mediale» (LEVITT 2018) in una rete interconnessa composta da regni virtuali e identità non localizzate.

PAROLE CHIAVE: monomito; viaggio dell’eroe; *gaiden*; meraviglioso; *fiction*; *épos* digitale; paesaggio mediale; identità; transmedia *storytelling*

ABSTRACT: Daily, we enter and exit several digital realms which dramatically overlap with our physical reality. Our identity is scattered in a multitude of customized characters, explicitly created to represent the fragments of our personality. However, up to what extent are we aware of all this? By applying Torquato Tasso’s notion of “marvelous” as a revelatory element, that is, «a process that provides access to a hidden dimension beyond reality» (ARDISSINO 2019), this essay aims at analyzing *Monomyth: gaiden* (2018-2020), a four parts animated series by Petra Széman, a Hungarian moving image artist. Széman uses the hero’s journey trope and the principles of the *gaiden*, a nonlinear narrative used in manga and anime, to investigate the discrepancies occurring at the spectator-screen nexus «when journeying through an elusive multiplanar reality» (SZÉMAN

AOQU – *Epica e meraviglioso*, II, 1 (2021) - <https://riviste.unimi.it/aoqu> - ISBN 9788855265270 -

ISSN 2724-3346 - DOAJ: <https://www.doaj.org/toc/2724-3346>

DOI 10.13130/2724-3346/16048 

2018). Traveling between the fictional and the real world, Széman creates a digital *épos* which investigates «how the encounter between the human perceptual system and its media environment» (LEVITT 2018) interacts in an interwoven network of virtual realms and non-localized identities.

KEY-WORDS: monomyth; hero's journey; *gaiden*; marvelous; fiction; digital *épos*; media landscape; identity; transmedia storytelling

INTRODUCTION

We shift from one screen to another, inhabiting countless platforms, a habit that has become as familiar over time as it is now automatic. The series of tap and swipe gestures performed regularly «do not signify anything for and in themselves but are movements that gesture out and open onto a world that they help articulate».¹ They outline a sort of map in which to track the whereabouts of our digital persona². However, we have a single physical body whose identity is scattered in a multitude of customized characters specifically created to represent the different fragments that make up our identity. Our body is presented as a vessel traversing various layers of existence, both onscreen and off-screen. Our story is told in many worlds through many avatars. The “process of gesturing”³ that allows the transition from one layer to another «marks, and is a mark of, the small textures of historical transformation, a torqued sign of how we are subsumed into systems and structures that dwarf us but come to be so familiar in their omnipresence

¹ WILLIAMS 2017: 15-16.

² The terms “real world” and “digital world” used in this essay refer to the relationship between the analog self and the virtual self and the multiple narratives that emerge at this intersection. As stated by the artist, in *I keep forgetting I've been to Tokyo: GAIDEN*, a video installation that complements the series, the role of her digital persona, named Yourself in the Monomith: *gaiden* series, is the one of an «archive of accumulated personal mythologies acquired from a multitude of realities».

³ WILLIAMS 2017: 16.

that they vanish into simple utility».⁴ We find ourselves at the intersection of several displaced worlds that move seamlessly, resulting in an interwoven network of virtual realms and non-localized identities. To deeply explore «the processes involved in the creation of a multi-layered image world»⁵ and a fragmented identity, we must identify the gaps and the hinges hidden between the layers of this multiplanar reality. It is within the threshold experiences of our daily media landscape that «we can make sense of the world and our relationship to it – constantly making and remaking sense of the chaotic retinal flashes we experience life in».⁶ The goal of this essay is to analyze the animated series *Monomyth: gaiden*⁷ (2018-2020) by Petra Széman, a Hungarian moving image artist, which explores her «relationship to her digital avatar Yourself, as well as the processes involved in the creation of a multi-layered image world»⁸ by applying Torquato Tasso's notion of “marvelous” as a revelatory element, that is, «a process that provides access to a hidden dimension beyond reality».⁹ Within this framework, this analysis examines Petra Széman's attempt to portray the concept of distributed sight in the contemporary media landscape within a digital épos conceived as a cinematic fiction divided into four acts or “stages of awareness”. She adopts the principles of “transmedia storytelling”¹⁰ by developing a personal narrative articulated on multiple visual and textual levels, mixing and re-adapting a variety of media and speech patterns in a complex narrative system that mimics the transmedia nature of our reality. Petra Széman's artistic

⁴ *Ibidem*.

⁵ SZÉMAN, *Monomyth* 2018, 12' 00”.

⁶ *Ibidem*.

⁷ The series is entirely available on Petra Széman's website at <www.petraszeman.com> and on her Vimeo channel at <<https://vimeo.com/petraszeman>>, where it is also possible to have a look at other works.

⁸ SZÉMAN, *Monomyth* 2018, 12' 00”.

⁹ ARDISSINO 2019: 22. Author's translation.

¹⁰ The term “transmedia storytelling” was firstly coined by Henry Jenkins in 2003 in his article *Technology Review* and then he further developed the concept in his seminal book *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (2006). As he states, a “transmedia” story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best — so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction.

practice revolves around the notion of identity and shared reality. To explore the gaps between existence and memory, real-life and online narrative, time and space, she works with various media such as animation, illustration, photos, video games and anime, to detect «the interstices in which real life can be experienced as fictional».¹¹ Refusing the dichotomy of real vs not real and the idea of the duality of the screen, Széman finds «its value in the medial space it offers, and the transformative forces that it enacts within the user-screen spectrum. The screen is an elusive midway realm instead of one end of a binary spectrum»,¹² which she navigates using a digital representation of herself. Yourself, the name of her digital persona and the protagonist of this compelling adventure, embarks on a journey through several digital realms «to explore liminal spaces and threshold situations, looking to dissect the ways our memories and selves are constructed within a landscape oversaturated with fiction (both on- and off-screen)».¹³

Monomyth: gaiden is an animated series divided into four chapters that adopts the standard structure of the hero's adventure, usually organized into “departure”, “initiation” and “return”.¹⁴ In addition to the “nuclear unit of the monomyth”,¹⁵ the artist adds a fourth chapter named *Master of the Two Worlds*¹⁶ in which she takes stock of the path of personal growth undertaken by Yourself. Here, she tries to make sense of the conflicting and dispersive relationship with the multiple facets of her digital persona and the present layered reality. Besides the typical structure of the epic poem, Petra Széman adopts a narrative approach rooted in the tradition of anime and manga, a result of her prolonged stay in Japan. The Japanese word *gaiden*¹⁷ that can be found in the title

¹¹ Artist's statement featured on SZÉMAN, *personal website*.

¹² Personal interview with the artist.

¹³ Artist's statement on SZÉMAN, *personal website*.

¹⁴ CAMPBELL 1949: 28.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ SZÉMAN, *Monomyt* 2020, 10' 40”.

¹⁷ In Japanese *gaiden* means “side story” or “tale” and refers to an anecdote or supplementary biography of a person. The use of *gaiden* is commonly used in popular Japanese fiction to refer to a spin-off (canonical or otherwise) of a previously published work that is neither officially considered a sequel nor a prequel. However, some *gaiden* are retold stories in the perspective of a different character, similar to that of a flashback. The definition is taken from the Japanese-English online dictionary Jisho.

of each of the series' instalments means "external" or "alternative biography", a deviation within the main storyline that expands the protagonist's universe across several dimensions. These two types of storytelling allow the artist to create a complex narrative system that expands in time and space and allow her to interweave the several characters that make up her digital persona, and the «micro-modulated nature»¹⁸ of the media landscape she lives in. The essay will discuss the series *Monomyth: gaiden* and the concept of the "marvelous" applied to the multi-planar reality described by Petra Széman by considering the main features that characterized «the encounter between the human perceptual system and its media environment».¹⁹ The essay will be divided into three sections: the first one will focus on the structure and the typical features used within the monomyth and the *gaiden* narrative along with the intended use of the artist; the second one will discuss the notion of the user-screen nexus as a meeting point of different realms; lastly, the third one will examine the role of the "marvelous" within the digital épos created by the artist.

1. MONOMYTH & GAIDEN: A NEW EVENT TIMELINE FOR A NON-LOCALIZED IDENTITY

As briefly discussed above, the series *Monomyth: gaiden* results from the combination of two very different narrative structures: on one hand, the monomyth, centered on the hero's journey; on the other, the so-called *gaiden*, widely used in anime and manga to address secondary stories or side stories that differ from the main storyline. The reason behind this complex narrative system derives from Széman's interest in the types of storytelling offered by Western and non-Western literature. Moreover, in order to create a multi-layered universe that oscillates between the real and the digital and to examine the concept of non-localized identity, the artist introduces «a juxtaposition of the horizontal nature of the *gaiden* with the vertical structuring of the monomyth timeline, which aid

¹⁸ LEVITT 2018: 22.

¹⁹ Ivi: 5.

in grasping this point of tension and the role of intermedial spaces».²⁰ Before considering how the artist employs these structures in the temporal and spatial organization of the series, it is necessary to briefly address the main features of the hero's journey and the *gaiden*.

Regarding the hero's story, the essay focuses on Joseph Campbell's seminal book *The Hero with a Thousand Faces* (1949). The author describes the hero's journey with several examples of myths and stories from Western and non-Western literature, providing a detailed definition of the monomyth and the different stages of the protagonist's quest. As Campbell states «the standard path of the mythological adventure of the hero is a magnification of the formula represented in the rites of passage: separation – initiation – return: which might be named the nuclear unit of the monomyth».²¹ The author continues,

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered, and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man. [...] The composite hero of the monomyth is a personage of exceptional gifts. Frequently he is honored by his society, frequently unrecognized or disdain. He and/or the world in which he finds himself suffers from a symbolical deficiency. [...] Popular tales represent the heroic action as physical; the higher religions show the deed to be moral; nevertheless, there will be found astonishingly little variation in the morphology of the adventure, the character roles involved, the victories gained.²²

As Campbell's suggests, the monomyth has a linear vertical structure, but at the same time it is a cyclic one as it repeats itself in every story where the hero and his deeds are the main subject. Whether we consider ancient myths, such as the tale of Aeneas descending into the Underworld, or even works like *Star Wars* or *Spiderman*, it is possible to

²⁰ Personal interview with the artist.

²¹ CAMPBELL 1949: 28.

²² Ivi: 35.

recognize the typical tripartite structure. This pattern focuses on the hero and the call to adventure to a world unknown to him, the trials he must face, the resulting path of personal growth, and the return to his own world as a changed man. To better understand this three-sided structure, it will be useful to break it down into its different components.

The first act of the monomyth, called “separation” or “departure”, takes place in the ordinary world, that is, the world familiar to the hero and the moment where «the call to adventure»²³ is about to happen. As Campbell affirms, it is the “awakening of the self”, «a mystery of transfiguration – a rite, or moment, of spiritual passage»²⁴ that disrupts the comfort and the peacefulness of the hero’s world with a quest that he must pursue. Sometimes the call is not answered as the hero fears the upcoming challenges or has personal doubts about whether he is up to the task, but he is never alone in his journey, as there is always a mentor or a supernatural aid on his side. This one is a protective figure against the dangers of the hero’s destiny, who can help with precious advice or objects that can be used along the way. It is at this point that the hero will face the first threshold, a liminal space between the ordinary world and the Underworld. Campbell depicts this extremely important “non-place”²⁵ as,

The regions of the unknown (desert, jungle, deep sea, alien land, act.) are free fields for the projection of unconscious content. Incestuous *libido* and patricidal *destrudo* are thence reflected back against the individual and his society in forms suggesting threats of violence and fancied dangerous delight – not only as ogres but also as sirens of mysteriously seductive, nostalgic beauty.²⁶

The second act of the monomyth is called “initiation”, set in the Underworld. Here, the hero must face a series of trials that will test his courage and determination, and, in

²³ Ivi: 47.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Emphasis by the author of the paper.

²⁶ CAMPBELL 1948: 72.

literature, it is one of the most creative moments that has created numerous realms, monsters, characters of many guises. It is a situation, as Campbell describes, that can be called a “spiritual labyrinth”²⁷ because the hero must deal with a series of symbolic characters that are also linked to his personal experiences. When all barriers have been broken down and the dangers have been faced, the hero can finally receive “The Ultimate Boon”, a reward that might be an object of great value, a secret, the achievement of superior knowledge or the reconciliation with another significant character. The challenges, however, are not over because even though the protagonist has faced an arduous path of personal transformation, his greatest quest is the one that will lead him out of the Underworld and back to the ordinary world. The final chapter is called “Return”²⁸ and revolves around the hero’s comeback to the familiar world. Campbell defines it as follows,

[...] the adventurer still must return with his life-transmuting trophy. The full round, the norm of the monomyth, requires that the hero shall now begin the labor of bringing the runes of wisdom [...] back in the kingdom of humanity, where the boon may redound to the renewing of the community, the nation, the planet, or the ten thousand worlds.²⁹

This path is not without its pitfalls, as the author explains, but it implies an even more complex and essential meaning: the worlds crossed by the hero, the familiar one and the other, are different indeed, just like day and night, but they are also the same. The Underworld is just a «forgotten dimension of the world we know, and the exploration of that dimension is the whole sense of the deed of the hero».³⁰ One of the critical subsections of the third and final act, called *Master of the Two Worlds*, which is also used in the series *Monomyth: gaiden*, illustrates that the hero’s real challenge is not returning to his world victorious or with a renewed wisdom, but rather how he will be able to share

²⁷ Ivi: 92.

²⁸ Ivi: 179.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi: 201.

the gifts received with his companions and his people, and how he will use them. In fact, Campbell wonders «how to render back into light-world language the speech-defying pronouncements of the dark? How represent on a two-dimensional surface a three-dimensional form, or in a three-dimensional image a multi-dimensional meaning?».³¹

As this brief analysis shows, the evolution of the hero appears as «a paradigm of human development: the growth of the self, the coming of age of the individual».³² Besides monstrous and supernatural creatures, enchanted objects, fantastic worlds, magic and heroic deeds, the myth is not just a straightforward tale of acts and events, but instead has «the purpose of gaining understanding of what it means to be fully human»³³ as «human experience is not just personally constant but it is also in flux».³⁴ The hero is a symbolic character, «an archetype of the self [...] The hero's story, the monomyth, [...], thus reflects human experience – in particular the individual's experiences of attaining maturity or coming of age – the actualization of the adult self».³⁵ The call to adventure, divided into 'departure', 'initiation', 'return', is therefore the mirror of a universal process of personal evolution in which the individual has the opportunity to identify a «journey of self-knowledge».³⁶ Quoting Lowry's words,³⁷ Rochelle states,

The psychological parallel for the development of the self is clear: the hero's journey to the underworld not only resembles both ancient, widespread initiation rites and a natural, probably almost universal human psychic experience, it satisfies a basic human need. A particular example may be when one emerges from a severe personal crisis – profound depression, a breakdown, extreme loss – refreshed, with new understanding.

³¹ Ivi: 202.

³² ROCHELLE 2001: 34.

³³ LE GUIN 1970: 112.

³⁴ ROCHELLE 2001: 33.

³⁵ Ivi: 36.

³⁶ Ivi: 42.

³⁷ In his book *Communities of the Heart. The Rethoric of Myth in the Fiction of Ursula K Le Guin*, Rochelle mentions Shirley Park Lowry's essay *Familiar Mysteries: The Truth in Myth* to further underlying the universal role of myth and the hero's character as a journey towards a higher knowledge of the self.

The second cornerstone of the narrative structure of Petra Széman's work is the so-called *gaiden*. As mentioned above, the term is commonly used in popular Japanese fiction, from anime to manga, to indicate a secondary story that may not necessarily be considered as a sequel or prequel to the main one. The plot can take place in different settings and worlds, in alternate space-time dimensions, and the story can be told from the point of view of other characters, perhaps secondary, or be focused on flashbacks. In general, the main objective of this type of fiction is to expand the universe of the main series, in order to explore relationships briefly presented before, to give space to secondary stories, or investigate old matters left unresolved. The protagonist is generally a secondary or ancillary character of the main series while the leading character of the primary story is occasionally given a secondary role or only a tiny part. The timeline of these stories does not necessarily have to correspond to the end of the main narrative. In fact, it is possible to find examples of cross-over when the side story happens alongside the time frame of the original, or when the storyline of certain characters continues in any other time frame. Indeed, these "spin-offs" can generate additional sub-stories, thus creating a reticular structure of characters, timelines and events that intertwine with each other, developing an intricate network with a multitude of points of view. The narrative systems related to the *gaiden* do not have a well-defined structure as that of the monomyth, since it all depends on the main story. While the hero's journey has a linear and progressive development, the *gaiden* presents a horizontal structure since it expands the main narrative, as explained by Széman, but it can even be described as reticular because it delves into a progressively expanding universe. The artist focuses on the peculiar space-time tension these two types of narrative structures involve, fundamental to building a new timeline for a non-localized identity. As she states,

[...] a lot of the *gaiden* I have read and had been influenced by has to do with *Naruto*³⁸, and I have been reading the various *gaiden* attached to the story since I was ten up to now.

³⁸ *Naruto* is a Japanese manga series by Masashi Kishimoto, first serialized in *Weekly Shōnen Jump* magazine from 1997 to 2014 and then released in book form. It then became an anime in 2002 with over 200 episodes

One that I have a very strong sense of spatial and temporal expansion from is *Kakashi Gaiden*;³⁹ in my memories associated with this I can really feel that abject space. Additionally, the work that got me into the monomyth idea was also an anime/manga called *Fullmetal Alchemist*,⁴⁰ where the story in general is neatly organized into various sections of Departure, Initiation and Return, all placed neatly within a narrative that follows the monomyth structure in its overarching themes too. I get really taken with detailed systems like this.

That said, it is possible to analyze Petra Széman's series *Monomyth: gaiden* and the role of the narrative structures mentioned above. As stressed in the introduction, the series explores the artist's relationship with her avatar called Yourself and the processes involved in creating a multilayered world. Following the hero's journey trope structure, Széman organizes the digital tale into "departure", "initiation" and "return", and adds a fourth act called *Master of the Two Worlds*, one of the pivotal elements of the monomyth. *Monomyth: gaiden* follows the journey of a «self-aware protagonist moving along the frayed edges of fictional and real worlds shaped by narrative traditions [...] in the attempt to navigate landscapes that have become oversaturated with movies and fiction».⁴¹ The artist creates a complex transmedia narrative universe by mixing fragments taken from different dimensions which are at the same time connected to each other: pictures taken while strolling around Tokyo, illustrations, video game extracts, videos and animations. Széman's universe is made up of heterogeneous contents, both from real and digital

until 2007. It tells the story of Naruto Uzumaki, a young ninja who seeks recognition from his peers and dreams of becoming the village leader. There are different side stories along the main narrative, such as *Naruto: Shippūden*, *Boruto: Naruto Next Generations*, *Naruto Gaiden*.

³⁹ Known as *The Kakashi Side Story. A Boy's Life on the Battlefield*, it belongs to the *Naruto: Shippūden* anime.

⁴⁰ *Fullmetal Alchemist* is a Japanese manga series by Hiromu Arakawa and serialized in Square Enix's Monthly *Shōnen Gangan* magazine between 2001 and 2010. The story revolves around the journey of two alchemist brothers, Edward and Alphonse Elric, who are searching for the philosopher's stone to restore their bodies after a failed attempt to bring their mother back to life using alchemy. It was then published into 27 volumes. Its English release became the top-selling graphic novel in 2005. It was followed by two anime series, other two feature-length anime films and a live action film, besides different spin-offs and video games.

⁴¹ The artist's description of the work is featured on her website.

worlds, which overlap into a continuum that dissolves any division between online and offline experiences. These everyday fragments act like the layers of any program used to compose digital contents, but their organization lacks a precise hierarchy or a linear progression. Arranged as part of a single continuous plane, they create a multi-layered reality in which multiple narrative dimensions converge, each corresponding to one of the several characters interpreted throughout digital and real wanderings. As if they were endowed with a centripetal force capable of converging the narrative planes that make up our experience, each video of the *Monomyth: gaiden* series presents reality as cinematic fiction. Here, multiple existential planes coexist simultaneously: a level of existence, a level of consciousness, and a level of personal development. Széman has created three characters,⁴² or rather three versions of Yourself, each with a specific level of awareness of the complexity of the media landscape. As told by the artist's voice, which guides the viewer throughout the series as if it were an ancillary but invisible presence that helps them understand the journey ahead, "Yourself 1.0" has a «naïve understanding of fiction. Originally created as an outsourced self to reach realms that are problematic to get to with a real-life body. In the process of developing personal autonomy».⁴³ Next, there is "Yourself Level 5", which is «a virtual self that is no longer a vessel for tracking retrospective character growth in real time, but accidentally a separate person».⁴⁴ The last one is "Yourself Level 6", the one that should be able to read a non-localized identity within a multiplanar reality as she is «carefully navigating a volatile blend of correlation and causation».⁴⁵ Yourself's journey is told from the point of view of "Yourself Level 5", an alter ego that has therefore already become familiar with the concept of shared reality and that has to cross the so-called threshold to be able to manage a multi-fragmented world that expands both vertically and horizontally in a single narrative layer. This choice

⁴² Figure 1. The screenshot is taken from SZÉMAN *Monomyth* 2018, the first instalment or act of the series. The artist uses a game-like interface to represent which character will pursue the journey and, consequently, the degree of awareness of the media landscape that she has at the beginning of the journey.

⁴³ SZÉMAN, *Monomyth* 2018, 12' 00".

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

is due to the fact that Petra Széman, at this point of her investigation, has already delved into the concept of shared reality and shared identity in a previous work, *How to Enter a Fictional Realm /Tutorial* (2017).⁴⁶ As pointed out by the artist,⁴⁷

[...] the video examines the agency of digitized personas and what entering a foreign, hostile landscape might mean for a character striving to maintain a consistent and persistent narrative. Thinking of a virtual self as a self-contained identity reaching past incidental existence, the work urges the viewer to consider the relationship between two agents, the player and their alter ego. A seemingly straightforward gesture - visiting *Tamriel*⁴⁸ - causes problems ranging from the loss of identity to fictive character memory inconsistencies, not to mention an overall lack of narrative compliance.



Figure 1. SZÉMAN, *Monomyth* 2018

⁴⁶ The digital video is a prelude that paved the way to the research about multiplanar reality and a non-localized identity, themes further explored in the *Monomyth: gaiden* series. As the artist describes, *How to enter a fictional realm* is a handy didactic guide that uses the format of a YouTube Tutorial for accessing the realm of *Tamriel* (*The Elder Scrolls V: Skyrim*, Bethesda Game Studios, 2011) with a non-native character. The video examines the agency of digitized personas and what entering a foreign, hostile landscape might mean for a character striving to maintain a consistent and persistent narrative. *How to enter a fictional realm* is available on Petra Széman's website and on her Vimeo channel.

⁴⁷ The artist's description of the work is featured on her website.

⁴⁸ *Tamriel* is one of several continents of the video game *The Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda Game Studios, 2011).

The first act of the series, *Monomyth: gaiden /Departure* (2018), corresponds to the first chapter of the monomyth and highlights two of the main themes of the hero's journey: the call to adventure and the very first threshold. The latter, in fact, does not represent a single liminal space but it is a sum of all the liminal spaces that we cross daily to access the plethora of digital spaces that fill our media landscape. Indeed, the video begins with the artist's narrative voice stating, «I am both myself and a character that looks like me» and then adds «it is enticing to think about the cyberspace as radically other [...]. It is more a merging of displaced worlds – one foot in the door, but the door is part of a system [...]». Yourself gets into a complex system where “fictional planes” and “reality planes” overlap with each other in a seamless transition and her first challenge is to navigate realms with multiple personalities and their relationship with the world. Then again, Széman goes on arguing,⁴⁹

[...] so much of us is rooted in storytelling. We endlessly tell stories about our lives, both to ourselves and others, and it is through such stories that we make sense of the world and our relationship to it – constantly making and remaking sense of the chaotic retinal flashes we experience life in. It is an autobiography, constantly curated based on the narrative systems available to you, smoothing the world into a story that makes sense for your character. Your identity is produced through these creative acts in which you interpret and re-interpret your memories and experiences, articulated within a narrative.

The second act, *Monomyth: gaiden /Initiation* (2019), sees the artist's avatar crossing a multitude of liminal spaces to investigate themes such as time and motion across parallel and overlapping worlds, supported by tales of personal experiences influenced by Japanese pop culture. *Initiation* aims at presenting a perspective that expands beyond a linear succession of frames, breaking the rules of the conventional linear narrative in which we think our lives are organized. As pointed out by the artist herself, «using journey tropes as a steppingstone into constructing complex image-worlds that allow for

⁴⁹ Transcription of an extract of the narrator's voice in SZÉMAN *Monomyth* 2018.

time to expand sideways, the video aims to open up ways for multiple layers of experience to co-exist within one non-localized identity». The underworld journey in this series is not a quest into fantastic worlds populated by supernatural creatures and enchanted objects, but a search through the interstices between the different planes of reality. As the artist will later say in the final chapters of the series, «life is generated in the gaps, at the nexus of the screen and the user». In fact, the focus revolves around the concept of liminal space as a transitional stage of a process, a position at or on both sides of a boundary or threshold. Yourself is situated within several places at once and tries to navigate many worlds altogether, questioning concepts such as authenticity, personhood, and reality. To better understand her “points of view”, it is worth mentioning this passage from *Initiation*, which guides the viewer towards the end of the second chapter and whose themes will be further discussed in the second section of the essay,

When you experience the world there's a small gap between the raw information and the image you take in, your brain always lagging behind the actual. This is not a conspiracy and not even case of the hyperreal – it is just how bodies work, operating with a blink of loading time. Time in these liminal spaces expands along multiple axes [...] in a de-hierarchized narrative landscape. The accumulation of these realms is organized not within a system of chronology, but as a series of juxtaposed presents. A world that forces you to step outside a singular line of sight and into new layers of perception doesn't present a falsehood, but it is an image that is depicting time rather than movement, going beyond a succession of frames required by narrative order. [...] I'm a melting point of different characters: a person, an omnipresent cameraman and a character that appears in set frames, but cross-effects the perception of the other perspectives.

The last two chapters of the series, *Monomyth: gaiden / Return* (2019) and *Monomyth: gaiden / Master of The Two Worlds* (2020), conclude Yourself's journey. Following the classic hero's path, the former sees the artist's digital persona leaving the so-called Underworld, that is the threshold at the user-screen intersection, to come back to “real life”. It investigates «whether a stark return is possible in an interwoven network of virtual realms, digital technologies and non-localized identities» but also asks «what the

end means for a world that is driven by narrative significance». ⁵⁰ The latter and final chapter, *Master of The Two Worlds*, emphasizes the path of personal growth of Yourself and the profound level of understanding she acquires about her reality. The series places the viewer in front of a digital épos which recounts the events of the contemporary identity and the often conflicting and dispersive relationship she has both with herself and the reality around her, until the moment when she tries to make sense of this situation. However, is this really possible? *Return* opens with an exciting dialogue between the narrator, who has the appearance of “Yourself Level 6”, and “Yourself Level 5”. The two discuss how everyone’s perspectives are limited and how the levels of reality grow consistently day by day, stating that the only way to untangle this multilayered maze is to look at reality through its suspended times, such as the loading screen. In turn, “Yourself Level 5” reflects on how memory is not a single file but rather a series of save slots to get in and out of, as «these different perspectives coexist alongside the immediate reality, regardless of whether you choose to enter them or not». As Széman’s voice recounts,

This is where we stand: a virtual world is fragmented and incomplete beyond the initial organising force of its narrative. At the same time, reality is layered and unfathomable, too large to look at. I can put down the camera, or close the game software, but reality will continue to elude me. ⁵¹

Monomyth: gaiden / Master of The two Worlds wraps up the entire series and examines how and if Yourself has truly managed to become the master of the two worlds. At this point one would expect to see Yourself as “Yourself Level 6”, however, the artist’s digital persona still looks like she did at the beginning of the journey. As Széman explains in the interview, ⁵²

⁵⁰ Extract from SZÉMAN, *Monomyth* 2019.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Personal Interview with the artist.

The position of the *Master of Two Worlds* assumes having arrived at the end of a linear scale, but the “real mastery” lies in the sustained maintenance of an ongoing ontological position that allows one to step outside this linear space. I think Yourself has the capacity to hold up this position, but thinking of them as a singularity I do not think they are there yet – there is too many facets still unexplored. Currently the Master of Two Worlds is situated in the space between me and Yourself, though with time and ongoing questioning the boundaries of this position may expand and overlap with both of us.

This excerpt emphasizes the complexity of a media landscape that is not so much focused on a single image or a single world, «but rather a relation of levels and pathways and the contradictions they enact, assembled outside a hierarchy imposed by cinematic and linear ordering».⁵³ In the monomyth, however, the hero comes back victorious from his personal quest and returns to the ordinary world with a new understanding of himself and the world. “Yourself Level 5”, on the other hand, is still in a limbo state. Her challenge is not just about her ability to navigate and untangle the gaps between one plane of reality and another, but it revolves around her ability to simultaneously harness all of them and maintain a steady and cohesive gaze on a fragmented and shifting identity. As well as the hero’s myth, Yourself embarks on a journey that is both personal and universal because she embraces the daily disorienting experience across media since «the maps are so complex that the human is not at home in its world. [...] Our interiorization of the spatial and temporal forms of media produce our future mode of perception».⁵⁴ This production is constantly undermined by the presence of a self «as an emergent narrative of emergent worlds».⁵⁵

⁵³ Extract from SZÉMAN, *Monomyth* 2020.

⁵⁴ LEVITT 2018: 68-69.

⁵⁵ *Ibidem*.

2. THE USER-SCREEN NEXUS: A SITE FOR INTERMEDIAL SPACES

The *Monomyth: gaiden* series tries to understand how new types of narration emerge at the spectator-screen intersection. Petra Széman conceives the screen as a centripetal force that scatters our identity in several fragments, all dislocated in a vast and deep landscape. To convey this sense of dissemination and overlapping of points of view, Széman introduces multiple scenes simultaneously and each one of them is both independent and linked to the others.⁵⁶ Her storytelling approach does not follow the temporal linearity that characterizes the real world but makes use of a narrative that is extremely diluted in space and time, in which memory, personal awareness and perception are looking for common ground. She states that «it is only by harnessing this depth, by negotiating these perspectives and contradictions that the world can open up».⁵⁷ She realizes that «there is information contained within threshold experiences that is not available in any other frameworks. Between the layers that make up the images that construct our worlds, in the holes in the digital landscape where the player never visits».⁵⁸ Petra Széman's research stands at the «encounter between the human perceptual system and its media environment at particular moments in time and with the kind of selves, lives, and worlds that are produced in this conjunction»⁵⁹ and it is deeply connected to the concept of “animatic apparatus”.⁶⁰ This is «a site for intervention and production»⁶¹ as it is concerned with «the manner in which any cultural dispositif produces forms of life as it imagines them».⁶² In other words, «how new forms of life and modes of vitality emerge at the spectator-screen intersection as this transforms over time».⁶³ We generally think that our real physical self pulls the strings of all our digital identities, like a puppeteer

⁵⁶ Figure 2. Screenshot from SZÉMAN, *Monomyth* 2019.

⁵⁷ Extract from SZÉMAN, *Monomyth* 2020.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ LEVITT 2018: 5.

⁶⁰ Ivi: 2.

⁶¹ Ivi: 3.

⁶² Ivi: 4.

⁶³ Ivi: 5.

directing a set of characters on a stage. However, no self is more real than the others or holds a higher truth about our identity. As in real life, our online presence is scattered in a heterogeneous series of characters that act differently depending on the context. Each one of them is a variation of ourselves that plays a different role. In the end, it is only their sum that can perhaps give us a sense of who we are, even if it is not entirely coherent. Like the hero's journey, Yourself embarks on a personal and universal quest, trying to get to the bottom of the fragmentation experienced in the contemporary media landscape. By intercepting its interstices and its gaps, Yourself looks for a way to navigate this elusive multiplanar reality. Therefore, in addition to the linear development of the monomyth, there is a horizontal evolution, the *gaiden*, which complicates the perception of reality expanding the possibilities of interpretation.



Figure 2. SZÉMAN, *Monomyth* 2019

The user-screen nexus functions as a composite image: it is the «vanishing point of a mode of image making. [...] It is not an aesthetic or a distinct medium, but a relation of

images to the pathways, workflows and contradictions they enact». ⁶⁴ In a landscape populated by digital contents that have lost their “indexicality”, or in other words, they no longer maintain a physical tie to their referent, Yourself swims in an ocean of composite images, an «assemblage that constructs a set of discrete elements from different moments and sites of recording, modeling or animation into a unified visual field». ⁶⁵ Petra Széman stitches together several realms in a single shot to detect their possible disjunctions and implements a sort of “counter-viewing” approach navigating the hinges between planes of reality. Talking about the non-localized identities generated at the user-screen nexus, Széman reflects on the relationship between her and Yourself explaining,

Something that I often think about is the places of disparity between me and Yourself, particularly when it comes to national heritage. In Japan I am obviously white, and in the UK I am an Eastern European immigrant. In terms of memories and personal history however, Yourself has only ever been to Japan as far as real places are concerned, and the closest she is been to Eastern Europe is *Skyrim*, ⁶⁶ which in my head basically equals the mountains and forests of the Carpathian/Pannonian Basin. Where does my sense of ethnicity and national heritage fit within her worldview? ⁶⁷

As Levitt smoothly explains, our everyday perception is just apparently natural, or better said, seamless, as «we imagine the perceptual space to be coherent» but instead, it is «always mixed, composed of a variety of texts, audiovisual elements, and styles, graphs and other disposition of data». ⁶⁸ Through Yourself, the artist does not inquire the relationship with the real in itself but instead investigates what territories might open up at the intersection of the different perceptual worlds. The user-screen nexus thus turns

⁶⁴ WILLIAMS 2017: 17.

⁶⁵ Ivi: 19.

⁶⁶ *The Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda Game Studios, 2011).

⁶⁷ Personal interview with the artist.

⁶⁸ LEVITT 2018: 68.

into an access to a multitude of micro-worlds and micro-identities.⁶⁹ Every day we engage with our world by performing a series of actions, such as moving, eating, touching, breathing, feeling, watching etc. Our encounter with the environment can be analyzed through our nervous system, the stimuli it receives and its responses, but even if we all live in the same environment, that does not mean that we inhabit the same world and perceive it the same way. The environment revolves around microphysical encounters with the body in a straightforward way, but «whatever is it encountered in it must be valued or not and interacted with or not».⁷⁰ Since the environment has to deal with a cognitive self, another factor has to be taken into account, the “surplus of signification”,⁷¹ which is a «threshold between sensation (the physical interaction between organisms and environment) and sense as “world-making”, as embodying the sensory and mechanical performances in an “image schema”». ⁷² Environment and worlds are different and many worlds can result from a single environment. Each world, in turn, spawns new identities, and the cognitive self finds itself in a network of micro-worlds and micro-identities. Varela states that we usually perceive ourselves as «top-down, centered and globally directed and this is why we feel also compelled to project a centralized center or an identity agent» while maybe, we are more similar to an insect colony. The colony’s separate components are individuals with «no center or localized self and yet, the whole does behave as a unit and as if there were a coordinating agent present». ⁷³ Varela’s research is significant to analyze the concept of non-localized identity as the author states,⁷⁴

our sense of personal I can be construed as an “ongoing interpretative narrative” of some aspects of the parallel activities in our daily life. [...] Once can go one step further: the selfless “I” is a bridge between the corporeal body which is common to all beings with

⁶⁹ VARELA 1999: 8.

⁷⁰ Ivi: 56.

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² LEVITT 2018: XX.

⁷³ VARELA 1999: 52.

⁷⁴ Ivi: 62.

nervous systems and social dynamics in which humans live. My “I” is neither private nor public alone, but partakes of both. And so do the kinds of narratives that go with it [...].

It is essential to highlight how Varela uses the term “narration” in its plural form given that the individual, even if they inhabit a single environment, scattered in several worlds embodying several micro-identities. Here, once again, the intermedial spaces are the focus of the author’s attention, who finds the «source of the autonomous and creative side of living condition»⁷⁵ in the liminal spaces between one micro-world and the other. As Széman reminds us that «life is generated in the gaps», Varela states that «it is during the breakdowns that the concrete is born».⁷⁶ It appears that the main focus of the research and particularly the journey of Yourself and the series *Monomyth: gaiden*, is not to analyze the relationship between reality and digital as nowadays, given the media landscape in which we live, it would be quite obsolete to make this statement. The attention is not even directed on the transition from one realm to another as such, since switching back and forth between real and virtual is now seamless. Rather, the emphasis is on the gaps between one micro-world and the other and on their mode of operation. In fact, it is only in those moments of suspension that it is possible to assess the condition of a self that is nowhere in particular and yet everywhere. The contemporary media sphere aims at a seamless perception of reality while Petra Széman’s work is more concerned with portraying the state of awareness of the distributed sight reached by a non-localized identity.

3. THE MARVELOUS WITHIN A MULTIPLANAR REALITY

The brief analysis of the monomyth and the hero’s journey, reveals several features connected to the fantastic dimension. During the adventure, these elements play a wide

⁷⁵ Ivi: 11.

⁷⁶ *Ibidem*.

range of roles, such as monstrous creatures, magical objects, ancillary characters that hold supernatural powers and so on. These do not only create an engaging reading experience but have also a symbolic meaning and a specific role in the hero's personal growth. Considering the narrative structure of the *gaiden* instead, once again the fantastic elements are not neglected but rather, anime and manga present a plethora of fantastic and supernatural worlds and characters. Two of the most influential anime in the artist's practice are *Fullmetal Alchemist* and *Naruto*: the first one revolves around the philosopher's stone, while the homonymous protagonist of the second one is the host of a powerful fox known as the Nine-Tails, a monster beast. Although Széman adopts both narrative structures, their purpose is to establish the space-time narrative of the digital épos she has created. In fact, they give a sense of vertical and horizontal narrative development to Yourself's journey. Her quest is then devoid of the fantastic and supernatural elements, even those usually used to describe «the disintegration and dispersal of the self»⁷⁷ where «there is a propensity to blur the distinction between human and technology through forms of prosthesis (either mechanical or biological)».⁷⁸ Petra Széman's alter ego is instead deeply rooted in the very present of the contemporary media landscape. The multiple reality planes that overlap on top of each other, the photos and the videos, the animations and the game extracts, constantly bouncing back and forth between the digital and the real world, create an overwhelming sense of "wonder" that is functional to the representation of a compelling digital épos for a non-localized identity equipped with a distributed gaze. The role of the marvelous in Petra Széman's work allows Yourself to enter the interstices and the threshold experiences that make up our reality in order to eventually grasp the extent of the micro-worlds and the micro-identities in which our experience is organized. The marvelous becomes the access point to arrange this heightened sense of multiplicity and fragmentation in a more cohesive narrative. It is not a feature that amazes the observer, but its role is to present an alternative framework

⁷⁷ SWALE 2015: 114.

⁷⁸ *Ibidem*.

to understand this “patchwork of visual modalities”.⁷⁹ In other words, «it enables us to pose basic questions about both the nature of the world and the nature of the existence of the beings within it».⁸⁰

Indeed, it is precisely this aspect that shares similarities with the concept of the marvelous as elaborated by Torquato Tasso in his seminal treatise *Discorsi dell'arte poetica* (1594). Placed in the middle of the sixteenth-century discussion on the epic poem, Tasso acknowledges that the marvelous provides the epic poetry with that vitality and that excitement that make it enjoyable to anyone. On the other hand, a poem devoid of the marvelous and that conforms exclusively to the verisimilitude to respect the authenticity of the events, is likely to result in a dry composition only accessible to scholars. As Ardissino points out, Tasso's suggestion pivots «on the non-fictitious and non-fantastic quality of the marvelous, hence on its revealing nature of a dimension other than the real, which precisely for this reason does not fail to be true».⁸¹ Tasso combines it with elements of the Christian religious tradition and «gives to the marvelous a revealing function of a spiritual dimension, which only in the devoted attitude of the beholder can reach its true manifestation».⁸² It represents the possibility to access a greater knowledge not tied up to a banal «cause-effect relationship».⁸³ It steps into a peculiar type of reality that otherwise would not be accessible in alternative ways. By working both on a visual and cognitive level, Petra Széman tries to collect and expose the stitches between the sub-narratives in which our life is fragmented, starting from the platforms we inhabit, the media we use and the relationship they have with our online and offline persona. *Monomyth: gaiden*'s narrative dimension expands through different languages and media providing a type of experience that «becomes a matter of continuous recollection, which is to say that is simultaneously a continuous performance

⁷⁹ Ivi: 48.

⁸⁰ SWALE 2015: 114.

⁸¹ ARDISSINO 2019: 22.

⁸² Ivi: 29.

⁸³ Ivi: 22.

of and for recollection». ⁸⁴ As Arcagni states, «every form of data acquisition that characterizes our experience as networked users is transformed into a narrative» ⁸⁵ and narration is a «process of sense-making rather than a transfer of a ready package of information from the author to the reader, hence the effect of surprise». ⁸⁶ Going further on with this reasoning and borrowing Grishakova's words, «the fictional text is placed into a broader cognitive perspective of double communication between the author and reader, narrator and narratee, the storyworld as an effect of “a revelatory vision”» ⁸⁷, that is, in this case, the revelatory function of the marvelous, crucial to capture this continuous shard existence. Petra Széman understands this “surplus of vision” ⁸⁸ that shapes and informs the multiple planes of reality that organize our existence and transforms her virtual alter ego into a meeting point for her different characters: the artist, the author, the viewer, the avatar, the actor, the reporter, who travel through different languages and media. Therefore, *Monomyth: gaiden* is an example of “transmedia story” ⁸⁹ as it challenges the idea of a “unified experience” ⁹⁰ and vision in favor of a systematic multi-level and multi-textual development. While Jenkins's thought is oriented towards the so-called user-generated contents, the notion of “transmedia storytelling” is highly significant in this context because, as Jenkins states, «transmedia stories are based not on individual characters or specific plots but rather complex fictional worlds which can sustain multiple interrelated characters and their stories». ⁹¹ It is a process of “world-building” that, just like our daily existence and the experience of Yourself, «unfolds

⁸⁴ PENCE 2014: 245-246.

⁸⁵ ARCAGNI 2016: 209.

⁸⁶ GRISHAKOVA - RYAN - DE GRUYTER 2010: 316.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi: 315.

⁸⁹ See note number 9.

⁹⁰ JENKINS 2009: from *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, in *Confessions of an Aca-Fan* (<http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>).

⁹¹ JENKINS 2008: from *Transmedia Storytelling 101*, in *Confessions of an Aca-Fan* (<http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>).

across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole».⁹²

Addressing the notion of the marvelous as a means to reach a higher degree of understanding of a non-localized identity in a multiplanar reality, Széman states,⁹³

I was recently having a conversation with someone from Germany about the German words for “reality”, and he was saying how there are two terms that are used largely interchangeably - *Realität* and *Wirklichkeit*. *Realität* indeed refers to what one could call the “real world”, and *Wirklichkeit* is used in the same sense too but, to be precise, to a world which leaves an impact, and we can choose to interpret this impact within an expanded field. That renders the reality of *Wirklichkeit* much more flexible and overarching - and I think it is this concept of reality and truthfulness that I would place within my definition of the marvelous. It would be present in those moments where a sustained sense of multiplicity is achieved - in the pixels where all the planes of the star meet - in the space that extends between the avatar and the player during the loading screen of a game. In terms of production, I can achieve the marvellous when I succeed in representing a distributed sight.

In *Monomyth: gaiden / Master of The Two Worlds*, the artist introduces a beautiful image⁹⁴ that can be interpreted not only as a synthesis of the artist’s digital épos, but above all as a symbolic representation of the concept of the marvelous that depicts a complex reality, suspended and arranged through and across several media, texts and narrative dimensions. On the palm of her hand Yourself holds an asterisk, which stands at the intersection of multiple realities: the 3D model of Yourself in *Skyrim*, its 2D animation, and then a mix of photos of Japan and a pixel art/arcade representation of the several realities she has encountered. As a sign, the asterisk has different meanings: in its typographic use it denotes a moment of suspension as it refers to a note in relation to the

⁹²JENKINS 2006: 95-96.

⁹³ Personal interview with the artist.

⁹⁴ Figure 3. Screenshot from SZÉMAN, *Monomyth* 2020.

main text; in the scientific field it is used as a multiplication symbol or in computer science it can declare a variable. It embraces ideally different states: momentary suspension and deviation from the main text, the multiplication of elements and the variability of data. Yourself's hand tries to grasp this multiplicity of perspectives but, instead, it breaks down into thousands of pieces, suggesting that it is indeed complicated to address the concept of identity and reality in a univocal way. As the artist suggests,⁹⁵

The star shape is something that I chose without any specific intentions at first - I just wanted to create a 3D shape from a number of screens and the simple asterisk was an easy one to start with. My intention was to do some tests with that and then move onto building something more complex, but I found myself reaching back to the original star and its significance became clearer with time. [...] The most important part of it is the middle area where all of its planes intersect. That space where everything overlaps momentarily is not visible, but it is a space that contains all of the realms that build it up, and it is this elusive experience of "wholeness" or a conclusive reality what I am trying to pinpoint in my work. At the moment I do not think this is comprehensible in a straightforward way, and what I am chasing after in the videos is grasping the instability of the viewing position necessary for understanding that precise point of intersection.

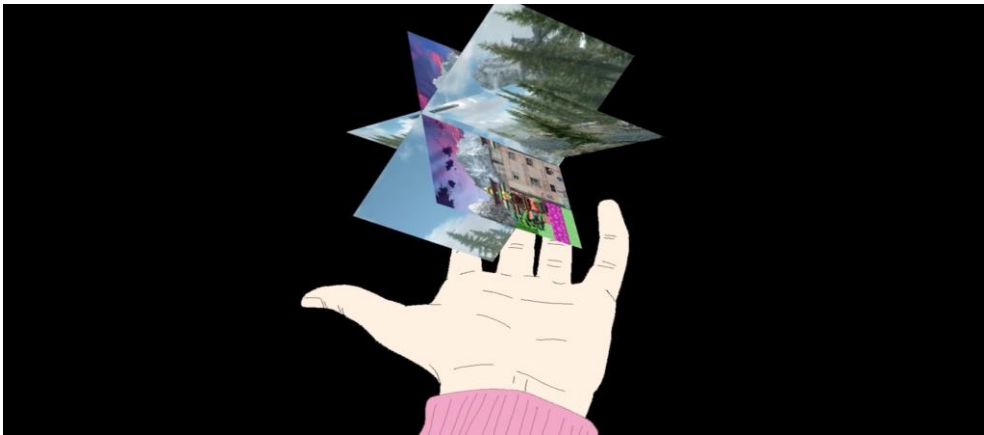


Figure 3. SZÉMAN, *Monomyth* 2020

⁹⁵ Personal interview with the artist.

The marvelous in *Monomyth: gaiden* is the access to «the pixels where the planes of the asterisk/star meet, a narrow space between dimensions that encompasses multiple perspectives at once».⁹⁶ It is the highest point of awareness where Yourself perceives simultaneously all the realities and personalities that make up her persona across several media and narrative points of view. Her challenge is to be able to manage over time this state of multiplicity and fragmentation, and that is why for the time being she has not yet acquired the appearance of “Yourself Level 6”.

CONCLUSION

In conclusion, although it is hard to identify a univocal model through which to restore this multilayered-identity, Petra Széman still manages to establish a framework in which gradually rearranges the pieces of a scattered self. She is an archaeologist at the spectator-screen intersection that uses threshold experiences as a turning point to bridle the several storylines that constitute our online and offline presence. Being aware that «human cognition is multimodal as multiple clues of different origins (verbal, visual, aural, olfactory, etc.) form our knowledge of the surrounding world and stimulate hypothesis formation»,⁹⁷ Széman creates a cinematic fiction combining photos, videos, animations and video game excerpts, and structures them in a multidimensional continuum which retraces her journey and outlines the multiple realities that constitutes our daily media environment.

With the series *Monomyth: gaiden* she appropriates the principles of transmedia storytelling and applies both the vertical linear structure of the monomyth and the horizontal development of the *gaiden* to portray a non-localized identity across several media and narrative perspectives. The hero’s quest is translated into the journey of Petra Széman’s digital persona, Yourself, among the several realms that she inhabits daily. This

⁹⁶ Personal interview with the artist.

⁹⁷ GRISHAKOVA - RYAN - DE GRUYTER 2010: 328-329.

peculiar narrative structure, which expands in multiple directions, tries to grasp the tensions created at the spectator-screen nexus, a site for the production of a visual assemblage that generates the micro-worlds and micro personalities that constitute our media landscape. Having a physical body that crosses multiple realms at the same time within a distributed network of screens and platforms, means that we live in a «patchwork of distributed modalities»,⁹⁸ that is, an environment that generates multiple worlds and multiples sub-identities as the individual interacts with it. In the *Monomyth: gaiden* series, the marvelous is devoid of the common sci-fi tropes used in works of fiction to address the relationship between digital realms, the virtual, and the ordinary world, and instead uses it as a means to reach a higher sense of awareness about the contemporary multiplanar condition. Petra Széman aims at drawing attention to the intersection between simultaneous realities, embodied by the figure of the asterisk. This intersection points at the marvelous, a dimension otherwise impossible to reach because as it is a space that contains the realms of our reality. The notion of the marvelous applied to a transmedia narrative that gathers several visual and textual dimensions all in a single cinematic fiction «serves as a tool of human navigation in the surrounding world and a bridge between perception and knowledge».⁹⁹ Defined by the artist as «an elusive experience of “wholeness” or a conclusive reality», Széman’s aim is to represent this convergence, despite its constant evolution. This is Yourself’s greatest quest and the reason why she has not changed during her journey: she has to be able to keep this sense of “wholeness” over time despite having a non-localized identity. Eventually, Petra Széman is trying to answer Campbell’s question on how to represent on a two-dimensional surface a three-dimensional form, that is, a multiplanar world with several micro-identities.

⁹⁸ VARELA 1999: 48.

⁹⁹ GRISHAKOVA - RYAN - DE GRUYTER 2010: 329.

REFERENCES

PRIMARY SOURCES

- SZÉMAN, *Monomyth* 2018 = Petra Széman, *Monomyth: gaiden / Departure*, digital video, color, sound, 2018, in Petra Széman, personal website, and Petra Széman, Vimeo channel.
- SZÉMAN, *Monomyth* 2019 = Petra Széman, *Monomyth: gaiden / Return*, digital video, color, sound, 2019, in SZÉMAN, personal website, and SZÉMAN, Vimeo channel.
- SZÉMAN, *Monomyth* 2020 = Petra Széman, *Monomyth: gaiden / Master of the Two Worlds*, digital video, color, sound, 2020, in SZÉMAN, personal website, and SZÉMAN, Vimeo channel.
- SZÉMAN, personal website = <www.petraszeman.com>.
- SZÉMAN, Vimeo channel = <<https://vimeo.com/petraszeman>>.
- TASSO, *Discorsi* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'Arte Poetica e del Poema Eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964 [1594].

SECONDARY SOURCES

- ARCAGNI 2013 = Simone Arcagni, *Strategie di realismo digitale*, in «Fata Morgana», 21 (2013), 47-55 (<https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/91965/239564/5_Strategie%20di%20realismo%20digitale_R.pdf>).
- ARCAGNI 2016 = Simone Arcagni, *Visioni digitali. Video, web e nuove tecnologie*, Torino, Einaudi, 2016.
- ARCAGNI 2018 = Simone Arcagni, *L'occhio della macchina*, Torino, Einaudi, 2018.
- ARDISSINO 2019 = Erminia Ardisino, *Dal Meraviglioso di Tasso al Magico di Basile*, in «I Castelli di Yale», VII (2019), 19-46.

- BAUDRILLARD 2008 = Jean Baudrillard, *Simulacri e Impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di Matteo G. Brega, Milano, Edizioni Pgreco, 2008.
- BETANCOURT 2018 = Michael Betancourt, *Postcinema, Motion Perception and Glitch Movies*, in «AM Journal of Art and Media Studies», XV (2018), 202-208 (<https://www.researchgate.net/publication/324531854_Postcinema_Motion_Perception_and_Glitch_Movies>).
- BITTANTI - QUARANTA 2006 = *Gamescenes. Art in the Age of Videogames*, edited by Matteo Bittanti - Domenico Quaranta, Milano, Johan & Levi Editore, 2006.
- CAMPBELL 1949= Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1949.
- DE ROSA - HEDIGER 2017 = Miriam De Rosa - Vinzenz Hediger, *Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of post-media and post-cinema*, in «Cinéma & Cie. International Film Studies Journal», s. 26/27, XVI, (2017), 9-20 (<<https://core.ac.uk/download/pdf/228140798.pdf>>).
- ELLESTRÖM - FUSILLO - PETRICOLA 2020 = Lars Elleström - Massimo Fusillo - Mattia Petricola, *Everything Is Intermedial. A Conversation With Lars Elleström*, in «Between», s. 10, XX (2020), 27-45 (<<https://doi.org/10.13125/2039-6597/4443>>).
- FANTACCI 2020 = Gemma Fantacci, *Monomyth: gaiden / Return. Interview with artist Petra Széman*, in “Milan Machinima Festival” 2020 (<<https://milanmachinima.festival.org/vral-petra-szeman>>).
- FONTCUBERTA 2018 = Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi, 2018.
- GAMBARATO 2013 = Renira Gambarato, *Transmedia Project Design: Theoretical and Analytical Considerations*, in «Baltic Screen Media Review», s. 1, I (2013), 81-100 (<<http://dx.doi.org/10.1515/bsmr-2015-0006>>).
- GRISHAKOVA - RYAN - DE GRUYTER 2010 = *Intermediality and Storytelling*, edited by Marina Grishakova - Marie-Laure Ryan - Germany De Gruyter, 2010.

- JENKINS 2006 = Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York and London, New York University Press, 2006.
- JENKINS 2007 = Henry Jenkins, voce *Transmedia Storytelling 101*, in *Confessions of an Aca-Fan* (<http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>).
- JENKINS 2009 = Henry Jenkins, s.v. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, in *Confessions of an Aca-Fan* (<http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>).
- JENKINS 2010 = Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling and Entertainment: An annotated syllabus*, in «Journal of Media & Cultural Studies», s. 24, VI (2010), 943-958 (<<https://doi.org/10.1080/10304312.2010.510599>>).
- JENKINS 2011 = Henry Jenkins, s.v. *Transmedia 202: Further Reflections*, in *Confessions of an Aca-Fan* (<http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>).
- JUNG 1956 = Carl Jung, *Symbols of Transformation. An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*, Princeton, Princeton University Press, 1956.
- LEVITT 2018 = Deborah Levitt, *The Animatic Apparatus. Animation, Vitality, and The Futures of The Image*, Croydon, Zero Books, 2018.
- MANNI 2020 = *Fasten Your Seatbelt. Arte, critica e contemporaneità*, a cura di Marcella Manni, Modena, Metronom Books, 2020.
- PENCE 2014 = Jeffrey Pence, *Postcinema/Postmemory*, in *Memory and popular film*, edited by Paul Grainge, 2014, 237-256 (<<http://dx.doi.org/10.7765/9781526137531.00020>>).
- QUARANTA 2010 = Domenico Quaranta, *Media, New Media, Postmedia*, Milano, Postmedia, 2010.
- ROCHELLE 2001 = Warren G. Rochelle, *Communities of the Heart. The Rhetoric of Myth in the Fiction of Ursula K. Le Guin*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001.
- SOULELLIS 2017 = Paul Soulellis, *Performing the feed*, in *The Cybernetics Conference*, 2017 (<<https://soulellis.com/writing/nov2017/>>)

- SUTCLIFFE 2020 = Jamie Sutcliffe, *On Animatics*, in «Art Monthly», 436 (2020), 6-11.
- SWALE 2015 = Alistair Swale, *Anime Aesthetics. Japanese Animation and the Post-Cinematic Imagination*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- VARELA 1999 = Francisco J. Varela, *Ethical Know-How. Action, Wisdom, and Cognition*, Stanford, Sandford University Press, 1999.
- WILLIAMS 2019 = Evan Calder Williams, *Shard Cinema*, London, Repeater Books, 2019.
- ZYLINSKA 2017 = Joanna Zylińska, *The Creative Power of Nonhuman Photography*, Cambridge, The MIT Press, 2017.

L'OLTREPASSAMENTO DELLA SOGLIA IL VIAGGIO DELL'EROE E *ASSASSIN'S CREED: VALHALLA*

Marco Accordi Rickards
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Manuel Maximilian Riolo
Sapienza Università di Roma

RIASSUNTO: Negli ultimi decenni la crescita del *medium* videoludico ha raggiunto dei picchi che non hanno eguali nella storia mediale. È lecito pensare che il videogioco sia, a tutti gli effetti, il luogo di approdo del nuovo modo di raccontare, di narrare e di vivere esperienze finzionali dell'era contemporanea. Lo scopo di questo intervento si lega al tentativo di offrire una delineazione delle caratteristiche del videogioco e delle motivazioni che lo rendono così appetibile per una tanto ampio numero di fruitori. Si analizzerà il videogioco collegandolo alle teorizzazioni sul *Monomito* di Joseph Campbell, cercando, cioè, di cogliere la declinazione virtuale di quell'abbandonare «il mondo normale per avventurarsi in un regno meraviglioso e soprannaturale» (CAMPBELL 2004, p. 28) che caratterizza il viaggio dell'eroe. Si tenterà, inoltre, di evidenziare l'analogia che può essere ritrovata tra l'eroe del viaggio e il videogiocatore stesso, osservando come anche quest'ultimo abbandoni in qualche modo il mondo ordinario per rispondere alla *chiamata del mondo magico*. Si indagheranno alcune caratteristiche del videogioco per offrire una disamina dell'esperienza videoludica e, specificatamente, si analizzerà *Assassin's Creed: Valhalla* (Ubisoft, 2020), titolo nel quale è possibile ritrovare ampi punti di incontro tra viaggio, eroismo, incarnazione divina e, non ultimo per importanza, accessi a realtà mitologiche e meravigliose slegate dall'esistenza ordinaria.

PAROLE CHIAVE: Videogiochi epici, il viaggio dell'eroe, monomito, esperienza del giocatore, mondi finzionali

CROSSING THE THRESHOLD. THE HERO'S JOURNEY AND "ASSASSIN'S CREED: VALHALLA"

ABSTRACT: In the last decades, the video ludic *medium* growth has been reaching peaks untouched by anything before in the media history. We can consider video games the new way, the way of the contemporaneity, to tell stories, to narrate, to live fictional experiences. This paper

aims to investigate the characteristics of video games and the reasons that make this *medium* so appetible for so many users. We will analyze the video games history, linking them to Joseph Campbell's theorizations on the monomith, trying to catch the virtual version of "a hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder" (CAMPBELL 2004, p. 28). Following up, we will try to underline the potential analogy between the hero of the journey and the gamer itself, since the latter too is, in some ways, leaving the common day world in order to answer to the call of a magical world. We will analyze some specific characteristics of video games in general and we will then focus on *Assassin's Creed: Valhalla* (Ubisoft, 2020). In fact, in this product it is possible to recognize many conjunction point between the journey, the heroism, the divine incarnation, and the openness to mythological worlds full of wonders.

KEY-WORDS: Epic Videogames, Hero's Journey, Monomyth, Player Experience, Fictional worlds

1. INTRODUZIONE

Cercare di coniugare il variegato universo dei videogiochi attraverso un'analisi sul mito, sulla cultura e sulla narratologia, può richiedere l'ausilio di strumenti specifici che esolino dai tradizionali mezzi di indagine videoludica. A tal proposito può essere di particolare aiuto rifarsi alle teorie classiche di analisi narratologica e mitica e, nel caso specifico del contributo qui presente, propriamente al modello del *monomito* di Joseph Campbell.

Seguendo le indicazioni che ci vengono fornite da Campbell possiamo facilmente cogliere come il mito incarni uno dei fulcri della cultura umana e della genesi stessa di questa.

Throughout the inhabited world, in all times and under every circumstance, the myths of man have flourished; and they have been the living inspiration of whatever else may have appeared out of the activities of the human body and mind. [...] Religions, philosophies,

arts, the social forms of primitive and historic man, prime discoveries in science and technology, the very dreams that blister sleep, boil up from the basic, magic ring of myth.¹

Il mito, nei termini di questa interpretazione, risulta così la fonte della cultura in quanto è luogo attraverso il quale si espleta la battaglia psicoanalitica tra forze psichiche, tra Io, Es, e Super-Io. Non è un caso, infatti, che Campbell nella sua indagine sulle origini del mito e sulla comparazione delle varie forme di mito giunga presto a offrire una correlazione tra le caratteristiche mitiche e quelle oniriche e subconscie. In questi termini la battaglia dell'eroe diviene la battaglia di ogni persona contro le forze sconosciute e innate che lo allontanano da una forma di vita più elevata, quasi illuminata. Così, ad esempio, l'*orco* (colui che incarna ciò che oggi potremmo chiamare *villain*), l'antagonista principale che si contrappone all'eroe e che mette in crisi il mondo conosciuto comportando la necessità d'intervento proprio del protagonista, viene fatto risalire fino alla figura paterna. Colui che in qualche modo sottrae la fonte vitale al neo-nato la quale è materializzata e incarnata dalla figura materna: «[...] the tragicomic triangle of the nursery – the son against the father for the love of the mother».²

Come già risulta chiaro, anche la madre avrà il suo ruolo centrale, esemplificato attraverso i suoi personaggi di *dea madre del mondo*, di consigliera, o di amante,³ come il mito di Edipo e Giocasta ci riporta in maniera magistralmente nota:

[...] their whole defense from a universe of dangers is the mother, under whose protection the intra-uterine period is prolonged. Hence the dependent child and its mother constitute for months after the catastrophe of birth a dual unit, not only physically but also psychologically.⁴

¹ CAMPBELL 2004: 3.

² Ivi: 5.

³ Alcune critiche sono state mosse all'impostazione di Campbell in riferimento all'esaltazione maschile e alla possibile riduzione dei personaggi femminili a entità laterali e di contesto. Si vedano, ad esempio: TAYLOR 1989; JOBLING 2010. Per una contrapposizione a queste due tesi: KNOPF 2012 con la sua equiparazione tra complesso edipico e complesso di Elettra.

⁴ CAMPBELL 2004: 6.

Risulta centrale nella disamina di Campbell lo stretto rapporto tra psiche e mito. Questi arriva infatti ad affermare che il «sogno è la versione individuale del mito», mentre il mito «è la versione collettiva del sogno».⁵ In questi termini, quindi, entrambi sono simbolici in quanto frutto di una stessa dinamica psichica.

In questo luogo non si procederà ampiamente nell'indagine sugli aspetti prettamente psicoanalitici del mito, bensì, si cercherà di cogliere le dinamiche narratologiche del monomito e del viaggio dell'eroe campbelliano per evidenziare come il videogioco riesca, da un lato, a rientrare ampiamente in questo modello; dall'altro, a offrirsi come un nuovo modo di approcciarsi all'esperienza epico-mitica e sia capace di far trascendere i limiti della pura esperienza contemplativa permettendo un rapporto con l'oltrepassamento della soglia più intimo e, in qualche modo, più reale. Benché il modello monomitico campbelliano sia già stato ripreso in chiave videoludica da vari autori,⁶ e sia stato anche proficuamente ripensato in chiave femminile,⁷ può mostrarsi ancora oggi come un'interessante chiave di lettura per cercare di cogliere quel tentativo di *re-
incantamento* della contemporaneità. Un tentativo che passa attraverso un modello classico di narrazione ma che si offre come rinnovato grazie alle peculiarità proprie dello strumento videoludico (ad. es. l'interazione, l'immersione e la presenza).

2. IL MONOMITO E *ASSASSIN'S CREED: VALHALLA*⁸

Si è fatto accenno in apertura alla figura dell'*orco*, colui che – stando alla lettura più psicoanalitica di Campbell – è il depositario delle fattezze paterne. Questo personaggio, pur differenziandosi sotto alcuni aspetti, viene a trovarsi quasi del tutto immanca-

⁵ Ivi: 18.

⁶ Il rapporto tra monomito e videogioco viene indagato da vari autori, tra i quali ricordo: NITSCHKE 2009, BOSMAN 2019.

⁷ Per un'ampia analisi sulla versione femminile del viaggio dell'eroe rimando a MURDOK 1990.

⁸ *Assassin's Creed: Valhalla* (Ubisoft, 2020), videogioco di ruolo *action* ambientato nel IX sec. d.C. nell'Europa del nord.

bilmente all'interno della dinamica del monomito. Egli è caratterizzato dall'essere colui che, in una qualche forma, ha rifiutato l'indicazione della divinità (quale che essa sia) e ha più o meno volontariamente deciso di affermare un'illecita forma di egocentrismo. Come Campbell ci espone, ad esempio, è il mitico Minosse colui che dovrebbe essere inteso come responsabile per la calamità del Minotauro abbattutasi sulla sua gente. Il peso di questa maledizione grava solo in minima parte sulle spalle di Pasifae, moglie di Minosse e madre dell'essere mostruoso, la quale aveva concepito il figlio a seguito di un atto di zoofilia attraverso l'aiuto dell'ingegneria di Dedalo. La causa effettiva della presenza del mostruoso essere, si può arrivare a pensare, è legata principalmente al rifiuto di Minosse di sacrificare il toro bianco inviatogli dal dio Poseidone. Minosse, preso dalla bramosia e dalla volontà di mostrarsi come il migliore tra gli uomini aveva deciso, infatti, di non sacrificare il bellissimo toro bianco e di sostituirlo invece con un altro di sua proprietà. In tal modo avrebbe potuto tenere per sé quella creatura divina.

È attraverso queste azioni, ci dice Campbell, che l'unità sociale si è frazionata causando una rottura tra il singolo e la comunità. A seguito di un tale distaccamento basato sulla volontà di primeggiare del singolo, Minosse in questo caso ma lo stesso potrebbe valere per gran parte dei *villains*, si trasforma nell'incettatore di tutti i vantaggi della comunità, «He is the hoarder of the general benefit. He is the monster avid for the greedy rights of “my and mine”». ⁹ L'egocentrismo di colui che è ormai inteso a tutti gli effetti come il *tiranno* è ciò che causa la maledizione per lui e il suo mondo. Ed è a partire dalla presenza di questo personaggio e dallo stato in cui quel mondo versa che sorge la necessità e la chiamata per l'eroe «the carrier of the shining blade». ¹⁰ Eroe che rappresenta, nella sua più intima natura, principalmente la rinascita della vita che tenta di trionfare sulla stagnazione della morte. La personificazione di quella necessità di rinnovamento che permette a una società di rigenerarsi come sempre nuova; una nascente civiltà greca incarnata da Teseo che giunge per mettere in atto la mitica minotauromachia.

⁹ CAMPBELL 2004: 14.

¹⁰ *Ibidem*.

Uno degli aspetti che balza all'occhio nell'analisi del mito, e nel caso specifico nella delineazione del tiranno, sta nel fatto che – a seguito della già vista volontà di dominazione – il personaggio che poi arriverà a incarnare la minaccia per il mondo di riferimento avrà già attivato un processo di scissione dalla sua società. La frattura, basata sull'egocentrismo e la volontà di primeggiare, è causa di uno stato di caos nel quale gli uni arrivano a combattere contro gli altri cercando di sopraffarsi a vicenda. Questo, almeno fino a quando riesce ad emergere la figura tirannica in grado di soggiogare tutti gli altri attraverso la forza, la violenza e la paura.

[...] the individual cut himself as a unit off from the larger unit of the whole community: and so the One was broken into the many, and these then battled each other – each out for himself – and could be governed only by force.¹¹

Un simile scenario si presenta anche all'interno dell'esperienza videoludica esaminata in questo saggio. Uno dei punti focali della narrazione di *Assassin's Creed: Valhalla*¹² è legato propriamente, infatti, alla battaglia fratricida e a un mondo calato nel caos. Questa opera videoludica, attingendo a piene mani dall'immaginario, dalla cultura e dalla religione norrena fa suo il racconto mitologico del *Ragnarök*, il crepuscolo degli Dei, nel quale – a seguito di una battaglia soprannaturale tra le divinità (Æsir e Vanir), i giganti (Múspellsmegir) e altre forze del caos – si distruggerà il mondo preparandolo per una nuova rinascita.

A precedere l'avvento del *Ragnarök* si trovano alcune profezie atte a mettere in guardia dall'evento cataclismico:

Ma a essi precederanno tre altri inverni in cui vi saranno per tutto il mondo grandi lotte: allora i fratelli si abatteranno l'un l'altro per avidità e nessuno risparmierà padri o figli nell'assassinio e nell'incesto. Così è detto nella *Völuspá* (N.d.A. la *profezia della veggente*):

¹¹ *Ibidem*.

¹² Da ora: *AC:V*.

I fratelli combatteranno,
vicendevoli uccisori,
e figli di fratelli
distruggeranno le stirpi;
tempi duri fra gli uomini,
fornicare immane.
Età d'ascia, età di spada,
s'infrangeranno gli scudi,
età di venti, età di lupi,
prima che crolli il mondo.¹³

Questo stesso *incipit* si presenta all'interno della narrazione di *AC:V* e viene proposto al protagonista Eivor¹⁴ durante uno dei suoi viaggi extracorporei nel passato, più specificatamente mentre si trova nei panni del padre delle divinità norrene, Odino, all'interno del Valhalla, il palazzo degli Dei. Questo videogioco, inserendosi all'interno di un solco mitico ben definito (il mito norreno) propone una rivisitazione del viaggio eroico non tralasciando gli aspetti classici legati, come in questo esempio, al caos che richiede un intervento diretto dell'eroe e la presenza di un *villain/orco* sorto propriamente a seguito di quell'azione dell'individuo che taglia «himself as a unit off from the larger unit of the whole community».

Anche se potrebbe non necessariamente essere inteso come il vero ed effettivo *villain* della narrazione, molte delle caratteristiche presentateci da Campbell nel monomito in riferimento alla nemesi del protagonista si possono ritrovare nel fratello adottivo di Eivor, Sigurd Styrbjornsson. Questo personaggio si presta ottimamente a ricoprire il

¹³ Nel testo in lingua originale è possibile trovare un ulteriore passaggio in conclusione che recita: «nessun uomo risparmierà l'altro» (trad. mia da GUNNEL - LASSEN 2013: 72). La citazione in italiano è presa da STURLUSON 2014 [Dolfini]: 74.

¹⁴ Le interpretazioni più diffuse identificano il protagonista canonico di *AC:V* con la sua versione femminile. In questo luogo, per una maggiore chiarezza in riferimento all'analisi monomica e riguardo alle possibili correlazioni con la mitologia norrena, si è preferito esaminare la versione maschile del protagonista: <<https://assassinscreed.fandom.com/wiki>>.

ruolo dell'*orco* campbelliano poiché, pur presentandosi agli inizi della narrazione come il più fidato amico (e fratello adottivo) del protagonista, finisce per essere una delle fonti maggiori di contrasto con questo. Dopo aver convinto Eivor a viaggiare alla volta delle terre dell'attuale Regno Unito, Sigurd parte per una ricerca di se stesso che comporterà innumerevoli problemi per il suo clan e il protagonista. Non è un caso che, a seguito di determinate scelte effettuabili durante la fruizione di *AC:V*, sia possibile prendere il posto di Sigurd al comando del clan e del nuovo insediamento e, in particolar modo, diventare il nuovo compagno della moglie storica di Sigurd, Randvi.

Si ritrovano, a questo punto, da un lato i riferimenti alla battaglia fratricida evoca dalla *Völuspá*, non a caso usata come *fil rouge* per la narrazione; e, dall'altro lato, molte caratteristiche dell'*orco* monomito. Si combatte (più che altro figurativamente) contro Sigurd per raggiungere una crescita, per arrivare a un'affermazione di se stessi come entità indipendenti, emancipate e mature, emergendo, così, dall'ombra della figura del fratello, capoclan, padre-*orco*, maschio alfa. Si attua, verso la conclusione, anche quel processo ultimo di affermazione sulla nemesi che ricalca, in questo caso più alla larga, la soddisfazione del complesso edipico attraverso la conquista della moglie Randvi. Si può pensare che a ricalcare la figura della nemesi sia esattamente Sigurd piuttosto che i vari avversari contro i quali ci si scontra durante il procedere del gioco, proprio perché il rapporto con Sigurd si presenta in maniera più intima e personale. I vari nemici che vengono affrontati all'interno delle diverse regioni dell'antica Inghilterra sono raramente nemici propri di Eivor. Nella maggior parte dei casi si tratta di avversari che vengono contrastati soprattutto per guadagnare il favore di altre fazioni in modo tale da ricevere supporto politico e strategico per la crescita e la prosperità del piccolo insediamento norreno. Lo scontro, in questi casi, è più uno scontro ideologico e culturale, è in parte una scusa narrativa per dare spazio alle dinamiche di *gameplay*. Ma è possibile affermare che la vera crescita, la vera necessità di emancipazione e di introspezione dell'eroe, tanto centrale nell'analisi del monomito, si ritrovi maggiormente nell'incontro-scontro con il personaggio di Sigurd, piuttosto che con gli avversari, in effetti quasi del tutto interscambiabili fra loro.

3. LA STRUTTURA DEL MONOMITO; SEPARAZIONE

Possiamo allora già affermare, per quanto in maniera preliminare, che il videogioco riesca largamente a conservare la dinamica funzionale del modello monomito. La parabola convenzionale del viaggio dell'eroe è caratterizzata dall'essere una versione ingrandita del *rito di passaggio*, sul quale Campbell si sofferma più volte.¹⁵ La dinamica, nella sua versione strutturale, può essere delineata attraverso le fasi di: separazione; iniziazione; ritorno.

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man.¹⁶

Anche all'interno di *AC:V* si può osservare un andamento narrativo abbastanza simile. Non a caso le direttrici della trama di questa opera muovono a partire da un viaggio verso terre lontane e in parte sconosciute; l'abbandono del luogo di nascita e crescita (il mondo familiare e noto), per giungere in un luogo pieno di meraviglia, spazio di scoperta, esplorazione e, vista la natura in parte *fantasy* del prodotto, anche di aspetti soprannaturali. Una volta ottenuta la *decisiva vittoria*, Eivor torna al suo clan dotato di un potere impareggiabile e della capacità di far prosperare la sua gente. Inoltre, ed è rilevante per un prodotto legato a una idealizzazione della cultura norrena, il protagonista riesce anche a raggiungere una gloria non così distante da quella ottenuta da personaggi come il più o meno mitico re Ragnar Loðbrók e Beowulf (i quali, infatti, sono direttamente o indirettamente citati all'interno del videogioco).

¹⁵ CAMPBELL 2004: 28.

¹⁶ *Ibidem*.

Seguendo l'indicazione di Campbell rispetto alla struttura del monomito, possiamo affermare che gran parte degli stadi che questi evidenzia all'interno del viaggio dell'eroe si ritrovano, più o meno inalterati, anche nell'esperienza narrativa fornita da *AC:V*. Il primo passaggio fondamentale si riferisce allo stadio relativo alla *separazione*. L'eroe, infatti, viene invitato a prendere parte a un grande viaggio lontano dalle coste norvegesi alla volta della tumultuosa ma ricca (di risorse, possibilità e avventure) Inghilterra. Nel periodo rappresentato, a seguito delle estenuanti battaglie interne tra i clan e i regni norvegesi sale al potere il primo re unico di tutta la Norvegia, Harald Bellachioma (Harald I di Norvegia o Haraldr Hárfagri); andando con ciò a privare Sigurd Styrbjornsson del trono di Fornburg al quale era destinato. Vista l'impossibilità di ottenere la fama e il potere che gli erano destinati, Sigurd convince il fratello Eivor a cercare nuove ricchezze e gloria creando un regno lontano dal dominio di re Harald.

This first stage of the mythological journey – which we have designated the “call to adventure” – signifies that destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown. This fateful region of both treasure and danger may be variously represented: as a distant land, a forest, [...] but it is always a place of strangely fluid and polymorphous beings, unimaginable torments, superhuman deeds, and impossible delight.¹⁷

A seguito di questo *appello*, giunge presto quello che potrebbe essere definito il *rifiuto* dell'appello. Se infatti Eivor non si oppone quasi mai del tutto apertamente ai piani di Sigurd, più volte si dimostra indeciso ad abbandonare il clan che lo ha accolto da ragazzo. In questa fase è proprio Eivor, infatti, a tentare di fare da paciere tra Sigurd e suo padre Styrbjorn (il quale è d'accordo con la cessione di potere in favore di re Harald). Ad avere un ruolo centrale in questa fase e ad aiutare il protagonista a prepararsi al futuro, è l'incontro con le veggenti Svala e Valka, quest'ultima sarà colei che più volte durante la

¹⁷ Ivi: 53.

lunghezza dell'esperienza di gioco si mostrerà come *l'aiuto soprannaturale* dell'eroe. Differentemente Svala,¹⁸ a seguito dell'incontro iniziale, non si ripresenterà più.

For those who have not refused the call, the first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass.¹⁹

E, a tutti gli effetti, la veggente ricalca pedissequamente le caratteristiche della figura protettiva, la buona vecchietta che indirizza l'eroe. Incontrate le veggenti e avute le visioni mistiche sul criptico futuro, sanguinoso e fratricida, Eivor infine parte all'avventura con Sigurd lasciandosi alle spalle il proprio territorio di origine, il mondo conosciuto.

A seguire, il *varco della soglia* si evidenzia abbastanza chiaramente attraverso il viaggio marittimo. Il *viaggio* non si riduce al movimento da un punto A ad un punto B, non si lega solo alla nostalgia nei confronti di una casa perduta, ma anche a un senso simbolico di desiderio, tensione verso la conoscenza. L'allontanamento è contestualmente concreto e idealistico; perdita e ricerca. In questi termini Eivor, così come il più esemplare degli eroi mitici, Odisseo, lascia il noto e familiare per addentrarsi in un nuovo mondo fatto di pericoli e meraviglie per emergere poi cambiato. Evoluto. Il mare, sia nell'epica classica sia nell'avventura videoludica di *AC:V*, funge così da luogo di passaggio; quello spazio attraverso il quale si abbandonano i lidi del noto per approdare nello sconosciuto²⁰ in un senso non esclusivamente materiale ma anche, e soprattutto, psicologico e simbolico.

If we translate the Homeric narrative into contemporary terms, the hero's entrance into the fantasy world of the sea voyage may be read psychologically as his contact with the

¹⁸ All'interno dell'universo finzionale e narrativo di *AC:V* sono presenti delle reincarnazioni degli Dei norreni. Una di queste è Svala, reincarnazione di Freya. Altre sono il protagonista Eivor (Odino); Sigurd (Tyr), Basim Ibn Ishaq (Loki).

¹⁹ CAMPBELL 2004: 63.

²⁰ «The adventure is always and everywhere a passage beyond the veil of the known into the unknown [...]». (ivi: 76).

unconscious potential of the self, a realm previously hidden or inaccessible, never easily entered, strange to and incommensurate with “reality”, that is, Ithaca, the everyday, the logically predictable and rationally explicable.²¹

Non è solo questo aspetto a offrire appigli per un’interpretazione simbolica e psicologica del racconto mitico. Seguendo le indicazioni di Campbell, in effetti, ogni momento del viaggio dell’eroe è una trasposizione, una rappresentazione, di un movimento diretto all’autocoscienza, alla scoperta di sé oltre che dell’Altro. In questi termini, è possibile vedere come anche lo stesso avvio all’avventura possa risultare pregno di significati reconditi. I primi accadimenti occorsi a Eivor, infatti, possono legarsi all’idea di un incontro con la propria natura più nascosta. Il lupo che lo attacca nelle fasi iniziali del prologo, i corvi²² che lo salvano e le porte del Valhalla che non lo accolgono ancora, possono fungere da prodromi di quel viaggio introspettivo alla ricerca di sé. Quello che si trova è l’incontro/scontro con la *bestia*, con gli aspetti meno domati della propria psiche: il subconscio.

The disgusting and rejected frog or dragon of the fairy tale brings up the sun ball in its mouth; for the frog, the serpent, the rejected one, is the representative of that unconscious deep (“so deep that the bottom cannot be seen”) wherein are hoarded all of the rejected, unadmitted, unrecognized, unknown, or undeveloped factors, laws, and elements of existence.²³

A seguire, si trova il passaggio del *ventre della balena*, quella fase della partenza legata all’ingresso in un mondo oscuro, misterioso e pericoloso. In questi termini si potrebbero leggere le stesse isole inglesi come scenario nel quale ha luogo il viaggio nell’oscurità; un

²¹ SEGAL 1994: 14.

²² Il lupo simboleggia Fenrir, colui che uccide Odino nel mito; mentre i corvi Huginn e Muninn. Fenrir potrebbe rappresentare la bestialità senza controllo a cui si contrappongono i corvi che incarnano, secondo la mitologia nordica, il *pensiero* e la *memoria*. Carnalità contrapposta a intelletto.

²³ CAMPBELL 2004: 48.

luogo sì pieno di possibilità e meraviglie, ma anche funestato da una lunga guerra e abitato da creature immonde.

L'ingresso nel ventre della balena, il superamento della soglia del tempio, l'ingresso in una terra in guerra, sono tutte simbolizzazioni della fine dell'eroe e passaggio necessario per una rinascita. «Allegorically, then, the passage into a temple and the hero dive through the jaws of the whale are identical adventures, both denoting, in picture language, the life-centering, life renewing act».²⁴

4. LA STRUTTURA DEL MONOMITO: INIZIAZIONE E RITORNO

Passando al secondo stadio del monomito, si trovano quei momenti legati alle prove che l'eroe deve superare per raggiungere la sua meta. Il primo passaggio di questa seconda fase è legato al *varco della prima soglia*, cioè l'effettivo ingresso nel mondo meraviglioso e terrificante. In questo luogo l'eroe incontra figure fluide, ambigue, non è del tutto certo dei ruoli che i suoi comprimari andranno a ricoprire e, grazie all'aiuto di strumenti, consigli e personaggi inizierà ad affrontare le sfide che via via gli verranno poste. Questa è la fase nella quale troviamo Eivor a prendere dimestichezza con la realtà delle isole britanniche; in questo frangente Sigurd, l'attuale capoclan, abbandona i suoi compiti inseguendo quella ricerca egoistica ed egocentrica alla quale si è fatto riferimento in apertura. Eivor sarà il capo *ad interim* del gruppo di coloni, affronterà le sfide strategiche e militari con l'aiuto di Randvi e cercherà indizi riguardanti il suo passato, quello di Sigurd, e dell'ordine politico che funge da fazione avversaria durante tutta la durata del videogioco.

Once having traversed the threshold, the hero moves in a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials [...]. The hero is covertly aided by the advice, amulets, and secret agents of the supernatural helper whom

²⁴ Ivi: 85.

he met before his entrance into this region. Or it may be that he here discovers for the first time that there is a benign power everywhere supporting him in his superhuman passage.²⁵

È nel procedere attraverso le sfide e i compiti che il protagonista, e ben prima di lui il videogiatore, inizia a farsi un'idea delle sue capacità straordinarie e sovraumane. La capacità di Eivor di resistere a tutte le prove passa anche attraverso una presenza quasi onnipresente di Odino, il quale in molte fasi del gioco, soprattutto dopo aver ferito mortalmente gli avversari più importanti, appare consigliando Eivor. In tal senso, allora, questa presenza costante è da un lato benigna, in grado di fornire poteri straordinari e supporto in svariati frangenti; ma anche una presenza oscura, inquietante, contraria alle scelte fatte dal protagonista.

Le prove alle quali l'eroe è presto messo di fronte, sono non solo fisiche ma propriamente sfide *spirituali*, usando la terminologia di Campbell.²⁶ I labirinti che vengono affrontati, gli avversari che vengono battuti, i timori che vengono superati, sono forme simboliche da affrontare e catalizzare per raggiungere una più alta comprensione di se stessi.

[...] it happens that if anyone – in whatever society – undertakes for himself the perilous journey into the darkness by descending, either intentionally or unintentionally, into the crooked lanes of his own spiritual labyrinth, he soon finds himself in a landscape of symbolical figures (any one of which may swallow him) [...].²⁷

Un aspetto fondamentale di questa discesa nelle tenebre, narrativa e simbolica, è la possibilità di ottenere alcune intuizioni utili per analizzare anche la contemporaneità sociale. Stando a Campbell, infatti, una delle funzioni principali del mito è da ritrovarsi propriamente nella possibilità di placare, delineare e quindi affrontare dei temi che, invariabilmente, interessano tutti gli esseri razionali. Quello che il mito riusciva a fare,

²⁵ Ivi: 89.

²⁶ Ivi: 94.

²⁷ Ivi: 92.

secondo l'autore, era offrire la possibilità di gestire i *pericoli psicologici*;²⁸ attraverso l'assistenza dei simboli, della religione, degli esercizi spirituali e dei racconti mitici. Il problema che Campbell riscontra nella prima metà del Novecento è la difficoltà di orientarsi all'interno di un'esperienza di vita che sembra aver perso questi punti cardinali. In quest'ordine di idee si spiega la funzione della psicoanalisi di esaminare il contenuto inconscio del sogno e si spiega, inoltre, la grande diffusione di nevrosi e difficoltà psicologiche.

Per quanto certamente la teorizzazione campbelliana risenta degli anni trascorsi e dei tanti sviluppi visti in campo psicologico, filosofico e sociale, in essa vengono toccati comunque dei punti che, tutt'oggi, restano di interesse non secondario per le nostre società avanzate. Le difficoltà a gestire le pulsioni e la psiche, le problematicità dell'integrazione sociale, non sono sparite negli ultimi decenni, anzi, sembrerebbero essere sorte tante altre forme di instabilità psichica ed emotiva. I videogiochi, in quest'ottica, possono allora offrirsi come uno spazio nel quale sia possibile tentare di riguadagnare una qualche forma di controllo sull'esperienza. Sono luoghi che si impara a conoscere, le cui caratteristiche divengono familiari attraverso l'uso; spazi in parte controllati nei quali esplorare aspetti che non necessariamente si controllano.²⁹

Un ulteriore momento del secondo stadio si trova nell'*incontro con la Dea*. Questa figura rappresenta la bellezza, l'oasi di sicurezza attraverso la quale è possibile trovare un attimo di ristoro all'interno delle cicliche battaglie contro i mostri della landa tenebrosa. «She is the paragon of all paragons of beauty, the reply to all desire, the bliss-bestowing goal of every hero's earthly and unearthly quest. She is mother, sister, mistress, bride».³⁰ Una figura che non solo si offre come *madre buona* ma anche come possibile nemico, la *madre assente*; la casta e letale Diana carnefice dell'invadente Atteone. Una creatura che risponde in maniera positiva solo a quei comportamenti non prettamente istintivi e pulsionali (ad

²⁸ Ivi: 96.

²⁹ A tal proposito rimando a VELOTTI 2017.

³⁰ CAMPBELL 2004: 101.

esempio il desiderio animalesco di Atteone), ma raffinati (nel senso di ri-elaborati, controllati), simboli di *gentilezza d'animo*³¹ e, conseguentemente, di un distacco dalla mera animalità.

Questa figura, all'interno dell'esperienza di *AC:V*, può essere fatta risalire principalmente a tre personaggi. Una figura propriamente positiva, Randvi; una figura capace di grande gentilezza ma anche di particolare austerità, Freya; una figura prettamente negativa (perlomeno dal punto di vista del protagonista), Angrboða. La prima, Randvi, ricalca pienamente la funzione della compagna femminile, colei che supporta la missione del protagonista. Senza l'aiuto indispensabile di questo personaggio non sarebbe possibile gestire le varie sfide e assicurare la prosperità del clan. Randvi, pur lontana dall'ideale della *damsel in distress*, funge da fulcro per le attenzioni romantiche di Eivor e diviene anche la fonte di un possibile scontro tra questi e Sigurd. Saranno le scelte fatte dal protagonista (le scelte, cioè, effettuate dal giocatore durante la fruizione) a decidere se la conquista di Randvi possa essere ottenuta con la benedizione di Sigurd o meno. In questo frangente, potrebbe cogliersi una eco di quella richiesta capacità di controllo e di gentilezza d'animo che caratterizza la *Dea* positiva. Se durante una specifica missione laterale il protagonista decidesse di fare delle *avances* alla moglie di Sigurd, mentre questa è ancora tale, il risultato avrebbe pesanti ripercussioni sulle dinamiche interne del clan.

Con Freya e Angrboða siamo dinnanzi a dei personaggi che non hanno rapporti diretti con il protagonista Eivor, bensì con il suo alter ego Odino all'interno delle fasi di gioco ambientate nelle terre leggendarie della mitologia nordica (Asgard, Valhalla, Jötunheimr). In questi frangenti, Odino cercherà di compiacere la compagna Freya scontrandosi spesso con la sua austerità ma trovando in essa sempre un appoggio e un supporto per affrontare le terribili sfide che il Ragnarök e gli avversari degli Dei gli pongono dinnanzi. D'altro canto, Angrboða vestirà i panni della strega, colei che ordisce trame per spodestare il re degli Dei e assicurare un futuro per sé e la propria progenie.

³¹ Ivi: 108.

Un ulteriore passaggio di questo stadio si lega alla *riconciliazione con il padre*, cioè quel superamento delle difficoltà e delle paure iniziali. La capacità di riunire dentro di sé, in maniera virtuosa, i diversi aspetti psichici della personalità.

Atonement (at-one-ment) consists in no more than the abandonment of that self-generated double monster – the dragon thought to be God (superego) and the dragon thought to be Sin (repressed id). But this requires an abandonment of the attachment to ego itself; and that is what is difficult.³²

Lo scontro con Sigurd, quindi, prende le forme di uno scontro con se stessi per contrastare lo spirito egoistico ed egocentrico. Nella conclusione di *AC:V*, tra le varie opzioni, Sigurd può abbandonare il suo clan o accettare la nuova dinamica di potere con Eivor al comando. In entrambi i casi l'*orco* si dissolve attraverso una visione di esso più matura, lasciando dietro di sé la figura di un più adulto, autosufficiente ed equilibrato protagonista.

A seguito della realizzazione della missione, nell'ultimo stadio del monomito, l'eroe è pronto a fare *ritorno* nella sua comunità come portatore di messi, elisir e premi. Ottenuta quella chiarezza che fin dal principio era lo scopo della partenza, il campione può decidere di tornare a ricongiungersi con il suo gruppo di appartenenza. La missione non viene compiuta necessariamente senza il pagamento di un prezzo; nel mito nordico, ad esempio, Odino paga la sua ricerca di conoscenza con un occhio; mentre Eivor, nel racconto videoludico, ottiene la conoscenza sulla sua origine a costo della sua fede nel culto norreno.

5. IL VIDEOGIOCO COME NUOVA ESPRESSIONE DEL MONOMITO

Uno degli aspetti principali che emerge dalla lettura del monomito campbelliano risiede nella funzione che il mito ha assunto per la cultura e le società umane. Il mito è stato

³² Ivi: 120.

interpretato come sforzo, primitivo e maldestro, di spiegare il mondo della natura; come prodotto della fantasia poetica; come strumento educativo e pedagogico in grado di fornire degli insegnamenti allegorici; come archetipo delle aspirazioni psichiche umane. Per l'autore, la mitologia è in effetti tutto questo; la differenza sta nel punto di vista e nelle necessità dell'individuo e dell'epoca di riferimento.

Importante è l'individuazione della funzione che il videogioco ha all'interno degli strati culturali delle nostre società. Come si è visto, i videogiochi (ad es. *AC:V*), sono in grado di ricalcare in gran parte le dinamiche del monomito. Alla base dell'interesse per questa correlazione, si trova l'intuizione che il videogioco abbia, quindi, la capacità di offrirsi come nuovo punto d'accesso per il mondo del meraviglioso e del mito, consentendo, così, una forma di *re-incantamento*.³³

L'idea da cui scaturisce questa proposta sorge a partire da ciò che può essere definito come *disincantamento* (*disenchantment*) delle culture moderne. Con lo svanire del *porous self*, cioè quella disposizione di apertura e vulnerabilità nei confronti di un mondo fatto di spiriti e poteri occulti in grado di inserirsi nel tessuto della vita reale, sostituito da un più moderno *buffered self*, cioè una disposizione delimitata e delimitante in grado di non permettere ampi spazi di passaggio fra il sé (imperiato, di fatto, sull'individualità) e l'Altro, si è ridotta la possibilità di una visione incantata del mondo.

A crucial condition for this [N.d.A. *l'umanesimo esclusivo*] was a new sense of the self and its place in the cosmos: not open and porous and vulnerable to a world of spirits and powers, but what I want to call "buffered".³⁴

Questo mondo costituito da un sé poroso capace di subire forti influenze dall'esterno è andato via via scomparendo con l'avanzare della conoscenza scientifica, lo sviluppo delle scienze umane, e l'arrivo di quello che si potrebbe chiamare: *a paradigm shift*.³⁵ A permanere, dopo questo cambio di paradigma, è principalmente il *buffered self*, un sé

³³ KNOPF 2012.

³⁴ TAYLOR 2007: 27.

³⁵ KUHN 1969.

individualista e solitamente distaccato da ciò che si presenta al di fuori dei limiti corporei. «The buffered self is essentially the self which is aware of the possibility of disengagement. And disengagement is frequently carried out in relation to one's whole surroundings, natural and social». ³⁶

Fra le risposte a questo processo di allontanamento dal sé poroso è stato possibile notare un fiorire di pseudo-religioni fondate sul miglioramento di se stessi, la crescita, la meditazione; caratterizzate dalla mescolanza di fonti mitico-religiose più diverse. Una sorta di tentativo di re-incantare un nuovo mondo ben più refrattario a tali dinamiche di quello che lo ha preceduto. D'altro canto, è possibile notare come gran parte delle funzioni del racconto mitologico e del mito, siano in effetti ritrovabili nel racconto di fantasia; ³⁷ il quale, in maniera abbastanza diffusa, ha ripreso largamente il modello monomitico esposto da Campbell. A questo punto, si può affermare che i tentativi di *re-enchantment* si ritrovino nei luoghi più diversi, essendo la perdita dell'incantamento tutt'oggi non completamente superata. L'incantamento e la meraviglia, gettati fuori dalla porta, sono in qualche modo rientrati dalla finestra.

Il titolo che si può definire come iniziatore e ispirazione del genere *fantasy*, ad esempio, *Il Signore degli Anelli*, appare chiaramente legato alle dinamiche monomitiche. Non a caso, quest'opera coglie a piene mani da tutto un insieme di culti, miti, racconti e religioni. In questo senso si può ipotizzare un movimento circolare che sorge nella creazione dei miti (nel caso specifico i culti nordeuropei), viene raccolto, sintetizzato e modificato attraverso il lavoro del *fantasy* e riproposto alla società. La stessa società che aveva precedentemente bandito, in qualche modo, il mito dalla vita culturale effettiva. Possiamo affermare che i nani creatori di Gleipnir della mitologia norrena, siano spariti dall'immaginario comune per poi tornare, tempo dopo, all'interno di esso sotto una nuova forma grazie al *fantasy* di J.R.R. Tolkien.

La centralità contemporanea del monomito si ritrova proprio nel fatto che le sue strutture, le sue dinamiche, non avendo più un luogo tradizionale di espressione e avendo

³⁶ TAYLOR 2007: 42.

³⁷ KNOPF 2012.

perso gran parte del loro spazio di diffusione a seguito della graduale diminuzione dell'*incantamento* culturale, siano venute a ricrearsi attraverso il racconto, la storia, il *medium* rappresentativo, il prodotto di intrattenimento. Il romanzo, il film, il serial, sono diventati i luoghi nei quali il viaggio dell'eroe continua a esprimersi e, si può ipotizzare, a perpetrare le sue funzioni *mistiche, cosmologiche, sociologiche e pedagogiche*.³⁸

The sociological and pedagogical functions can be observed in the essentially symbolic nature of the hero's journey, which represents the universal journey of the human spirit. In the context of the monomyth's distinctly individual focus, such functions suggest a classification of the monomyth as a form of alternative spirituality, with works of fantastic fiction serving as a site for the spiritual transformation of the modern consumer.³⁹

L'opera di fantasia può essere quindi intesa come quel luogo nel quale si rende possibile un processo di *re-enchantment* e che può fungere da fonte per dei processi di identificazione. È ipotizzabile che l'enorme successo e diffusione di prodotti rappresentazionali di fantasia sia propriamente legata a questa, potremmo definirla, *necessità monomitica*. A un bisogno di dinamiche mitiche ed eroiche.⁴⁰

In uno scenario simile, anche il videogioco ricopre un ruolo sempre più centrale. Questo poiché le caratteristiche strutturali e funzionali del *medium* videoludico vanno a rendere ancora più profonde e complicate le dinamiche monomitiche. Il videogioco, funzionando attraverso una struttura *interattiva e immersiva*,⁴¹ rende possibile un approccio diverso all'esperienza di fruizione e, conseguentemente, attiva processi più intimi di identificazione e trasporto. L'eroe videoludico è un personaggio che permette al fruitore di procedere nella narrazione in maniera piuttosto libera. Le scelte che

³⁸ Ivi: 14.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Evidente è il successo globale di saghe come *Il Signore degli Anelli*; *Star Wars*; *The Avengers* (propriamente: *Fantasy*, *Sci-Fi*, eroi in chiave moderna).

⁴¹ RIOLO 2020.

caratterizzano l'andamento della trama sono in gran parte lasciate all'utente; ed è questo colui che, partendo da un retroterra culturale proprio e attraverso l'instaurazione di un gioco del *make-believe*,⁴² conduce l'esperienza di gioco in una o nell'altra direzione.

The player is not only the subject that is within the game; it is also the body-subject that makes the game come into being as an actual experience by interpreting the game system and the game situation. This process of interpretation is a dialogic instance between the game system and the player.⁴³

Le caratteristiche peculiari del videogioco⁴⁴ fanno sì che parte delle dinamiche evidenziate nel processo monomitico si esprimano con ancora maggior vigore. La *chiamata* dell'eroe, la *separazione*, la *partenza*, sono tutti aspetti che interessano sia il protagonista interno al mondo di gioco, che il videogiocatore all'esterno di esso. L'eroe che «abbandona il mondo normale per avventurarsi in un regno meraviglioso e soprannaturale» non è esclusivamente il protagonista all'interno del mondo finzionale, ma è – sotto certi aspetti – anche lo stesso utente. In uno scenario come quello sottolineato in precedenza, nel quale si evidenzia la possibile ricerca da parte dei fruitori degli aspetti monomitici in prodotti non propriamente mitici, il videogiocatore in effetti abbandona il mondo reale, il mondo del conosciuto e del familiare, per imbarcarsi in un'avventura che lo porti al di là del mare (virtuale); approda in uno spazio magico e colmo di meraviglia che permette di essere presente in una realtà alternativa. In questo luogo, il giocatore farà esperienza (attraverso un *avatar*)⁴⁵ di situazioni differenti da quelle presenti nel suo mondo di

⁴² WALTON 1990.

⁴³ SICART 2009.

⁴⁴ Per approfondimenti su questi aspetti rimando a ACCORDI RICKARDS 2018 e WOLF - PERRON 2014.

⁴⁵ L'esperienza del videogiocatore solitamente passa attraverso uno o più *avatar*. È interessante notare brevemente che in *AC:V* la questione tende a complicarsi a causa di una grande sovrapposizione di *avatar*. In *AC:V* si può parlare di *avatar a matrioska*. Eivor pur essendo a tutti gli effetti il personaggio centrale della narrazione non è l'*avatar* con il quale si entra “direttamente” in contatto durante la fruizione, almeno narrativamente. Il primo “contenitore” del videogiocatore è infatti il personaggio di Layla Hassan. Questa è in grado di utilizzare determinati strumenti tecnologici per viaggiare nei ricordi di personaggi del passato. Il giocatore, quindi, andrà a impersonare prima di tutto Layla, poi, quando sarà questa a trasferirsi nel corpo di Eivor, lo

partenza; sarà messo di fronte a scelte morali, sfide, avversari, procedendo in un viaggio che – ricalcando il *rito di iniziazione* e il viaggio dell'eroe – gli permetterà di scoprire aspetti di se stesso e di sviluppare componenti della sua identità.

Attraverso l'esperienza videoludica, caratterizzata da un approccio più intimo e personale alla fruizione rispetto a quella possibile con i media tradizionali non interattivi,⁴⁶ si può fornire una catarsi per emozioni complesse. Un esempio circolato in Rete poco tempo fa, riporta il ringraziamento di un videogiocatore a una *software house* per aver pubblicato un videogioco che è stato, a suo dire, in grado di aiutarlo a superare un recente lutto.⁴⁷ Casi come questi sono abbastanza frequenti, soprattutto negli ultimi anni, grazie in particolar modo a un'evoluzione contenutistica e culturale del *medium* stesso.

Il videogioco potrebbe essere inteso, allora, come:

[...] an arena for embodied action facilitates practice and preparation for activities that can very well be enacted in 'real life', 'activities' referring here not to CRPG mechanics such as strategic combat, but rather to the abstract values of the monomythic narrative, such as the conquering of the self in service to society.⁴⁸

Una specie di palestra per le emozioni in grado di fornire un'approssimazione a situazioni ed emozioni che potrebbero presentarsi nella vita "reale". In questo frangente sono state

stesso farà il videogiocatore. Ma l'effetto matrioska non finisce qua. Infatti, lo stesso Eivor (che è "animato" da Layla, che è "animata" dal videogiocatore) si cimenterà più volte in vari viaggi onirici finendo per "animare" Odino. Ci saranno quindi, in determinate fasi dell'esperienza di gioco, momenti in cui Odino è l'*avatar* di Eivor, Eivor è l'*avatar* di Layla, Layla è l'*avatar* del videogiocatore.

⁴⁶ «Book readers might imagine themselves within the space world described by a literary work, but that world does not recognize them. On the other hand, game environments afford extranoetic habitation by recognizing and reacting to the presence of the player. Books also do not provide readers with the possibility of actually (not imaginatively) acting within the worlds they describe», CALLEJA 2011: 29.

⁴⁷ Cfr. <<https://www.spaziogames.it/god-of-war-un-ragazzo-supera-un-lutto-grazie-al-gioco/>> (consultato in data 10/4/2021).

⁴⁸ KNOPF 2012: 95.

usate le virgolette per riferirsi al reale poiché l'invito di Knopf a etichettare le esperienze videoludiche come qualcosa di nettamente scisso dalla realtà non è condivisibile. Ciò che accade all'interno della fruizione di un prodotto videoludico, per quanto non *tangibile* nel senso più letterale del termine, rimane comunque qualcosa che è accaduto nella realtà. Una realtà, nel caso del prodotto videoludico, composta da una materialità differente (virtuale) ma pur sempre facente parte della realtà effettiva. Le emozioni, i pensieri, le reazioni, le responsabilità di ciò che viene fatto all'interno di uno spazio virtuale, per quanto rappresentazione di un universo finzionale, sono a tutti gli effetti parti dell'esperienza del videogiatore e della stessa realtà esterna.

Reality cannot be bracketed by closed or open circles, even if we could argue that such bracketing is logically possible. Reality does not contain play; like any other sociocultural construction, play is an intractable manifestation of reality. A consideration of games – whether from the perspective of the game as an object or as an activity, or the game's role in the wider community – is a consideration of reality.⁴⁹

Le esperienze videoludiche sono pienamente delle esperienze reali. Ed è qui che si trova il maggior valore di queste produzioni e la correlazione principale con il monomito e il viaggio dell'eroe. Determinate esperienze videoludiche possono essere riportate nell'alveo delle *esperienze estetiche*,⁵⁰ uno spazio di indagine che si pone problematicamente al fruitore mettendo questo in condizione di ripensare personalmente i limiti dell'esperienza stessa in un processo che mai può dirsi esaurito.⁵¹ Il videogiatore diviene l'eroe del viaggio monomitico poiché accede a una forma (probabilmente una delle poche rimaste) di avventura mitica. Un'esplorazione di sé attraverso il simbolo, l'allegoria e la metafora. Un viaggio che il videogiatore decide coscientemente di intraprendere per riavvicinarsi

⁴⁹ CALLEJA 2011: 48.

⁵⁰ «Una questione ulteriore riguarda il valore stesso dell'esperienza estetica, e se questa fosse un'esperienza che accade in un regime di simulazione, potremmo dire che l'esperienza estetica è solo un esercizio, una preparazione, una sorta di palestra in vista di esperienze reali? O non costituisce piuttosto un'esperienza reale di per sé, dotata di un proprio valore “non propedeutico”, ma attuale, effettivo?», VELOTTI 2012: 104.

⁵¹ GARRONI 1992.

alla sfera mitica, incantata e meravigliosa dello spazio sconosciuto, dell'esplorazione, del confronto con se stessi e con l'avversario. In un mondo completamente mappato e ormai caratterizzato da un sempre più diffuso solipsismo, una delle poche forme di esplorazione rimaste è quella legata ai mondi di finzione. Ma, laddove gli universi finzionali tradizionali offrono una fruizione in gran parte monodirezionale e ricettiva, il videogioco si offre come spazio di effettiva azione, luogo di attuazione di potenzialità programmate. Un luogo nel quale sono richieste capacità manuali e psicologiche, nel quale il rischio del mero escapismo lascia spazio a una possibile esperienza formativa e di auto-coscienza.

BIBLIOGRAFIA

- ACCORDI RICKARDS 2018 = Marco Accordi Rickards, *Manuale di Critica Videoludica*, Milano, Unicopli, 2018.
- BOSMAN 2019 = Frank. G. Bosman, *Gaming and the Divine. A New Systematic Theology of Video Games*, New York, Routledge, 2019.
- CALLEJA 2011 = Gordon Calleja, *In-game. From Immersion to Incorporation*, Cambridge, MIT Press, 2011.
- CAMEROTTO 2009 = Alberto Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova, Il Poligrafo, 2009.
- CAMPBELL 2004 = Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- FLORIDI 2005 = Luciano Floridi, *The Philosophy of Presence: from Epistemic Failure to Successful Observation*, in «Presence, Teleoperators & Virtual Environments», XIV, 6 (Dicembre 2005), 656-667.
- GARRONI 1992 = Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti, 1992.
- GUNNEL - LASSEN 2013 = Terry Gunnel - Annette Lassen, *The Nordic Apocalypse. Approaches to Völuspá and Nordic Days of Judgment*, Turnhout, Brepols, 2013.
- JOBLIN 2010 = J'Annine Joblin, *Fantastic Spiritualities: Monsters, Heroes and the Contemporary Religious Imagination*, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.
- KNOPF 2012 = Ehsan Knopf, *The Rationalist's Spirituality: Campbell's Monomyth in Single-Player Role-Playing Videogames Skyrim & Mass Effect*, Thesis, Sydney, University of Sydney, 2012.
- KUHN 1969 = Thomas S. Kuhn, *La Struttura delle Rivoluzioni Scientifiche*, Torino, Einaudi, 1969.
- MURDOK 1990 = Maureen Murdok, *The Heroin's Journey*, Boston, Shambala Publications, 1990.

- NITSCHKE 2009 = Michael Nitsche, *Video Game Spaces Image, Play, and Structure in 3D Game Worlds*, Cambridge, The MIT Press, 2009.
- RIOLO 2020 = Manuel Maximilian Riolo, *L'esperienza del videogioco. Una ricognizione estetica tra arte, senso e cultura*, Roma, Eurilink University Press, 2020.
- SICART 2009 = Miguel Sicart, *The Ethics of Computer Game*, Cambridge, MIT Press, 2009.
- SEGAL 1994 = Charles Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.
- STURLUSON 2014 [Dolfini] = Snorri Sturluson, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Milano, Adelphi, 2014.
- TAYLOR 1989 = Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- TAYLOR 2007= Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2007.
- VELOTTI 2012 = Stefano Velotti, *La filosofia e le arti*, Roma - Bari, Laterza, 2012.
- VELOTTI 2017 = Stefano Velotti, *Dialettica del controllo*, Roma, Castelvecchi, 2017.
- WALTON 1990 = Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990.
- WOLF - PERRON 2014 = Mark J. P. Wolf - Bernard Perron, *The Routledge Companion to Video Game Studies*, New York, Routledge, 2014.

VARIAE

FROM JONAH TO PINOCCHIO: ON THE BIBLICAL ORIGINS OF A LONG-LASTING MOTIF IN SEA EPICS¹

Anna Angelini
University of Zurich

RIASSUNTO: Il presente contributo (1) analizza il motivo mitico del pesce inghiottitore narrato nel libro biblico di Giona, ponendolo a confronto con episodi simili attestati nelle tradizioni letterarie di età ellenistica e rivolgendo particolare attenzione ai poemi ellenistici greci. L'analisi mira a identificare un contesto storico e culturale plausibile per l'origine di questo motivo all'interno del libro di Giona. Lo studio (2) analizza inoltre la ricezione del motivo nelle tradizioni giudaiche e cristiane antiche, mostrando come entrambe le tradizioni arricchiscano il racconto originario di nuovi elementi che contribuiscono a forgiare un motivo propriamente "epico". A un livello più generale, il contributo offre uno spunto (3) per mettere in discussione l'estraneità alla navigazione tradizionalmente attribuita agli Ebrei nell'antichità e (4) per ripensare la presenza del genere epico all'interno della Bibbia ebraica.

PAROLE CHIAVE: Giona, Salmi, epica ellenistica, Bibbia ebraica, mostri marini, navigazione

ABSTRACT: This paper (1) analyzes the motif of the fish swallowing Jonah in light of similar episodes attested in Hellenistic Greek epics and other Hellenistic literary traditions and myths. In light of this evidence, it proposes a possible context in which the biblical story emerged. In addition, the paper (2) also analyzes how this motif developed in early Jewish and early Christian traditions, showing how both traditions shape this motif to fit familiar patterns of sea epics. From a larger perspective, this study both allows us (3) to rethink the attitudes towards seafaring that were traditionally attributed to Judeans in

¹ This study is a result of research supported by the Charles University through the program PRIMUS/20/HUM/010 "Textuality in the Second Temple Judaism: Composition, Function, and Transmission of Texts". I dedicate it to my friend and colleague Salvatore Medaglia, from whom I have learnt much about undersea adventures in ancient and modern times. I wish to thank Julia Rhyder for revising my English. Abbreviations of the biblical books and transliterations of Hebrew follow the *SBL Handbook of Style, Second Edition*, Atlanta, SBL Press, 2014 (transliteration follows the General-purpose style). Unless otherwise stated, all translations are my own.

Hellenistic times, while also (4) offering new suggestions as to how we might reposition the epic genre in the Hebrew Bible.

KEY-WORDS: Jonah, Psalms, Hellenistic Epic, Hebrew Bible, sea monsters, seafaring

1. SEA EPICS AND THE HEBREW BIBLE

The idea of including texts from the Hebrew Bible in a collection focusing on sea epics might appear as a challenge at a first sight. There are two good reasons for this apprehension. First (1), the relationship of the Hebrew Bible with the literary genre of the epic is debated. Second (2), it is commonly held that ancient Israelites had very little to do with the sea. When it comes to analyzing the presence of the epic genre among biblical texts (1), so far traditional research has pursued a twofold approach.² On the one hand, scholars have attempted to read entire sections of the biblical narrative as constituting a sort of “national epic”; on the other hand, it has sometimes been assumed that old epic poems, orally performed, underpinned the redaction of some biblical texts. Frank Moore Cross was probably the most influential proponent of a reading of biblical traditional narratives through the lens of “epics.” He conceived this category as a sort of “middle way” between a mythical and a historical narration of Israel past, building explicitly on the parallels with the Homeric epics.³ Both methods, the search for national epics and the reconstruction of an ancient epic poetry, built on the so-called documentary hypothesis and the source-critical approach, which imagined the existence of distinct

² On scholarly approaches to epics in the Hebrew Bible, see the excellent summary by CONROY 1980; more recently BULLARD 2013.

³ See CROSS 1973 and CROSS 1983, especially 14-19: biblical epics is for Cross a narration originally performed in an oral form and hence characterized by recurring themes and formulae, focused on past traditions which are considered foundational or “normative” for a given community, and which are reshaped through the narrative in a mythical form, where both humans and gods interact.

sources behind the current and final form of the Hebrew Bible. The authors of these sources would have been responsible for the redaction (and the combination) of large epic narratives, covering the Pentateuch and the Historical books. Challenged since the seventies, the documentary hypothesis has been gradually dismantled, while Hebrew poetry tends to be increasingly considered as a product of a scribal, i.e. written, culture, for which the existence of oral stages is very difficult to prove. Overall, the source-critical approach has undergone (and still undergoes) a large debate. These developments are significant because both oral origins and the presence of an historical-narrative dimension are foundational features of the epic genre, at least in classical literature, which, as we have seen, has so far provided the foundation for defining the constitutive features of ancient epics.⁴ The epic has therefore had a diminishing importance for understanding biblical texts in recent years. At the same time, the contribution of the Hebrew Bible to the study of the epic genre has remained very limited. Except for the two famous poems celebrating the victory of the Israelites against the Canaanites (the so-called “Song of Deborah,” in Judges 5) and the crossing of the Red Sea in the book of Exodus (chapter 15), not much else remains that could be classified as “epic.” Yet, as for the literary genre of these poems, opinions are divided, as several scholars define such texts simply as “lyric” or “hymnic,” hence closer to psalms than to epic poetry.⁵ Moreover, of these two poems, only Exodus 15 could belong properly speaking to the sea epic genre.⁶ And here we encounter the

⁴ For the methodological issues raised by applying the label “epic” as defined in classical literature to other literary, historical and cultural contexts, see the remarks of FERRARI 2020. A further problem in the definition of biblical “epic” traditions is that they recur to prose much more than to poetry: see on this the remarks of ALTER 1980: 144-145 and the response by CROSS 1983: 20-23.

⁵ See, e. g., CROSS 1983: 20; WATTS 2005, KLEIN 2012.

⁶ Such a position could be partly softened if we consider the large portions of biblical poetry that celebrate Yhwh’s sovereignty over the waters; see various Psalms (18:11-16; 29:3; 74:13-14; 104; 107:23-32), Isaiah (27:1) and Job (26:10-13; 38-39), as well as apocalyptic writings (Dan 7). This material is part of a common ancient Near Eastern and Levantine interest in the divine warrior, who secures the order of creation and his kingship through the domestication of waters. However, in such literary contexts mythic elements are clearly dominant, while there is almost no mention of human actors. Therefore, if epic is defined as a genre where humans play a primary role (allegedly, together with gods), it becomes problematic to consider these texts as representative of an epic genre.

second difficulty (2). Unlike the large majority of their neighboring cultures, for a long time ancient Israelites did not have direct access to the sea: presumably, access to sea trade was only made available during the Hasmonean period, from the second half of the second century BCE onwards, when the Hasmoneans conquered Jaffa and accorded great importance to the harbor as their only gateway to the Mediterranean.⁷ Accordingly, all the biblical texts with the exception of Maccabees tend to depict seafaring as an activity that is foreign to the Israelites, and which is instead associated with Phoenicians⁸ and Egyptians.⁹ Biblical Hebrew preserves a relatively low number of terms related to maritime activity,¹⁰ and, most notably, the vocabulary for fish is almost completely absent.¹¹ The foreignness of seafaring remains constitutive of the self-representation of ancient Judeans until Hellenistic times, as is confirmed by the apologetic discourse of Flavius Josephus, who justifies the lack of familiarity of Judeans with seafaring on a geographical basis: «As for us, we do not inhabit a seaside region, nor do we take pleasure in trading, or in any intercourse with others through commerce; instead, as our cities are for the most built inland, remotely from the sea, we take care of cultivating such a fruitful country».¹² It is unclear to what extent this sentence can reflect the reality of Josephus'

⁷ 1 Macc 10:75-76; 12:33-34; 13:11; 14:5. On the history of Jaffa in antiquity see FANTALKIN - TAL 2009.

⁸ See Ezek 27:2-10; 1 Kgs 5:22-23; 10:11; 2 Chr 2:15. A partial exception is represented by the legendary fleet organized by king Solomon (1 Kgs 9:26-27). However, even this fleet is built with the help of the king of Tyre, Hiram.

⁹ E.g., Isa 18:1-2.

¹⁰ On the circulation of nautical vocabulary in the Mediterranean area see ASPESI 1994 and 2006.

¹¹ While the Hebrew Bible seems to be aware that waters are full of numerous and diverse animal species (see Gen 1:21), biblical Hebrew distinguishes only between the generic name for "fish" (*dag*), and larger (and monstrous) aquatic animals (*tannin*).

¹² Josephus, *Contra Apionem* 60. In this passage, Josephus is trying to justify the fact that Judeans are never quoted in Greek literature. His justification is based on two intertwined arguments which explain the lack of occasion for previous encounters between Judeans and Greek: the geographical remoteness of Judeans and their general refraining from sea trade activities. This description of Judeans as inhabiting "inland" implies as representation of people living on the coastline as non-authentically "Judean." Moreover, the Judean foreignness to sea activities is connected with a negative evaluation of people involved in sea trade, such as Phoenicians (*Contra Apionem* 61), and is contradicted by references to Judean trades in Alexandria by Philo (*Flaccus* 57; *Legatio ad Caium* 129). Conversely, the self-representation of Judeans as farmers points toward a Roman

times, when Jewish communities were effectively active in several sites along the Syrian coast and were presumably involved in maritime activities. I will return to this point in the conclusion to this article. At this point, it is enough to observe that, in this context, the story of Jonah appears as particularly striking, in that half of the prophetic book (namely chapters 1-2) is constructed as a genuine sea tale. Moreover, the book preserves what would become one of the most popular motifs in sea epics: the story of a man thrown into the water during a storm and swallowed by a monster at the bottom of the sea, but who miraculously survives. Much has been written about the endurance of this motif until modern times, both in folktales and literature, the Italian novel *Pinocchio* being but the most famous example.¹³ In what follows, I will explore how the epic dimension of this episode in the book of Jonah was shaped by the ancient context in which it took shape. I will explore the “epic” potential of Jonah’s story by comparing it with other ancient myths with which it has been often associated, so as to identify a possible socio-historical setting in which the episode originated in the context of Hellenistic epics. I will then analyze the reception and the development of the motif of Jonah and the fish in early Jewish and early Christian traditions, to show how both traditions shape this motif to fit familiar patterns of sea epics. I will conclude by pointing to some implications of this study, and its contribution to reconsider the meaning and the role of epics as a literary genre in the Hebrew Bible.

ideal of life. The fact that elsewhere in his *Jewish Antiquities* Josephus celebrates the Solomonic control over the Israelite coast reinforces the impression that this passage is entirely functional to the author’s apologetic purposes. Compare *Antiquitates Judaicae* 8.35, 37, 180-181. See on these aspects BARCLAY 2007, 42-43.

¹³ On the popularity of this motif in literature see, among others, FÖCKLING 2011.

2. JONAH IN THE CONTEXT OF HELLENISTIC EPICS

In a certain light, the story of Jonah seems very far from epic sagas. The genre of the book is a debated issue, as it mixes features from prophecy, midrash, novella, and other genres.¹⁴ But despite these various ascriptions of the genre of Jonah, scholars usually do not label the book an epic. Occasionally Jonah has been considered as a “prophetic epic”, to underline the adventurous character of the book.¹⁵ However, Jonah himself is the opposite of an epic hero, since he has none of the “heroic” qualities that characterize other biblical prophets. In this regard, scholars have rightly insisted on the ironic, parodistic and even ridiculous aspects of the book. To name just a few examples: the prophet refuses his mission by running away in the opposite direction to where he is supposed to go, descending from Jerusalem to Jaffa and taking a boat set for Tarshish; all foreign people, sailors included, are depicted as pious men, and Ninevites convert promptly after having heard the shortest oracle of the entire prophetic collection (Jonah 3:4a, half of one verse); the end of the book does not convey the usual message of hope but interrupts the narrative in a puzzling way, leaving an angry and unsatisfied prophet arguing with the deity.¹⁶ Jonah is indeed an atypical prophet and the protagonist of an atypical narrative. This created some issues in the process of canonizing the book, as is confirmed by its “floating” position within the collection of the Twelve minor prophets in the ancient

¹⁴ A comprehensive summary of the huge amount of scholarly literature on the topic lies beyond the scope of the present paper. Among the most useful introductions written in the last twenty years, which also provide a rich bibliography on the main issues the book raises (including its genre), one can consult CRAIG 1999; BEN ZVI 2003; LICHTERT 2005 a and b; STEIGER - KÜHLMANN 2011; WEIMAR 2017: 15-66. Of special interest is the proposal made by Armin Lange to consider the book of Jonah as a paratext, written to comment and expand upon earlier biblical episodes (here specifically 2 Kgs 14:25, which mentions an 8th century BCE prophet named Jonah ben Amittai): see LANGE 2009.

¹⁵ MOULTON 1896: 504.

¹⁶ See on this aspect of the narrative BICKERMAN 1967: 3-48; BEN ZVI 2003: 80-99. On Jonah as an “anti-prophet” see WIESEL 1981, 105-125.

versions.¹⁷ Yet, at the same time, these distinctive features were responsible for the immense popularity of the story. In this regard, the episode of the prophet being swallowed and vomited by a fish sent by Yhwh is consistent with the humorous tones of the narrative.

However, it has also to be observed that such humorous tones stand in tension with other, less amusing aspects of the book. The first aspect concerns the representation of space in the narrative, which evokes a general sense of foreignness and strangeness: the sea plays a crucial role in creating this atmosphere.¹⁸ The second element worth noting is the strong death symbolism associated with the descent of the prophet into the abyss and Jonah being swallowed by the fish. This symbolism is sustained by several lexical and semantic elements. First, the verb ‘to swallow’ (*blʿ*) is used elsewhere to describe how the earth opens widely and consumes those who rebelled against the will of Yhwh.¹⁹ Moreover, the association between the bottom of the sea, the fish and the netherworld is made explicit in the poetic section of the book, i.e. the Psalm, where Jonah appeals to Yhwh from the belly of the fish (Jonah 2:2-10). The prophet affirms that he is crying out from «the belly of Sheol», and from «the pit»,²⁰ two typical designations of the netherworld. The abysses are defined by the terms *metsullab* and *tehom*²¹ that are elsewhere used to describe Sheol: the latter can be occasionally represented as a swallowing and shapeless monster.²² Furthermore, the apparent death of the prophet is also anticipated by a narrative detail in Jonah 1:5. While the desperate sailors react to the sea storm by invoking «each one his god», Jonah descends into the recesses of the ship

¹⁷ The book is positioned between Obadiah and Micah in the Masoretic Text; the Septuagint locates it between Obadiah and Nahum; one manuscript from Qumran displays Jonah after Malachi, the last of the Twelve prophets (4Q76= 4Q XII^a).

¹⁸ See on this the brilliant study of PERI 2002; BEN ZVI 2003: 95-96.

¹⁹ Exod 15:12; Num 16:32, 34; Deut 11:16. Compare also Exod 7:12 and Jer 51:34.

²⁰ Respectively Jonah 2:3 and 2:7. On the death symbolism of Jonah 2 see recently KOZLOVA 2020.

²¹ Jonah 2:4, 6.

²² Isa 5:14: «Therefore Sheol has enlarged its throat, has opened its mouth beyond measure.» Compare Hab 2:5; Prov 1:12. The most famous attestation of *tehom* is Gen 1:2, where the word denotes the abyss preceding the creation. For *metsullab* compare Ps 69:3, 16; 107:26; also Exod 15:5. The symbolic value of Jonah’s sleep is highlighted by SASSON 1990: 100-101 and by WEIMAR 2017: 136-140.

and falls into a deep sleep. The term used in this case is *yerekab*, which in other contexts indicates the innermost and deepest part of the earth and can be paralleled with Sheol itself.²³ The book's representation of sleeping in the lowest part of the ship as anticipating the death of the prophet might be more than a mere narratological expedient. Karen Stern, Alice Mandell and Jeremy Smoak²⁴ have recently reassessed archeological evidence for graffiti depicting ships in various burial caves and funerary complexes of ancient Palestine, dating from the Iron Age (Khirbet Bet Lei) to Hellenistic (Jerusalem) and early Roman times (Beth She'arim). The authors propose that the continuity of this iconographic repertoire in different funerary settings, from the south of Judea to the Galilee, suggests that ship iconography was used to convey the journey into the realm of death or the afterlife.²⁵ Jonah's sleep at the bottom of the boat seems to both reflect and reinforce a similar association.

The death symbolism underpinning Jonah's adventure in the sea contributes to the complexity of the book by adding a second and more profound level of interpretation. Moreover, it provides a different framework to understand the episode of Jonah and the fish. In this regard, scholars have long emphasized the similarities between myths of Greek heroes fighting sea-monsters, especially Perseus and Heracles, and the story of Jonah. These episodes have been sometimes grouped under the shared category of "passage rite".²⁶ Some hypotheses even assume that the motif of the fish would be

²³ See Jer 6:22; Isa 14:15.

²⁴ See especially the remarks of STERN 2013 on the late Hellenistic graffiti in Beth She'arim; MANDELL - SMOAK 2016 (esp. 236-38) for the tomb inscriptions and graffiti at Khirbet bet Lei. Compare also HACHLILI 2005: 148-150 who provides further bibliography.

²⁵ As admitted by Mandell and Smoak, this interpretation suits well the material and social context to which the graffiti in Khirbet Beth Lei and Beth She'arim belong. However, one could ask as to which concerns inform the so-called Tomb of Jason in the Shephelah (Jerusalem), dating to the Hasmonean period. The graffiti here depict war ships and commercial boats, and, together with the sumptuous architecture and the rich funerary kit, seem to point to the status or office of the deceased during his life. See RAHMANI 1967: 69-71, 96, and compare 1 Macc 13:25-29, where Simon Thassi builds a mausoleum for his father and embellishes it with carved ships, «so that it could be seen by all those who sail the sea» (1 Macc 13:29b). The boat here is a sign of prestige and underlines the power of the dynasty that gained the control over the Palestinian coast.

²⁶ SCHMIDT 1907, whose approach was already criticized by FEUILLET 1947: 163-164; WOLFF 1975; DOLÈVE GANDELMAN - GANDELMAN 1986; MOREAU 1992.

“extrabiblical” and directly derived from Greek sources by the redactor of Jonah.²⁷ However, this reading raises two major difficulties. First, while “initiatory” aspects of Jonah’s story belong clearly to its later stages of development, as I will show below, it is uncertain to what extent the original story can be read according to this pattern. The least that can be said is that the second half of the book of Jonah (chapters 3-4) shows that the prophet would have learnt very little from his experience under the sea. In other words, neither his attitude nor his “heroic” profile seem to substantially evolve within the book. Second, such a reading of Greek myths cannot be sustained by a careful analysis of Greek sources.

As a matter of fact, there is no evidence for Perseus or Heracles being swallowed by a sea monster in any written source from the Archaic or Classical periods. This motif is occasionally attested on Attic and Etruscan iconography, and it is found on a funerary vase in the necropolis of Cerveteri, dating to the 4th century BCE (figure 1).²⁸ The

presence of this theme in a funerary setting, and precisely on a vase that contained the ashes of the dead, suggests a strong association between the sea monster and the realm of death. However, it must be observed that in these cases the hero is portrayed as actively drawing or cutting the tongue of the fish, or approaching its mouth with a sword or a weapon: it is therefore hard to actually speak of

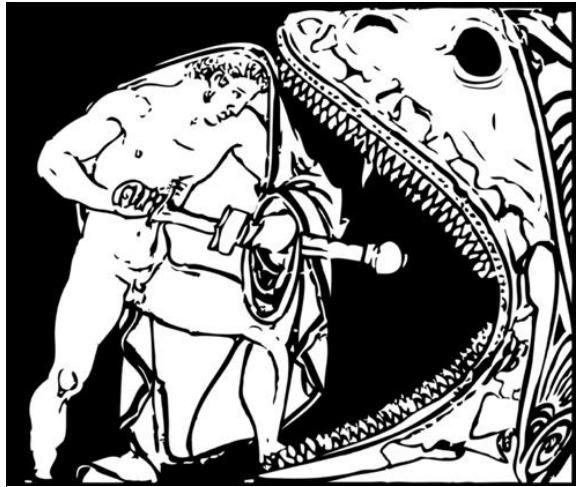


Figure 1

²⁷ E.g. SCHIMDT 1907; STEFFEN 1982: 46.

²⁸ *Kelebe* from Perugia, Archaeological National Museum, Palazzone necropolis, 350-325 BCE, painter of Hesione, LIMC 8, *Hesione* 6; LIMC 5, *Herakles/Hercle* 266, 293; MONTAGNA PASQUINUCCI 1968: 100, CI fig. 130. Heracles is recognizable from the backside of the vase, where he is represented with his typical attribute (the club), rescuing a young girl from the rock. Drawing by Matthieu Pellet.

an act of being swallowed. A clearer connection with the “ingestion” motif is attested, albeit exclusively in iconography, for Jason when he tries to elude the control of the dragon watching the golden fleece in Colchis. Since the 7th century BCE Corinthian iconography represented the hero as being swallowed by the snake or dragon, and hence the motif entered Attic and Etruscan ceramics: on a famous Attic plate Jason is depicted emerging unarmed from the snake’s mouth.²⁹ Some scholars have drawn attention to the similarities between the story of Jonah and the Jason’s saga described in the Hellenistic epics of Apollonios Rodios, the *Argonauts*.³⁰ Indeed, the two stories share a significant number of motifs and themes, and one might wonder if these similarities have to be interpreted as deliberate, and perhaps ironic, allusions.³¹ But again, as for the representation of the dragon in Jason’s iconography, most cases the hero is depicted as keeping an active posture and standing fully armed when he enters the dragon’s mouth (figure 2);³² moreover, there is no reference to the sea here. Such discrepancies point to a more general methodological issue. The mythical motif of a human swallowed by an ani-



Figure 2

mal is widely attested in several ancient and modern cultures and folktales, and can in turn be declined according to diverse cultural patterns. However, merely observing

²⁹ See PONTRANDOLFO - MUGIONE 1999: 332-334; LIMC 5, *Jason* 32-35.

³⁰ See HAMEL 1995 and COOK 2019: 250-253.

³¹ I find relevant the suggestion by Stephen Derek Cook (COOK 2019: 90-96), who interprets such allusions in light of the Hellenistic “mock epic”, as it is attested for example in the *Batrachomyomachia*. In this case, the references in Jonah to well-known epic motifs would strengthen the parodistic character of the book.

³² Etruscan gem, 480-450 BCE; Boston, Museum of Fine Arts 21.1203; LIMC 5, *Jason* 33. Drawing by Sebastiano De Gennaro.

structural parallels fails to capture the essential meaning of these stories in each specific context, and, more importantly, it does not help in identifying the correct register against which such parallels have to be interpreted.³³

That being said, Hellenistic sources attest to a strong convergence between Greek and Jewish ways of representing both myths related to sea monsters and activities related to seafaring, especially sailing along the Palestinian coast. To begin with, some signs of a change in the treatment of Greek myths appear in Hellenistic epics, which offer closer parallels to the Jonah traditions. The obscure and erudite poem of the Alexandrian poet Lycophron on Cassandra, active in the Alexandrian Library under Ptolemy II Philadelphus,³⁴ provides the first written witness of the mythical version, according to which both Perseus and Heracles were accidentally swallowed by a sea monster they were fighting against. They succeeded in killing it from the inside, thus confirming the mythic tradition that was already present in iconography. Interestingly enough, in both cases the author refers ironically to the monster as if it were “giving birth”.³⁵ Moreover, the author says that Heracles lost his hair, as if it had been boiled by the heat of the fish belly:

Alas! hapless nurse of mine
burnt even aforetime by the warlike pineships of the lion
that was begotten in three evenings,
whom of old Triton's hound of jagged teeth
devoured with his jaws.
But he, a living carver of the monster's liver,
seething in steam of cauldron on a flameless hearth,
shed to ground the bristles of his head.³⁶

³³ In this regard, the conclusions of HAMEL 1995 are problematic and should be taken very cautiously.

³⁴ For a discussion of the chronology of Lycophron see the remarks of André Hurst in FUSILLO, HURST - PADUANO 1991, 17-27 and GIGANTE LANZARA 2002: 5-21, and related bibliography.

³⁵ Lycophron, *Alexandra* 470-478 (Heracles); 834-843 (Perseus). For a detailed discussion of these passages see ANGELINI 2018: 135-144.

³⁶ Lycophron, *Alexandra* 31-37 (trans. A. W. Mair, Harvard, LCL 129).

The «lion» Heracles is «steamed» in the womb of the «dog of Triton» (i.e. the sea monster) as if he were in a cauldron. Both the birth metaphor and the baldness bear striking resemblances with the traditions concerning Jonah's fish (see *infra*, 3.1). Yet in the case of Heracles the birth metaphors are highly sarcastic and the loss of hair is not connected to any sort of new birth, but is rather the distinctive mark of a hero.

Moreover, a number of Hellenistic authors, such as Josephus, Diodorus of Sicily, Strabo and Pausanias indicate that the myth of Perseus rescuing Andromeda from the sea monster did not take place in Ethiopia, as indicated by older sources (Andromeda being the daughter of the Ethiopian queen Cassiopeia), but in Jaffa, precisely the place where Jonah had left for Tarshish (Jonah 1:3). According to Josephus, the chains that were used to tie Andromeda when she was offered to the sea monster were still visible on the rocks in Jaffa's harbor.³⁷ The Roman historian Pomponius Mela adds that the bones of the monster were still displayed at that site.³⁸ René Bloch has therefore suggested that Josephus' setting of the mythical story in Jaffa, and his insistence on the presence of material remains there, reflects the willingness of Judeans in late Hellenistic times to appropriate mythical *mirabilia* and to anchor them to local traditions, so as to promote Palestine as an attractive travel destination.³⁹ While Bloch is certainly right in his interpretation of Josephus, it has to be kept in mind that the location of the myth of Perseus and Andromeda in Jaffa has a more ancient history: it is first attested in a geographical work attributed to Skylax of Karyanda that dates back to the 4th century BCE, when the city was under Phoenician control.⁴⁰ The change of the mythic setting aligns with the increasing importance of Jaffa in Hellenistic times. It is named as a key trade harbor in the papyri from the Zenon archive⁴¹ and acquired the right to mint coins

³⁷ Flavius Josephus, *Bellum Iudaicum* 3.420. See also Strabo, *Geographica* 1.42; 16.759; Pausanias, *Periegesis* 4.35.9. Plinius, (*Naturalis Historia* 9.11) reports that the bones of the monster were moved to Rome under the consulate of Marcus Scaurus (58 BCE).

³⁸ Mela, *Chorographia* 1.64.

³⁹ BLOCH 2017: 26-31.

⁴⁰ Ps.-Skylax, *Periplus* 104, cod. 93; See on this KAIZER 2011: 326. On the myth see also HARVEY 1994.

⁴¹ P.Cair.Zen 1.59011; 1.59093; PSI 4.406; P.Lond 7.2086.

under the Ptolemies⁴²: as noted by Ted Kaiser, the fact that scenes from the myth of Andromeda entered the iconographic repertoire of Jaffa's civic coinage in Roman times confirms that this myth had become part of the identity of the city.⁴³

Further to this, several ethnographic reports describe close encounters with sea monsters of an extraordinary size. Particularly famous was the episode of Alexander the Great's fleet led by his officer Nearchus, who during an exploration in the Indian Ocean met a school of sea monsters. Returning to Macedonia, the historian Onesicritus, who had followed the expedition, wrote that the most amazing thing (*to paradoxotaton*)⁴⁴ on the trip was the large number of monsters they saw, and also their size, which was comparable to that of a trireme. The sailors were allegedly paralyzed by fear, because the ripple of water caused by the passage of the fish lifted the sea's waves, as if a storm was about to come.⁴⁵ Stories of this kind reflect the taste for paradoxography that was typical of the time, which favored the presence of incredible, curious, and out-of-the-ordinary elements in historical and ethnographical accounts. These accounts culminated in the hyperbolic and parodist description of Lucian's True History in the 2nd century CE, where an entire fleet was swallowed by a sea monster and remained in its belly for several days.⁴⁶ It must be noted that the fascination for the sea *mirabilia* also made its way into the biblical texts. Some late passages in Psalms describe the sea as a place for navigation and trade, and make explicit references to the sea monsters that inhabit it:

Here is the sea, large and wide from all sides,
innumerable creeping animals are there,
and living creatures both small and large;
ships travel there, (and) Leviathan,

⁴² See on this FANTALKIN - TAL 2009: 253-257.

⁴³ KAIZER 2011: 333.

⁴⁴ Diodorus Siculus, *Bibliotheca* 17.106.6.

⁴⁵ See also Arrian, *Indica* 30. 7; Strabo, *Geografica* 15.2.12 c 725; Rufus, *Historiae Alexandri Magni* 10.1.12; Aelianus, *Natura Animalium* 17.6; Plinius, *Naturalis Historia* 9.5; Philostratus, *Vita Apollonii* 3.57.

⁴⁶ Lucian, *Verae Historiae* 1.30 ff.

that you created to play with him.⁴⁷

This passage refers to a late tradition that imagined Leviathan as having been created by Yhwh. This tradition builds on Genesis (1:21), where it is said that Yhwh created the fish and all the inhabitants of the sea, including the sea monsters. A similar motif is echoed in Psalm 107:

Some go down to the sea in ships,
doing business on the mighty waters,
they see the works of Yhwh,
his marvels in the deep.⁴⁸

The passage belongs to a section of the Psalm (vv. 23-32) that speaks about people who trade on the sea and face sea storms: similarities between this section of the Psalm and the setting of Jonah's story have long been noted. The most explicit and powerful passage is found in the Wisdom of Ben Sira:

Those who sail the sea report its dangers,
and when we listen, we cannot believe our ears,
incredible and marvelous things (*paradoxa kai thaumasia erga*) are there,
every sort of animals, and the race of sea monsters.⁴⁹

Although the full text is preserved only in the Greek translation of the book, the passage is also partly attested in fragments of the Hebrew text.⁵⁰ This confirms that, at least by Hellenistic times, the motif was established in wisdom traditions. More importantly, it shows that Judeans shared with Greeks a certain interest in paradoxography. In light of

⁴⁷ Ps 104:25-26. On the Canaanite (rather than Egyptian) nature of this motif see UEHLINGER 1990.

⁴⁸ Ps 107:23-24. On the late redactional nature of this Psalm see HOSSFELD - ZENGER 2011: 101-102.

⁴⁹ Sir 43:25-26.

⁵⁰ Mas VI, 19-20; B XIIIr, 9-10, where *pl'wt*, 'marvels,' is legible.

this evidence, it is problematic to speak of a direct borrowing from Greek myths and traditions by Jewish scribes. In some instances, such as the writings of the erudite Lycophron working in Hellenistic Alexandria, the direction of influence could potentially have been the reverse. It seems most likely that both Greek and Jewish Hellenistic sources shared a common sensibility toward seafaring and sea adventures, which turns out to be significantly shaped by the literary taste of the time. Such shared literary interests have long been noted in the case of the writings of Egyptian Jews, such that it comes as no surprise to find this motif, for example, in the Greek translation of the book of Jonah. However, the evidence collected above seems to suggest that in early Hellenistic times this sensibility also affected literary circles in Judea, such as those who were responsible for the redaction of the book of Jonah. Such a background provides a fitting context for the motif of the prophet in the sea storm, swallowed and ejected by the fish. To be sure, these remarks do not contradict the evidence of the diverse interpretation of similar motifs and metaphors in ancient Greek and Jewish traditions; they were sustained by different, or even conflicting, paradigms. The Hebrew Bible constantly highlights the domination of Yhwh on the waters, and insists on the fact that even the presence of the sea monsters is an act of divine creation (and a marvelous one). This allows for the fish to become an instrument of salvation for Jonah and even to serve in later traditions as a metaphor for birth or as a vehicle for knowledge, as I will show in the next section. On the other hand, *kete* in the Greek myth express only the most scary aspects of the sea and the mortal dangers related to sailing.

3. THE “EPIC DIMENSION” OF JONAH’S STORY: FURTHER DEVELOPMENTS

While several aspects of Jonah’s adventure in the sea resonate with motifs typical of Hellenistic literature and poetry, Hellenistic epics included, the episode of Jonah within the fish also served to stimulate the imagination of its readers in both early Jewish and early Christian communities. The reception of the motif of the prophet swallowed and ejected by the fish followed three main patterns in antiquity, each of them expanding the

“supernatural” features of the story and positioning Jonah’s travel as an epic adventure.⁵¹ (1) A tradition shared by Jews and Christians interpreted Jonah’s story as an experience of death and resurrection; (2) other Jewish sources associated Jonah’s stay within the belly of the fish with a journey in the netherworld; (3) a third stream of tradition, attested almost exclusively in Christian literature, read the events that befell the prophet according to the model of a heroic combat with a sea monster.

3.1 Trajectories in Early Jewish and Christian receptions of Jonah’s story

The interpretation of Jonah’s story as an experience of death and resurrection was certainly the most pervasive in ancient Christianity: this is due to a reference to Jonah’s fish in the Gospel of Matthew, which explicitly compares the adventure of the prophet, devoured and returned to life unharmed, with the death and resurrection of Jesus. The Gospel specifically considers Jonah’s adventures to be a *semeion*, i.e. a ‘sign’ prefiguring what would befall Jesus.⁵² The story of Jonah was therefore interpreted by early Christians as the new birth par excellence: the prophet became a favorite subject of sarcophagi carvings and catacombs paintings, as his image in early Christian art was seen to point to the survival in the afterlife and evokes baptism.⁵³ A similar interpretation is equally attested in early Jewish traditions. Third Maccabees cites the children in the furnace, Daniel rescued from the pit of lions, and Jonah saved from the fish as the three paradigmatic examples of people saved from certain death by divine intervention.⁵⁴ Later

⁵¹ On the reception of Jonah and the fish in Jewish and Christian traditions see WOLFF 1975; NARKISS 1979; STEFFEN 1982; BEN ZVI 2003: 137-143. On Jonah’s fish in Christian literature see also DUVAL 1973; CICCARESE 2002: 191-199; for the motif in Christian iconography see WEITZMANN 1979: 397-407; JENSEN 2000. Compare also SNYDER 1999.

⁵² Matt 12:38-41.

⁵³ See, e.g., the wall frescoes of the catacombs of Saint Peter and Saint Marcellin in Rome: <www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/italiano/documents/rc_com_archeo_doc_20011010_cataccrist_it.html>.

⁵⁴ 3 Macc 6:8-8.

sources, such as the Babylonian Talmud and the Zohar, confirm that the stay of Jonah in the fish's belly was interpreted by the Rabbis as a journey in the netherworld.⁵⁵ In some midrashim Jonah is identified with the son of the Shunammite widow, resurrected by Elisha.⁵⁶ However, in Jewish contexts Jonah's story is associated not with resurrection so much as with birth more broadly. This association derives from the exegesis of Jonah 2:2-3, where the fish belly is called *me'eh*, 'uterus,' and *beten*, 'womb,' words which can be used metonymically to indicate pregnancy.⁵⁷ Always within this frame, the medieval Jewish philosopher Rashi explains that Jonah was first swallowed by a male fish, who spat him out, only for him to be swallowed again by a female and pregnant fish.⁵⁸ Still today, the book of Jonah is read to Jewish women as they give birth, and small portions of the text are placed as a good omen under their pillows.⁵⁹ Accordingly, several sources mention that Jonah came out naked from the fish, and sometimes he is represented as being bald. A midrash attributes his baldness to his prolonged stay in the fish womb, where the prophet lost his beard and hair because of the hot environment.⁶⁰ The loss of hair could then be considered the distinctive mark of a successful initiation. However, it seems more likely that Jewish and Christian traditions interpreted baldness and nudity as references to the condition of a newborn. This interpretation could have been supported by a passage in the book of Job, where the protagonist shaves his head as a sign of mourning and cries: <<Naked I came out from my mother's womb (*beten*), and naked shall I return

⁵⁵ *Babylonian Talmud*, 'Eruvin 19 a, where it is said that Gehenna has three doors: one to the desert, one to Jerusalem, and one to the sea. For the latter Jonah 2:3 is indicated as a source. The same passage is also used to confirm that Gehenna is an equivalent of the netherworld. Compare *Zohar* 2.199. See on this PERI 2002: 14-23.

⁵⁶ 2 Kgs 4:8 ff.; *Midrash on Psalms* 29:7; *Pirque' de Rav Eliezer* 33; *Yalqut* 550.

⁵⁷ See, e.g., Gen 15:4; 25:23 (*me'eh*); Hos 9:11 (*beten*).

⁵⁸ *Midrash on Jonah* 2:1; Rashi, *Commentary on Jonah* 2:1. Rashi also builds on a gender discrepancy in the biblical text concerning the gender of the fish, which is masculine in Jonah 2:1 (*dag*) but feminine in Jonah 2:2 (*dagah*). For a recent proposal to understand the form *dagah* as preserving a locative suffix, instead of being read as a feminine noun, see TIEMEYER 2017.

⁵⁹ I owe this information to Maria Luisa Mayer Modena (personal communication).

⁶⁰ *Midrash on Jonah* 4:3; Ibn Ezra, *On Jonah* 4:6. See KOMLÓS 1950: 54-55; BEDINI - BIGARELLI 1999: 138. For a detailed iconographic survey see ANGELINI 2018: 122-128.

there.>>⁶¹ The representation of the bald prophet is widespread on funerary monuments in the first centuries of the Common Era. The persistence of this iconography is demonstrated by the fact that it occurs on medieval manuscript miniatures as well.⁶² This theme was still very popular in the late Middle Ages, as is attested by the *Specula Humanae Salvationis* and *Biblia pauperum*, i.e. large illuminated books of several chapters that were designed for the illiterate, and which paired scenes from the Old and New Testaments. These books are based on the principle that each episode of the New Testament is prefigured by an event of the Old Testament, and also constitutes its fulfillment. In a manuscript from Darmstadt dating back to 1360 CE, the chapter depicting the deposition of Christ is paired with the image of Jonah thrown into the fish's mouth; on the register below the manuscript text, Jesus's exit from the tomb mirrors Jonah coming out, bald, from the fish.⁶³

Although the association of Jonah's story with themes of birth and resurrection is known to Jewish traditions, the most popular interpretation of this episode in early Judaism develops the idea of a journey made by the prophet through the abyss. The so-called "Chapters of Rabbi Eliezer" (a midrash attributed to the wise Eliezer son of Hyrcanus, active between the 1st and the 2nd century CE, although the actual text dates to Medieval times) compare the mouth of the fish to a large synagogue, where «the two eyes of the fish were like two windows of obsidian and made light. A pearl was hanging in the bowels of the fish, making light and Jonah saw all that was in the seas and in the depths».⁶⁴ The reference to the synagogue suggests that swallowing is intended to be a prodigious means to acquire a superior and secret knowledge. The possibility of obtaining extraordinary insight is underlined by the similarity between the eyes of the fish and the windows of obsidian, a volcanic stone with reflective properties that was used to

⁶¹ Job 1:21.

⁶² See the incipit of the book of Jonah in the Heisterbach Bible (Cologne, ca. 1240): ms Berlin, SBB, Theol. Lat. fol. 379, f. 377 v. Compare ANGELINI 2010: 241.

⁶³ APPUHN 1981: 66-67. For the so called *Biblia Pauperum* see KOCH 1950.

⁶⁴ *Pirqe' de Rav Eliezer* 10. Compare also Midrash on Jonah (JELLINEK 1938, vol. 1: 98 ss.). See BEDINI - BIGARELLI 1999: 57.

build mirrors, and, according to the orphic lapidaries, to draw small oracles.⁶⁵ Moreover, the pearl, whose extraordinary brilliance was due, according to the ancients, to the fact that it absorbs the sun's rays, functions as a lamp: the whole story turns on the theme of brightness.⁶⁶ The origin of the midrash is, as per usual, an inconsistency in the biblical text. Ancient commentators from the Hellenistic and Roman period, such as Josephus and Philo, already observed that Jonah's prayer (Jonah 2:3-10) more closely resembles a song of praise and thanksgiving for salvation than an actual request for help. This is demonstrated by the use of verbal forms with a perfective aspect: «In my anguish I invoked Yhwh and he answered me; from the depths of Sheol I cried out and you heard my voice.»⁶⁷ On this basis, each verse of the psalm is interpreted in the midrash as one of the four secret corners of the world that Jonah had the opportunity to visit.⁶⁸ It is difficult to evaluate precisely when this reading arose, although the dating of the extant sources attests that it found success in early medieval times. This is further demonstrated by the fact that Jonah's exploration of the abyss has also parallels in the Koranic commentaries to the story, which interpret the fish belly is either as a prison or as a mosque. According to some medieval Arabic exegetes, «the god made the skin of the fish thin/transparent, precisely so that the prophet could look outside».⁶⁹

⁶⁵ On the reflective qualities of the obsidian see Plinius, *Naturalis Historia* 36.196. According to the Orphic Lapidaries (285-290), the stone was used in recipes to obtain oracles. Compare also Rashi, *On Jonah* 2:6: «The eyes of the fish were similar to two windows through which Jonah could look and observe all that was in the sea».

⁶⁶ On the extraordinary brightness of the pearl see also Plinius, *Naturalis Historia* 9.107; Aelianus, *Natura animalium* 15.8 and the Latin *Physiologus* (37).

⁶⁷ Jonah 2:3. See, e.g., Flavius Josephus, *Antiquitates* 9.213-214.

⁶⁸ *Midrash on Jonah* 2:3-7: «The fish showed him a great river from which the waters of the Ocean came, as it is said: "and a river enveloped me" (Jonah 2:4). He then showed him the paths of the Sea of the Reeds through which Israel passed in the midst of it, for it is said: "the seaweed clung to my head" (Jonah 2:6). She showed him the Gehenna as it is said: 'You have brought my life up from the pit'; she showed him the Temple of the Lord, as it is said: "I went down to the roots of the mountains" (Jonah 2:7) [...]. Eventually it showed him the foundation stone anchored in the abyss». Compare also *Pirque' de Rav Eliezer* 10.

⁶⁹ See KOMLÓS 1950: 56-60 and the detailed study of ZILIO-GRANDI 2006, especially 307-315.

3.2 *The combat with a sea monster*

A third stream of tradition was especially successful in Christian hagiography, where stories of being swallowed and miraculous survival became part of the heroic pedigree of various saints. One clear example is provided by the story of Saint Margaret from Antiochian, which is preserved in its most detailed version by the 13th century chronicler Jacobus de Varagine's *Legenda Aurea*.⁷⁰ However, the legend is certainly older, as it was part of the collection of *Acta Sanctorum*.⁷¹ Margaret is swallowed by a dragon and comes out unharmed from its womb, thanks to the magical and spontaneous growth of her holy cross, which cuts the belly of the animal (and eventually kills it). It is therefore no coincidence that Saint Margaret was attributed maieutic virtues in the Middle Ages: as was the case for the book of Jonah in Jewish contexts, the biography of Saint Margaret was read to Christian women giving birth, or put directly on their bellies. Women invoked the saint so that the baby could safely come out of the womb, just as Margaret had come out of the dragon's belly with no pain.⁷² While the motif of being swallowed echoes Jonah's story, a major difference concerns the function of the animal, which is clearly Margaret's enemy. This animal is an image for the devil, which is usually identified either with a sea monster or with a dragon: this also explains why the holy cross has the power to kill it. To understand such a shift in the reception of the motif in Jonah, we need to look back to the Septuagint, the first Greek translation of the Hebrew Bible. In the Septuagint the «big fish» (*dag gadol*) is rendered by «large sea monster» (*mega ketos*). The Greek translator of Jonah was probably influenced by the numerous stories involving sea monsters attested in Greek myth, poetry, ethnography and iconography, and a *ketos* would have been the most appropriate candidate to describe a fish capable of

⁷⁰ Jacobus de Varagine, *Legenda aurea* 12; 93 (ed. VITALE BROVARONE - VITALE BROVARONE 1998).

⁷¹ The *Acta Sanctorum* were first edited by Boninus Mombritius in the 15th century, and are accessible through a reprint from 1910 (vol. 2: 192, 31-52). The motif of the dragon was already found in a Greek passion of Sancta Marina (an alternative name of Margherita), dating back to the 9th century or even earlier. See *Bibliotheca Agiographica Graeca* (BHG 1165) and TORTORELLI 2008: 4-10.

⁷² RÉAU 1958, vol. 3: 877-882.

swallowing an entire human being. However, the same term *ketos* appears elsewhere in the Bible, alternating with «dragon» (*drakon*), to translate the name of various sea monsters, such as *tannin*, Leviathan, and others:⁷³ this created some overlap between the two categories in subsequent traditions.⁷⁴ Moreover, the Church Fathers unanimously interpreted Leviathan as a symbol for the devil: hence, the fish of Jonah became an infernal monster, too, which needed to be actively fought.⁷⁵ While Jonah is not a fighting prophet, as has been shown above, classic models of Greek heroes fighting sea monsters, like Heracles, Perseus, and Jason provided a fitting repertoire of themes to inspire the idealized construction of saints in ancient Christianity, and hence to reinterpret the motif of the swallowing by a fish or a monster according to a heroic pattern.

4. CONCLUSION

I wish to conclude by pointing briefly at two implications of the present study, which address the two “challenges” presented in the introduction. The first implication concerns the context of production of the book of Jonah and the relationship between Judeans and seafaring. I argued above that the motif of Jonah swallowed by the fish is not simply and directly borrowed from Greek mythology, nor does it arise from some—otherwise unattested—folkloric legends associated with sailors’ reports. Rather, it is a product of the literary creativity of Judean circles embedded with Hellenistic culture. As such, it can be read against the background of other biblical sources, such as Psalms and Hellenistic wisdom traditions, which attest of an increasing interest for the sea as a place

⁷³ E.g. Job 3:8; Rahab, another sea monster, is rendered by *ketos* in Job 9:13; 26:12. On the ambiguity of *ketos*, which can mean both ‘large-sized fish’ and ‘sea monster’ see ZUCKER 1997.

⁷⁴ For a detailed treatment of this issue see ANGELINI 2018: 104-114; 165-172; compare also NOEGEL 2015, according to which the Hebrew text of Jonah makes an indirect allusion to the traditions concerning Leviathan. See also HARL ET AL. 1999: 117-161, especially 147.

⁷⁵ See e.g. Augustine, *Expositio in Psalmos* 65.6, and the sources collected by CICCARESE 2002: 191-199. The first identification of the fish with a whale is instead later. To the best of my knowledge, it goes back to the *Chanson de Roland* 226, vv. 3096-3109.

of marvels. That being said, the self-representation of Judean literati which emerges from the book of Jonah still presents an image of Judeans as a people who has little involvement in sailing. As I mentioned above, the whole adventure of Jonah on the sea is characterized as an experience of strangeness and othering. As the book predates the Hasmonean period,⁷⁶ at the time of its composition Jaffa was a Phoenician harbor (or at the very least a Ptolemaic harbor), and sailors driving the boats are characterized as non-Israelite. In this regard, the picture presented by the book of Jonah displays strong continuities with the apologetic discourse held by Josephus; however, there is some margin to advance the hypothesis that, in their everyday lives, Israelites might have known more about the sea than the literati let on. Scholarly attempts to demonstrate a stronger familiarity of ancient Israelites with seafaring remain methodologically dubious, as they treat the description of the Solomonic kingdom as if it mirrored historical reality, which is far from proven.⁷⁷ In addition, they tend not to carefully distinguish between biblical texts and evidence that stems from later periods.⁷⁸ These works should therefore be approached cautiously. Nevertheless, and in light of the evidence presented here, the possibility that the early Hellenistic period saw a change in Judean attitudes towards the sea warrants further exploration.⁷⁹

A second implication of this study concerns the possible contribution of Jonah's story to the understanding of epics in the Hebrew Bible. The analysis conducted does not aim at detecting a strict connection between the book of Jonah and the epic genre, nor it wish to resuscitate a reading of the overall book as a "prophetic epics". Despite the adventurous nature of the story and the presence of elements typical of Hellenistic epics, such as the fish episode, epics does not seem to be the defining feature of the book. In this regard, defining the literary genre of Jonah certainly remains a complex task, notably

⁷⁶ Most scholars agree that the final form of the book dates to the postexilic period, although opinion are divided between the Persian or Hellenistic period. See e.g., SASSON 1990: 11-26, BEN ZVI 2003: 8, GERHARDS 2006, MULZER 2017. At any rate, the book of Jonah is likely quoted by Ben Sira (49:12) and Tobit (14:4,9,15).

⁷⁷ E.g., STIEGLITZ 2000.

⁷⁸ E.g., PATAI 1998.

⁷⁹ See on this issue the sound remarks of SPERBER 2000.

because it offers multiple levels of interpretations. Conversely, the analysis of the motif of Jonah and the fish is of interest to rethink the presence and the role of epics in the Hebrew Bible more broadly. While the search for large epic narratives, “poems” or “cycles” underpinning the composition of biblical poetry or entire books remains methodologically problematic, an approach that focuses on the analysis of epic themes and follows the historical and literary developments of epic motifs seems to offer more fruitful potential. In this regard, the book of Jonah represents a relevant study case. On the one hand, such an approach allows us to overcome the limits of a too-strict definition of the epic genre, which is inflexibly fixed by the notion of *epos* inherited from classical literature. On the other hand, thorough research of epic themes within a larger timeframe can illuminate their literary and cultural specificities, while at the same time allowing us to retrace the growth of such motifs and their popularity in antiquity.

REFERENCES

- ALTER 1980 = Robert Alter, *Sacred History and the Beginnings of Prose Fiction*, in «Poetics Today», I, 3 (1980), 143-162.
- ANGELINI 2010 = Anna Angelini, *Inghiottiti e inghiottitori: di alcuni mostri nel mito antico*, in *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica*. Atti dei Convegni di Siena (4 e 5 giugno 2007) e Columbus (Ohio, 11-13 gennaio 2008), a cura di Simone Beta e Francesca Marzari, Fiesole, Cadmo, 237-264.
- ANGELINI 2018 = Anna Angelini, *Dal Leviatano al drago: mostri marini e zoologia antica tra Grecia e Levante*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- APPUHN 1981 = Horst Appuhn, *Heilspiegel. Die Bilder mittelalterlichen Erbauungsbuches "Speculum Humanae Salvationis"*, Dortmund, Harenberg, 1981.
- ASPESI 1994 = Francesco Aspesi, *Nautica Mediterranea*, in *Circolazioni Culturali nel Mediterraneo Antico*. Atti del Convegno Internazionale di Linguistica dell'area mediterranea (Sassari, 24-27 aprile 1991), a cura di Paolo Filigheddu, Cagliari, Corda, 1994, 31-40.
- ASPESI 2006 = Francesco Aspesi, *Navigazione e cantieristica nell'aramaico d'Egitto*, in *L'uomo nell'Egitto antico. Per i novanta anni di Sergio Donadoni*. Atti del 9° Convegno Internazionale di Egittologia e Papirologia (Palermo, 10-13 novembre 2004), a cura di Patrizia Minà, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 2006, 25-37.
- BARCLAY 2007 = John M. Barclay, *Against Apion*, in *Flavius Josephus. Translation and Commentary*, vol. 10, ed. by Steve Mason, Leiden, Brill, 2007.
- BEDINI - BIGARELLI 1999 = Chiara Bedini - Alberto Bigarelli, *Il viaggio di Giona: Targum, Midrash, commento di Rashi*, Roma, Città nuova, 1999.
- BEN ZVI 2003 = Ehud Ben Zvi, *Signs of Jonah: Reading and Rereading in Ancient Yehud*, London, Sheffield Academic Press, 2003.
- BICKERMAN 1967 = Elias Joseph Bickerman, *Four Strange Books of the Bible: Jonah, Daniel, Kobelet, Esther*, New York, Schocken, 1967.

- BLOCH 2017 = René Bloch, *Andromeda in Jaffa. Mythische Orte als Reiseziele in der jüdischen Antike*, Münster, Institutum Iudaicum Delitzschianum, 2017.
- BULLARD 2013 = Roger A. Bullard, *Looking in the Old Testament for the Epic Genre*, in «The Bible Translator», LXIV, 1 (2013), 99-111.
- CICCARESE 2002 = Maria Pia Ciccarese, *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano. Vol. I (agnello-gufo)*, Bologna, EDB, 2002.
- CONROY 1980 = Charles Conroy, *Hebrew Epic: Historical Notes and Critical Reflections*, in «Biblica», LXI, 1 (1980), 1-30.
- COOK 2019 = Stephen Derek Cook, “*Who knows?*” *Reading the Book of Jonah as a Satirical Challenge to Theodicy of the Exile*, PhD. Diss., University of Sydney, 2019.
- CRAIG 1999 = Kenneth M. Craig, *Jonah in Recent Research*, in «Currents in Research: Biblical Studies», VII (1999), 97-118.
- CROSS 1973 = Frank Moore Cross, *Canaanite Myth and Hebrew Epic: Essays in the History of the Religion of Israel*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.
- CROSS 1983 = Frank Moore Cross, *Epic Traditions of Early Israel: Epic Narrative and the Reconstruction of Early Israelite Institutions*, in *The Poet and the Historian: Essays in Literary and Historical Criticism*, ed. by Richard E. Friedman, Chico, Scholars Press, 1983, 13-39.
- DOLÈVE-GANDELMAN - GANDELMAN 1986 = Tsili Dolève-Gandelman - Claude Gandelman, *Jonah in the Belly of the Whale: The Iconography of a Passage Rite*, in *Identity and Ethos. A Festschrift for Sol Liptizin on the Occasion of his 85th Birthday*, ed. by Mark H. Gelber, New York, Peter Lang, 375-391.
- DUVAL 1973 = Yves-Marie Duval, *Le livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine: sources et influence du Commentaire sur Jonas de saint Jérôme*, Paris, Etudes augustinienes, 1973.
- FANTALKIN - TAL 2009 = Alexander Fantalkin - Oren Tal, *Navigating Between the Powers: Joppa and Its Vicinity in the 1st Millennium B.C.E.*, «Ugarit-Forschungen», XL (2009), 225-276.

- FERRARI 2020 = Fulvio Ferrari, *Esiste un'epica germanica? Alcune note su una questione sfuggente*, in «AOQU», I (2020), 103-134.
- FEUILLET 1947 = A. Feuillet, *Les sources du livre de Jonas*, «Revue Biblique», LIV (1947), 161-186.
- FÖCKLING 2011= Marc Föcking, *Jona und Pinocchio. Mythen und Plotstrukturen zwischen Altem Testament und italienischem Kinderbuch*, in *Der problematische Prophet: die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und bildender Kunst*, hrsg. Johann Anselm Steiger und Wilhelm Kühlmann, Berlin, De Gruyter, 429-440.
- FUSILLO - HURST - PADUANO 1991 = Licofrone. *Alessandra*, a cura di Massimo Fusillo, André Hurst e Guido Paduano, Milano, Guerini, 1991.
- GERHARDS 2006 = Meik Gerhards, *Studien zum Jonabuch*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 2006.
- GIGANTE LANZARA 2002 = Licofrone, *Alessandra*, a cura di Valeria Gigante Lanzara, Milano, Rizzoli, 2002.
- HACHLILI 2005 = Rachel Hachlili, *Jewish Funerary Customs, Practices and Rites in the Second Temple Period*, Leiden, Brill, 2005.
- HAMEL 1995 = Gildas Hamel, *Taking the Argo to Nineveh: Jonah and Jason in a Mediterranean Context*, in «Judaism» XLIV, 3 (1995), 341-361.
- HARL ET AL. 1999 = Marguerite Harl, Cécile Dogniez, Laurence Brottier, Mathieu Casevitz, Pierre Sandevioir, *La Bible d'Alexandrie: Les Douze Prophètes 4-9. Joël, Abdiou, Jonas, Naoum, Ambakoum, Sophonie*, Paris, Cerf, 1999.
- HARVEY 1994 = Paul B. Harvey, *The Death of Mythology: The Case of Joppa*, in «Journal of Early Christian Studies» II, 1 (1994), 1-14.
- HOSSFELD - ZENGER 2011 = Frank-Lothar Hossfeld - Eric Zenger, *Psalms 3: A Commentary on Psalms 101-150*, Minneapolis, Fortress Press, 2011.
- JELLINEK 1938 = Adolph Jellinek, *Bet haMidrasch. Sammlung kleiner Midraschim und vermischter Abhandlungen aus der jüdischen Literatur*, 6 voll., Jerusalem, Bamberg&Wahrmann, 1938.

- JENSEN 2000 = Robin Margaret Jensen, *Understanding Early Christian Art*, New York, Routledge, 2000.
- KAIZER 2011 = Ted Kaizer, *Interpretations of the Myth of Andromeda at Iope*, in «Syria. Archéologie, art et histoire», LXXXVIII (2011), 323-339.
- KLEIN 2012 = Anja Klein, *Hymn and History in Ex 15*, in «Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft», CXXIV, 4 (2012), 516-527.
- KOCH 1950 = Robert A. Koch, *The Sculpture of the Church of Saint-Maurice at Vienne, the Biblia Pauperum and the Speculum Humanae Salvationis*, in «The Art Bulletin», XXXII (1950), 151-155.
- KOMLÓS 1950 = Otto Komlós, *Jonah Legends*, in *Études Orientales à la mémoire de P. Hirschler*, éd. par Otto Komlós, Budapest, Államosított Kertész-nyomda, 1950, 41-61.
- KOZLOVA 2020 = Ekaterina Kozlova, *Jonah 2: A Death Liturgy for the Doomed Prophet*, in «Journal of Hebrew Scriptures», XX (2020), 1-21.
- LANGE 2009 = Armin Lange, *The Genre of the Book of Jonah in Light of Paratextual Literature from the Qumran Library*, in *Prophecy after the Prophets? The Contribution of the Dead Sea Scrolls to the Understanding of Biblical and Extra-Biblical Prophecy*, ed. By Kristin De Troyer and Armin Lange, Leuven et al., Peeters, 2009, 193-202.
- LICHTERT 2005a = Claude Lichtert, *Un siècle de recherche à propos de «Jonas»: (1^{re} partie)*, in «Revue Biblique», CXII, 2 (2005), 192-214.
- LICHTERT 2005b = Claude Lichtert, *Un siècle de recherche à propos de «Jonas»: (2^e partie)*, in «Revue Biblique», CXII, 3 (2005), 330-354.
- MANDELL - SMOAK 2016 = Alice Mandell - Jeremy D. Smoak, *Reconsidering the Function of Tomb Inscriptions in Iron Age Judah: Khirbet Beit Lei as a Test Case*, in «Journal of Ancient Near Eastern Religions», XVI, 2 (2016), 192-245.
- MONTAGNA PASQUINUCCI 1968 = Marinella Montagna Pasquinucci, *Le kelebai volterrane*, Firenze, La Nuova Italia.
- MOREAU 1992 = Alain Moreau, *Initiation en Grèce antique*, in «Dialogues d'histoire ancienne», XVIII (1992), 191-244.

- MOULTON 1896 = Richard Moulton, *The Literary Study of the Bible*, Boston, D.C. Heath & co., 1896.
- MULZER 2017 = Martin Mulzer, *Die Datierung des Jonabuches. Eine Prüfung der Argumente*, in «Biblische Zeitschrift», LXI (2017), 230-248.
- NARKISS 1979 = Bezael Narkiss, *The Sign of Jonah*, in «Gesta», XVIII, 1 (1979), 63-76.
- NOEGEL 2015 = Scott B. Noegel, *Jonah and Leviathan: Inner-biblical Allusions and the Problem with Dragons*, in «Henoch», XXXVII (2015), 236-260.
- PATAI 1998 = Raphael Patai, *The Children of Noah: Jewish Seafaring in Ancient Times*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- PERI 2002 = Chiara Peri, *Tra mare e deserto: il viaggio di Giona*, in «Materia giudaica», VII, 1 (2002), 14-23.
- PONTRANDOLFO - MUGIONE 1999 = Angela Greco Pontrandolfo - Eliana Mugione, *La saga degli Argonauti nella ceramica attica e protoitaliota. Uso e rifunzionalizzazione di un mito*, in «Publications de l'École Française de Rome», CCLIII, 1 (1999), 329-352.
- RAHMANI 1967 = L. Y. Rahmani, *Jason's Tomb*, in «Israel Exploration Journal», XVII, 2 (1967), 61-100.
- REAU 1955 = Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses universitaires de France, 1955.
- SASSON 1990 = Jack M. Sasson, *Jonah: a New Translation with Introduction, Commentary and Interpretation*, New York, Doubleday, 1990.
- SCHMIDT 1907 = Hans Schmidt, *Jona: eine Untersuchung zur vergleichenden Religionsgeschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1907.
- SNYDER 1999 = Graydon F. Snyder, *Sea Monsters in Early Christian Art*, in «Biblical Research», LXIV (1999), 7-21.
- SPERBER 2000 = Daniel Sperber, *Nautica in Talmudic Palestine*, in «Mediterranean Historical Review», XV, 1 (2000), 29-32.
- STEFFEN 1982 = Uwe Steffen, *Jona und der Fisch: der Mythos von Tod und Wiedergeburt*, Stuttgart, Kreuz Verlag, 1982.

- STEIGER - KÜHLMANN 2011 = *Der problematische Prophet: die biblische Jona-Figur in Exegese, Theologie, Literatur und bildender Kunst*, hrsg. Johann Anselm Steiger - Wilhelm Kühlmann, Berlin, De Gruyter, 2011.
- STERN 2013 = Karen B. Stern, *Graffiti as Gifts. Mortuary and Devotional Graffiti in the Late Ancient Levant*, in *The Gift in Antiquity*, ed. by Michael Satlow, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, 137-157.
- STIEGLITZ 2000 = Robert R. Stieglitz, *Hebrew Seafaring in the Biblical Period*, in «Mediterranean Historical Review», XV, 1 (2000), 5-15.
- TIEMEYER 2017 = Lena-Sofia Tiemeyer, *A New Look at the Biological Sex/Grammatical Gender of Jonah's Fish*, in «Vetus Testamentum», LXVII (2017), 307-323.
- TORTORELLI 2008 = Raffaella Tortorelli, *Le fonti agiografiche su Santa Margherita di Antiochia e su San Nicola di Myra e il culto medievale dei due santi nel Mezzogiorno d'Italia*, in «Storia del Mondo», LVI (2008), 1-32.
- UEHLINGER 1990 = Christoph Uehlinger, *Leviathan und die Schiffe in Ps 104,25-26*, in «Biblica», LXXI, 4 (1990), 499-526.
- VITALE BROVARONE - VITALE BROVARONE 1998 = Lucetta Vitale Brovarone - Alessandro Vitale Brovarone, *Legenda aurea, Iacopo da Varazze*, Torino, Einaudi, 1998.
- WATTS 2005 = James W. Watts, *Biblical Psalms outside the Psalter*, in *The Book of Psalms: Composition and Reception*, ed. by Patrick Miller and Peter Flint, Leiden, Brill, 288-309.
- WEIMAR 2017 = Peter Weimar, *Jona*, Freiburg, Herder, 2017.
- WEITZMANN 1979 = Kurt Weitzmann, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979.
- WIESEL 1981 = Elie Wiesel, *Five Biblical Portraits*, New York, University of Notre Dame Press, 1981 (trad. it. *Cinque figure bibliche*, Firenze, Giuntina, 1988).
- WOLFF 1975 = Hans Walter Wolff, *Studien zum Jonabuch*, 2. durchges. Aufl., Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1975 (trad. it. *Studi sul libro di Giona*, Brescia, Paideia, 1982).

ZILIO-GRANDI 2006 = Ida Zilio-Grandi, *Jonas, un prophète biblique dans l'Islam*, in «Revue de l'histoire des religions», CCXXIII, 3 (2006), 283-318.

ZUCKER 1997 = Arnaud Zucker, *Étude épistémologique du mot kêtos*, in *Les zoonymes. Actes du colloque international tenu à Nice (Nice, le 23-25 Janvier 1997)*, éd. par Sylvie Mellet, Nice, Centre de Recherches Comparatives sur les langues de la Méditerranée ancienne, 425-454.

«LE BON QUENS EST DEDANÇ LA GALIE ENTREÇ»: L'ODISSEA MARINA DEL CONTE HUON D'Auvergne¹

Federico Guariglia
Università degli Studi di Verona

RIASSUNTO: Tra la letteratura franco-italiana, sopravvive una *chanson de geste sui generis*: l'*Huon d'Auvergne*. La canzone narra il lungo viaggio del paladino omonimo per arrivare all'Inferno: questo itinerario si svolge, in parte, sulle acque. Per Huon, il mare ha differenti significati che l'articolo prova a mettere in luce attraverso l'analisi di alcuni episodi salienti. Da una parte, l'elemento marino rappresenta il castigo cristiano per i peccatori, ovvero i pirati che abbandonano Huon subito dopo la partenza dalla Libia. D'altra parte, il mare è generalmente inteso come luogo della manifestazione del divino, che esercita il suo potere misericordioso e, allo stesso tempo, punitore. Nel corso dell'articolo si cercherà di mettere in luce il ruolo e la presenza del meraviglioso cristiano durante l'itinerario del conte d'Alvernia, con particolare riferimento all'elemento marino.

PAROLE CHIAVE: *Huon d'Auvergne*, *Chanson de geste*, letteratura franco-italiana, mare, pellegrinaggio

«LE BON QUENS EST DEDANÇ LA GALIE ENTREÇ»: THE COUNT HUON D'Auvergne'S MARINE ODISSEY

ABSTRACT: Among French-Italian literature there is a peculiar *chanson de geste*: the *Huon d'Auvergne*. The *chanson* narrates the long journey of the paladin Huon to reach Hell: this itinerary takes place, in part, on water. For Huon, the sea has different meanings, which the article tries to highlight through the analysis of some salient episodes. On the one hand, the sea element represents the Christian punishment for sinners, namely the pirates who abandon Huon immediately after leaving Libya. On the other hand, the sea is generally understood as the place of the manifestation of the divine, who exercises his merciful and, at the same time, punishing power. During the article, an

¹ Per il presente contributo vorrei ringraziare Stephen P. McCormick che per primo ha attirato la mia attenzione sul testo dell'*Huon d'Auvergne*, e i revisori e i curatori della rivista che con i loro preziosi commenti hanno contribuito in maniera decisiva al miglioramento del lavoro. Gli errori e le imprecisioni vanno imputati solamente al sottoscritto.

attempt will be made to highlight the role and presence of the Christian wonder during the Count of Auvergne's itinerary, with particular reference to the marine element.

KEY-WORDS: *Huon d'Auvergne*, *Chanson de geste*, Franco-italian Literature, sea, pilgrimage

Tra le canzoni che compongono la letteratura franco-italiana,² un posto di primordine spetta, senza dubbio, all'*Huon d'Auvergne* (XIII-XIV secc.), una «*chanson de geste* molto *sui generis*».³

² Sulla definizione di franco-italiano, si segnalano, senza pretesa di esaustività, alcuni lavori paradigmatici: RONCAGLIA 1965; LIMENTANI 1972; RENZI 1970 e 1976; ROSELLINI 1977; DI NINNI 1992; SEGRE 1995; HOLTUS 1998; WUNDERLI 1999; INFURNA 2003; CAPUSSO 2007; CIGNI 2006 e 2010; MORLINO 2010; BABBI 2011; BENEDETTI 2011; MORLINO 2015; BARBATO 2015; BERETTA - PALUMBO 2015; ZINELLI 2015 e 2018; MASCITELLI 2020. In alcuni di questi saggi, specialmente ROSELLINI 1977 e BARBATO 2015, si ripercorre la discussione critica precedente, con riferimenti alla letteratura di inizio secolo. I riferimenti principali per la letteratura franco-italiana sono il *RIALFrI* (*Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana*: <https://www.rialfri.eu/>) e il *DiFrI* (*Dizionario del Franco-Italiano*: <https://www.rialfri.eu/rialfriWP/introduzione>) a esso collegato.

³ SCATTOLINI 2012: 97. Il testo è conservato in quattro codici, di cui uno frammentario. Il manoscritto Hamilton 337 (=78 D 8), conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, e datato al 1341, è comprensivo di 85 carte che contengono 12.225 versi in lasse per lo più monorime. Queste lasse sono composte da decasillabi e alessandrini. Si tratta del manoscritto segnato 21 nell'inventario del 1407 dei Gonzaga. Ogni *folio* presenta due colonne, eccetto 1 *r*. Larghe parti del codice *B* sono state pubblicate da Edmund Stengel (STENGEL 1908, 1910, 1911a, 1911b, 1912); l'edizione di riferimento è, ora, quella curata da MORGAN-MCCORMICK-BAIRD 2017. Il secondo manoscritto, imparentato con *B* per un antografo comune, è *T* (N.III.19), conservato nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, e datato 1441. Esso consta di 181 carte, che sono state gravemente danneggiate nell'incendio della Biblioteca di Torino del 1904, ma la cui lezione è consultabile grazie all'edizione di RENIER 1883 e alla trascrizione completa eseguita da Pio Rajna, ancora però inedita (cfr. MORGAN 2005). Il testimone *T* è da considerarsi una versione deteriore del testo tradito da *B* che, tuttavia, concorda con quest'ultimo condividendo la lacuna dell'intero episodio dell'"assedio d'Alvernia". I due codici sono latori di un lungo epilogo, non presente in *P*, il quale tuttavia è testimone unico di un'*ouverture* (32 carte su 117). Anche il codice *P*, conservato nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova (cod. 32), e databile alla metà del XV secolo, è stato oggetto di studio da parte di Pio Rajna che lo ha trascritto nelle sue carte (cfr. GIACON 1960, MORGAN 2004). Il codice presenta vistosi elementi linguistici di area veneta. La tradizione giunta fino a noi dell'*Huon d'Auvergne*, oltre ai tre codici sopra indicati, ci consegna due ulteriori testimonianze manoscritte: il frammento *Br* (ed. DE BARTHOLOMAEIS 1925-1926) e il rimaneggiamento in prosa toscana di Andrea da Barberino, la *Storia di Ugone d'Alvernia*. Il frammento *Br*, conservato alla

L'opera è divisa in tre parti che presentano altrettanti episodi autonomi che solo il rimaneggiamento di Andrea da Barberino riporta nella loro interezza.⁴

Il manoscritto padovano comincia con il primo episodio in cui si racconta dell'amore non corrisposto di Sofia, moglie di Sanguino, per l'eroe e la successiva accusa falsa di stupro che la donna scaglia nei confronti di Huon, dopo che questi l'aveva rifiutata; l'episodio si conclude con la punizione di Sofia. La seconda parte, presente in tutti gli altri manoscritti, seppur con varianti sostanziali, racconta l'arrivo di Huon e della moglie Ynide alla corte di Carlo Martello: il re, invaghitosi di Ynide, escogita, insieme al *jongleur* Saudin, l'allontanamento del protagonista, inviato all'Inferno per domandare un tributo a Lucifero. Il viaggio di Huon si divide in tre parti: inizialmente egli si reca in alcuni luoghi di pellegrinaggio (Gerusalemme, Roma), visita poi territori "esotici" e di fantasia (giardino dell'Arca di Noè, la Terra Promessa), per arrivare, infine, all'Inferno. La catabasi di Huon si apre con la necessità di scegliere una guida tra i tre personaggi che gli si presentano davanti: il Diavolo, Enea («om m'apellent Enée» v. 8941) e Guglielmo d'Orange: su quest'ultimo, che appare da una fontana, ricade la scelta di Huon. Dopo aver attraversato il fiume dell'Aldilà, il protagonista fa il suo ingresso nel primo cerchio infernale che contiene, nella prima *tiere*, «la gient qui non fi bien ni mal» (v. 9348). Il secondo girone è abitato dai sodomiti; seguono i vanagloriosi nel terzo girone, gli avari nei confronti del prossimo nel quarto, e nel quinto, infine, i giullari e i ruffiani. Huon affronta la traversata dell'Acheronte per poter giungere al secondo inferno dove sono ospitati gli spiriti degli ecclesiastici e della gente non battezzata. Segue la rappresentazione del Castello dalle Sette Porte, che ospita gli spiriti magni, i negromanti e gli astrologi, gli eroi troiani e Achei,

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (B 3489), e databile alla seconda metà del XIV secolo, è noto come "frammento Barbieri" per essere appartenuto a Giovanni Maria Barbieri. Questo testimone conserva la prima parte della discesa infernale di Ugone, che costituisce l'unico episodio tramandato da tutti e quattro i testimoni. Dall'*Huon* deriva il rimaneggiamento di Andrea da Barberino, per cui cfr. VITALE BROVARONE 1978 e DEL RIO ZAMUDIO 2017. Infine, in un codice fiorentino si legge la trasposizione in ottava rima attribuita, in maniera imprecisa, a Michelagnolo da Volterra, di cui è in programma un'edizione critica, insieme a Stephen Patrick McCormick. Per la tradizione e le prospettive di edizione del testo, cfr. SCATTOLINI 2010.

⁴ Cfr. VITALE BROVARONE 1978: 394: «Les autres [témoins] ne semblent ni acéphales ni mutilés de façon qu'on puisse supposer que les parties manquantes ont été matériellement perdues».

Nicomacus, gli eroi delle *chansons de geste*, un gruppo di anime non meglio identificate, gli Ipocriti, le Sette Arti Liberali, Pitagora e i musicisti. L'ultima zona dell'Inferno è quella dedicata ai traditori, tra i quali Ruggier, aiutante di Carlo Martello, Gano di Maganza, Caino. Infine, Huon si presenta al cospetto di Lucifero, davanti al quale pretende e ottiene l'omaggio per Carlo Martello. Il viaggio di Huon si conclude così dopo sette anni di peregrinazioni con il ritorno alla corte del re di Francia, il quale è stato rinchiuso all'Inferno rendendo necessaria l'elezione di un nuovo re.

L'ultimo episodio, non contemplato dal manoscritto padovano, racconta l'assedio di Roma da parte dei Saraceni, sconfitti solo grazie all'arrivo dei francesi e dei tedeschi chiamati da Huon. Dopo aver cacciato il nemico, le due fazioni si contendono in un torneo la corona imperiale e i tedeschi ne escono vincitori. Huon, ferito da Thomas di Luxembourg, muore, seguito a poca distanza anche dalla moglie Ynide.

L'*Huon d'Auvergne* appartiene alla cosiddetta epica tarda⁵ in cui i temi originari della canzone di gesta incontrano nuovi stilemi, derivati dai generi in contatto con l'epopea.⁶ Tra questi *topoi* stilistici si ricordano, almeno, il tema erotico⁷ e quelli dell'avventura, del viaggio e del meraviglioso.

Nel comprendere la struttura dell'*Huon* andranno considerati inoltre gli apporti del romanzo d'avventura – da cui la canzone di gesta sicuramente rielabora i concetti di *queste* ed *aventure* – e della letteratura odepórica. L'itinerario di Huon per il globo terracqueo ricorda, d'altra parte, anche le traversate dei santi dell'agiografia cristiana,⁸ le

⁵ Il riferimento è all'espressione di ROUSSEL 2005a, «l'automne de la chanson de geste». Sull'epica tarda, che qui si liquida in poche righe, cfr. almeno SUARD 2011: 27; ROUSSEL 2005b.

⁶ Come sottolinea Paquette, i cicli epici, «se trouvent contaminés par les traits spécifiques d'un autre genre littéraire, le plus souvent le roman» (PAQUETTE 1988: 35), ma la situazione dei generi in contatto non può essere ridotta solamente all'interferenza tra l'epica e il *roman*. Si vedano, a tal proposito, le fondate obiezioni di BOUTET 1993: 205; GUIDOT 1986: 589, accolte e chiosate in ROUSSEL 2005b: 73: «Il s'agit plutôt de l'exploitation parallèle de schémas narratifs disponibles, malléables, combinables, qui attestent certes que la chanson de geste sacrifie la narrativité, mais sans renoncer pour autant [...] à ses choix rhétoriques et thématiques».

⁷ Sulla responsabilità del romanzo cortese nella diffusione del tema erotico, cfr. AUERBACH 1968: 133-152.

⁸ Basterà pensare alla *Légende Dorée*, alle vie di Maria Maddalena, di san Nicola, san Clemente o alla *Navigatio* di san Brendano. Per cui cfr. LEGROS 2006: «Dans les récits hagiographiques, les tribulations maritimes sont un lieu commun». A proposito del contatto tra agiografia e *roman*, cfr. GINGRAS 2006.

cui peregrinazioni erano probabilmente già filtrate nella letteratura cortese.⁹ Infine, la presenza della sezione escatologica tradisce il rapporto che l'*Huon d'Auvergne* intrattiene con la *Divina Commedia*. La canzone del paladino d'Alvernia raccoglie, dunque, l'eredità di una tradizione epica modificata dalle interferenze dei generi del *roman* (e dell'agiografia) e della letteratura odeporica, nonché le istanze del ricco *milieu* culturale del Nord-Italia. All'interno di quest'ultimo, andrà ricordato il primato dantesco, ma al tempo stesso la vasta circolazione di testi e manoscritti di letteratura d'origine oitanica ed europea (come, ad esempio, le avventure di *Apolonio*).¹⁰

Nel corso del presente contributo si tenterà di verificare il significato di uno di questi stilemi dell'epoca tarda, ovvero la peregrinazione marina del conte d'Alvernia. Attraverso l'analisi dei singoli episodi, si proverà a mettere in luce il ruolo del meraviglioso cristiano nell'epopea di Huon, con particolare attenzione all'itinerario marino del conte.

1. IL MARE COME LUOGO DELL'IGNOTO E DEL VIAGGIO

La descrizione della traversata marina nella canzone di gesta è, solitamente, limitata ad alcune formule legate alla preparazione dell'imbarcazione e delle vettovaglie e a una rapida navigazione.¹¹ Nell'*Huon*, al contrario, lo spazio riservato alla navigazione e al viaggio è piuttosto esteso, poiché occupa quasi interamente la sezione centrale del poema.

L'eroe, durante la propria *queste* alla ricerca dell'Inferno, ricorda costantemente il significato della sua missione e si inginocchia e prega per poter continuare il suo viaggio:

⁹ Cfr. LAURENT 2006: «Mais pour le réaliser, l'hagiographe a rompu les amarres avec la tradition hagiographique latine, il a emprunté les voies plus périlleuses de l'écriture romanesque, passant précisément par la mer et la navigation pour coller au plus près de la réalité culturelle et de l'horizon d'attente de son public laïque qu'il mène ainsi en douceur jusqu'au port de la moralité». Si aggiungerà che, nel caso dell'*Huon d'Auvergne*, un peso importante sarà da accordare al *milieu* di copiatura del testo, l'Italia. La presenza del modello della *Commedia* è solo uno degli esempi di tale importanza (cfr. SCATTOLINI 2014).

¹⁰ Per la cui diffusione in Alta Italia, cfr. SACCHI 2009 e 2013. Sullo spazio dell'*Apolonio*, cfr. almeno PIOLETTI 2002, nonché gli interventi successivi dell'autore.

¹¹ Cfr. NAUDET 2006.

diretto all'Inferno, il paladino si affida a Dio per salvarsi dalle insidie che incontra sul suo cammino, in particolare nell'ambiente marino.¹² Questo comportamento ricorda da vicino quello dei santi della letteratura agiografica e richiama la pratica frequente della preghiera da parte degli eroi dell'epica, prima delle grandi battaglie o delle imprese.¹³

Prima di salpare da Atene verso Gerusalemme, Huon e Sansone, pirata convertito dall'eroe, si imbarcano perché viene concesso loro «bon orage», così come avviene al momento di salpare dal porto della Palestina.¹⁴ Huon si segna e affida il suo peregrinare a Dio. Una volta sbarcati a terra, il conte ringrazia la Provvidenza per aver risparmiato il suo equipaggio dalla tempesta.

Non seit quel part il prange son viage,
Ni en quel part porprendra, aubergage
Doige river, tot sont terre sauvage:
Ne creent Deu, ni orent soe ymage.
La crois se fist et saigne son visage
As mariner dist: «N'aleneç vos corage!
Laiseç le laigne aler o plus fiert li orage.
A la grace de Deu feron or cest a nage:
Qu'il nos conduge a bon heritage,
E façons çonse qu'il Crucifis s'apage,
Non say plus dir fors qu'il seit nos viage».
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2299-2309)

Quant soy vit a terre, Yhesu grace en rent,

¹² A questo riguardo si legga l'invocazione di Huon a Dio: «Dirige gressus meos», per cui cfr. MORGAN 2004.

¹³ D'altra parte, l'attitudine alla preghiera è già ben attestata nelle canzoni di gesta, per le quali Labande ha coniato il termine di *Crédo épique*. Sulle preghiere e invocazioni nelle *Chansons de geste*, senza pretesa di esautività, cfr. SCHELUDKO 1932; LABANDE 1955; GAREL 1973; DE CALUWÉ 1970; DE LAGE 1972; ROSSI 1981; BERETTA 1990; DI GIROLAMO 2005; LUONGO 2010; MARTIN 2018: 86-89.

¹⁴ «Uge s'an vint tot droitmant au rivage; / En soe galie entra, non fist loing demorage. / A l'ainç qu'il puet, se part sanç long estage, / Qar tamps orent bon, cler et bon orage» (*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2295-2298).

E fist soe proiere mout avenablement.
Ceus de la nef tot plore, forment si humilient;
Ugon proie por soy et ancor por soe gient
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2339-2344)

Le preoccupazioni e gli scrupoli di Huon per l'attraversamento marino non sono nient'affatto originali: «s'embarquer, c'est [...] se remettre à Dieu»¹⁵ per tutti gli uomini del Medioevo. Al contrario, i santi procedono sulle acque senza timore, per annunciare la parola di Cristo.¹⁶ La loro probità è la garanzia contro tutti i naufragi. Huon riveste uno *status* intermedio: non è un santo poiché teme l'elemento marino; ma non è nemmeno solamente un uomo, poiché nella difficoltà è conscio di potersi affidare alla Fede. L'intervento di Dio che permette la navigazione non è una prerogativa dell'agiografia, ma dimostra, al contrario, lo stretto legame che intercorre tra il genere sacro e quello profano. Anche nella letteratura non religiosa, infatti, gli eroi si rimettono a Dio per sopravvivere ai flutti.¹⁷ In effetti, le traversate marine rappresentano «une occasion privilégiée [per la letteratura profana] de tendre vers l'hagiographie»;¹⁸ in esse si manifestano appieno i temi del *deo gubernante* e della *peregrinatio*.

A Dio che lo ha protetto, Huon giura di portare la sua Parola ai confini del mondo, fino alle bocche dell'Inferno. Il tributo estorto a Lucifero è, d'altra parte, il segno della sottomissione del mondo diabolico all'ordine divino. Il modello della traversata marina, come anticipato, non va ricondotto solamente ai testi sacri. Già Corbellari ha notato come la scrittura *romanesque*, per quanto riguarda la figurazione marina, si situa

¹⁵ LAURENT 2006.

¹⁶ Cfr. ARROUYE 2006: «Si l'homme ordinaire, faillible, est toujours menacé de tomber dans le péché, d'être englouti par la mer mauvaise, les saints, c'est-à-dire ceux qui furent des hommes armés d'une foi sans faille qui les garda de tomber dans le péché, n'ont jamais eu à craindre l'incertain élément liquide».

¹⁷ Cfr., ad esempio, oltre all'*Huon*, le canzoni di *Jourdain de Blaye* et *Ami et Amile* costituiscono interessanti punti di contatto tra agiografia e materia epica (cfr. GINGRAS 2006).

¹⁸ Cfr. OLIVIER 2006. Olivier ha studiato, in particolare, il confronto tra il *Joseph d'Arimathie* e il *Perlesvaus*. In quest'ultima opera, come nell'*Huon*, non mancano formule che indicano il controllo divino sulla rotta e sull'imbarcazione: cfr., ad esempio, «Damedex le conduit come celi qui le croit et aime e sert de bon cuer» (si cita da ivi).

all'incrocio tra quattro differenti tradizioni: quella celtica, in cui il mare incarna l'avventura e l'altro mondo, quella greca, dove il mare dilata il percorso dell'eroe in maniera non fatale, quella romana, dove il mare passa in secondo piano, e quella ebraico-cristiana, dove il mare ha una figurazione ostativa e, infine, mortifera.¹⁹ Tra gli elementi greci e romani individuati da Corbellari, un posto di primordine spetta all'*Odissea* e all'*Encide*, che mostrano i *topoi* che si ritroveranno poi nella letteratura di viaggio del Medioevo e nell'*Huon*, come la traversata perigliosa o le prove da superare ad ogni tappa (si veda, in questo senso, anche il *Partonopeus de Blois*).²⁰

Il timore dell'elemento marino da parte di Huon è ben fondato; il marinaio che spiega le vele si trova di fronte, sul piano simbolico, a una figurazione complessa. Il mare è, infatti, un elemento che suscita una paura primordiale, un'atavica idea di pericolo, di elemento mortifero, che si basa sul concetto di ignoto.²¹ Il caos primordiale e diabolico non può, così, essere vinto dalle sole forze umane; solo la Parola di Dio potrà mettervi ordine. La Fede anche per Huon è la virtù ordinatrice del mondo e rischiaratrice del cammino.²² Le

¹⁹ Cfr. CORBELLARI 2006: 106. Sull'argomento del mare nel *roman*, cfr. anche ID. 1997.

²⁰ Sulla complessa figurazione del mare in età classica, cfr. almeno BERNO - PROSPERI - LEIGH - MAC GÓRÁIN - LA BUA 2015. Sulle traversate marine nei *romans*, cfr. invece BERTHELOT 2006, CORBELLARI 2006, ERRECADE 2006, KORCZAKOWSKA 2006 e PASTRÉ 2006 e la bibliografia ivi indicata.

²¹ Cfr. KORCZAKOWSKA 2006: «Dans l'imagination de l'homme la mer est toujours liée au danger. Élément incontrôlable, dont la puissance inspire une peur profonde, elle se place aux antipodes de tout ce qui lui est familier».

²² Cfr. ARROUYE 2006: «L'opposition de l'en-dessous et de l'en-dessus de la mer n'est qu'une variante de celle du bas et du haut, valorisés en sens contraire, celui-là négativement, celui-ci positivement : le ciel, qui est au-dessus de nous, est synonyme de Paradis, lieu de félicités promises à ceux qui auront complu à Dieu ; l'Enfer, lieu de tourments réservés à ceux qui auront suscité le courroux divin est tout à l'opposé, au plus profond de la terre sur laquelle nous sommes placés pour décider de notre sort ultime pour l'éternité». D'altra parte, l'opposizione tra il mondo e il mare *sub firmamentum* è presente già dai primi passi della Genesi, dove lo spirito di Dio si muove "sopra" le acque. «[1]In principio creavit Deus caelum et terram. [2] Terra autem erat inanis et vacua, et tenebrae super faciem abyssi, et spiritus Dei ferebatur super aquas» (*Gn* [CEI] 1, 1-2). «[6] Dixit quoque Deus: "Fiat firmamentum in medio aquarum et dividat aquas ab aquis". [7] Et fecit Deus firmamentum divisitque aquas, quae erant sub firmamento, ab his, quae erant super firmamentum. Et factum est ita». (*Gn* 1, 6-7). Seppur la Genesi non offra esplicitamente una connotazione negativa dell'elemento

acque – il mare prima e il fiume Tigri poi – rappresentano per Huon dei luoghi di passaggio e di frontiera,²³ non solo tra i punti della mappa realisticamente individuabili, come Atene o la Libia, ma, soprattutto, tra la civiltà e l'Altrove. Attraverso il mare, Huon giunge nella terra dove Dio non è conosciuto.²⁴

Oltre al ruolo di frontiera, il mare è anche lo scenario delle prove che l'eroe deve compiere per portare a termine la propria *queste*. Il motivo è ben presente nel romanzo, come dimostrano, ad esempio, le avventure marine di Tristano in Cornovaglia,²⁵ ma ricorda da vicino anche gli esempi dell'*Odissea*, in cui le soste di Ulisse corrispondono ad altrettante avventure dell'eroe *polytropos*.

Il mare è, anche, il luogo del castigo. Quest'ultimo tema, presente fin dall'episodio di Giona,²⁶ si manifesta subito dopo la partenza dalla Libia di Huon. I marinai al servizio dell'eroe, stanchi di attendere le sue peregrinazioni, minacciano e convincono Sansone ad abbandonare il paladino e far vela verso Gerusalemme.

A cestuy mot en mer speingnerent lor galie,
Qui mout petit iluech orent feit demorie.
Nagent et siglerent qar mout ont bone orie.
Cuident vers Jerusalem torner en celle fie;
Mais en autre part stoit torné lor navie,
Non savront ou il vont afors cum le vant guie.

marino, vi è una chiara opposizione tra il *caelum* e il mondo di sotto, *sub firmamento*, il quale costituisce il mondo senza luce.

²³ Cfr., sul concetto di frontiera marina nei romanzi, BOUGET 2006 e BERTHELOT 2006. Il tema dell'acqua come frontiera è riscontrabile, ad esempio, nell'arcipelago delle *Îles des quatre cors* nel *Perlesvaus*.

²⁴ La questione della navigazione fluviale di Huon esula dai presupposti del presente contributo; si affiderà, dunque, a una breve nota la questione, con la speranza di ritornarvi in futuro. Come suggerito a testo, il Tigri costituisce, come nel caso dei fiumi infernali, la vera frontiera fra i mondi, limiti invalicabili per l'eroe senza un abile nocchiero, fisico o spirituale (sul concetto di frontiera nell'*Huon* cfr. VALLECALLE 2017).

²⁵ Per le prove nel *Tristan*, cfr. PASTRÉ 2006.

²⁶ Per Giona il mare è il luogo dove si manifesta il castigo divino e la tempesta che affligge l'equipaggio è manifestazione della collera divina; cfr. DOUCHET 2006.

Avant qu'il prangent terre, seront mout coraïe
Son grant avoir et soe grant manentie.
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2485-2492)

La buona *orie* con cui i traditori si imbarcano è solamente un'illusione passeggera: la loro navigazione è indirizzata da Dio – alla cui Parola i marinai sono venuti meno – verso una nave di pirati che li farà prigionieri. La superficie del mare è, quindi, regolata ancora una volta dalla Provvidenza che può salvare il penitente, ma, allo stesso tempo, condannare il peccatore.

2. LA TEMPESTA; LA MANIFESTAZIONE DELLA POTENZA DIVINA

Le leggi divine si manifestano ancora più intensamente durante una tempesta.²⁷ Il marinaio che osserva i flutti abbattersi sulla propria nave è il correlativo oggettivo della maestosità del divino osservata dall'Uomo. L'affidarsi al legno della barca equivale, in certa misura, all'affidarsi alla Fede, unica via di salvezza nel mare in burrasca.

L'espedito letterario della tempesta – comodo anche dal punto di vista narrativo per passare da un episodio ad un altro – è piuttosto diffuso nella letteratura medievale e, di conseguenza, alcune sue caratteristiche risultano stereotipate e ripetitive, già a partire dal *dérroulement* narrativo: cambiamento repentino delle condizioni atmosferiche che segue un periodo di buon *orage*, oscurità del mare e vento forte, messa in rilievo dei sentimenti di timore dei marinai, preghiere e invocazioni a Dio, cessazione della tempesta con la sopravvivenza o con il naufragio dell'imbarcazione, lodi a Dio per lo scampato pericolo.

²⁷. Cfr. JAMES-RAOUL 2006: « Pour celui qui ose prendre la mer, bien plus que les fonds marins dangereux, le calme plat, les créatures monstrueuses ou les navires pirates et ennemis, la tempête représente l'aventure de mer la plus commune et la plus redoutée»; e DELUMEAU 1978: 32. Sull'esempio medio-tesco di Gottfried von Straßburg, cfr. ANDERSEN 2006.

La tempesta non è solo una delle prove che il pellegrino deve affrontare, quanto una vera e propria esperienza iniziatica che mette l'uomo di fronte alla propria morte e alla grandezza dell'Assoluto.²⁸ Un passaggio (quasi) obbligato per coloro che hanno intenzione di entrare in comunicazione con la Parola di Dio. Ne consegue che le indicazioni atmosferiche sono altamente rarefatte, rispetto alla descrizione degli stati d'animo e delle preghiere dei marinai.

La figurazione della tempesta affonda le sue radici nel *Vangelo* e nei *Salmi*. Gesù, partitosi dalle rive del lago di Tiberiade, si addormenta sul vascello che doveva accompagnare lui e i suoi discepoli sull'altra sponda:

[37] Et exoritur procella magna venti, et fluctus se mittebant in navem, ita ut iam impleretur navis. [38] Et erat ipse in puppi supra cervical dormiens; et excitant eum et dicunt ei: «Magister, non ad te pertinet quia perimus?». [39] Et exsurgens comminatus est vento et dixit mari: «Tace, obmutesce!». Et cessavit ventus, et facta est tranquillitas magna. [40] Et ait illis: «Quid timidi estis? Necdum habetis fidem?». [41] Et timuerunt magno timore et dicebant ad alterutrum: «Quis putas est iste, quia et ventus et mare oboediunt ei?». (*Mt* 4, 37-40)

La tempesta è il mezzo per provare la Fede dei discepoli e mostrare la signoria di Cristo sulla natura. La dimostrazione del Messia indica che solo colui che crede in Dio può vincere le forze naturali. Così, anche nei *Salmi*:

[1] Deus noster refugium et virtus adiutor in tribulationibus quae invenerunt nos nimis
[2] propterea non timebimus dum turbabitur terra et transferentur montes in cor maris
[3] sonaverunt et turbatae sunt aquae eorum conturbati sunt montes in fortitudine eius.
(*Ps* 46 [45], 1-3)²⁹

²⁸ Per Doiron, si tratta di un «rituel de la fin du temps»; cfr. DOIRON 1989: 48. L'uomo è messo di fronte alla morte più terribile, senza sacramenti né sepoltura, cfr. DELUMEAU 1978: 35.

²⁹ Cfr., anche, *Ps* 32 [31], 6-7: «[6] Et in diluvio aquarum multarum ad eum non approximabunt. [7] Tu es refugium meum, a tribulatione conservabis me; exultationibus salutis circumdabis me». Sul potere punitivo

[23] qui descendunt mare in navibus facientes operationem in aquis multis [24] ipsi viderunt opera Domini et mirabilia eius in profundo [25] dixit et stetit spiritus procellae et exaltati sunt fluctus eius [26] ascendunt usque ad caelos et descendunt usque ad abyssos anima eorum in malis tabescebat [27] turbati sunt et moti sunt sicut ebrius et omnis sapientia eorum devorata est [28] et clamaverunt ad Dominum cum tribularentur et de necessitatibus eorum eduxit eos [29] et statuit procellam eius; in auram et siluerunt fluctus eius [30] et laetati sunt quia siluerunt et deduxit eos in portum voluntatis eorum [31] confiteantur Domino misericordiae eius et mirabilia eius filiis hominum. (*Ps* 107 [106], 23-31)

A lato delle attestazioni bibliche, la tempesta appare con frequenza nel panorama della letteratura classica. Già nell'*Odissea* si ritrova il *topos* dei flutti mossi dal volere divino. Similmente alla vicenda dell'*Huon*, la tempesta è per Ulisse una *conditio sine qua non* per procedere lungo il proprio cammino.³⁰ Il modello della tempesta è poi entrato nel mondo latino ed è stato riportato, tra gli altri, da Virgilio (es. *Eneide* I, 81-123; III, 192-204; V, 8-31), Ovidio (*Metamorfosi* XI, 480-572; *Fasti* I, III, 587-600) e Seneca.³¹

Nelle avventure del pellegrino Huon, le tempeste sono due: la prima porta al naufragio dell'imbarcazione dell'eroe sulle coste della Libia, la seconda causa il naufragio di una nave saracena a largo della costa. Nella prima, Huon ha lasciato Gerusalemme e si è imbarcato, senza conoscere la meta.³² La tempesta cresce all'improvviso, spaventando

di Dio attraverso le acque in tempesta, cfr. *Ps* 35 [34], 7-8: «[7] Quoniam gratis absconderunt mihi laqueum suum, gratis foderunt foveam animae meae. [8] Veniat illi calamitas, quam ignorat, et captio, quam abscondit, apprehendat eum, et in eandem calamitatem ipse cadat».

³⁰ Sulla tempesta come *topos* della letteratura classica, si rimanda a RIVELINE 2015. Anche per la figurazione della tempesta valgono le osservazioni di KULLMANN 2016: 55, che individua, soprattutto per le *chansons de geste* tardive, la mescolanza di elementi tratti da «chansons de geste précédentes, *Roman d'Alexandre, Roman de la Rose, récit de voyage, tradition arthurienne latine*», a cui si aggiungeranno le già citate fonti classiche, – tra cui, appunto, l'*Odissea* – la cui consultazione poteva essere mediata da riscritture medio-latine.

³¹ Sulla fortuna del *topos* della tempesta nella letteratura latina, cfr. JAMES-RAOUL 2006; DE SAINT-DENIS 1935; GRISWARD 1970.

³² «Mes en chief del mois se mist un storbeler / Que tote la mer fesoit por force enfler, / Que plus dura de .v. jors entier. / A cel desroy non se seit nus ayder; / Non a si sage et pros ni pensast del noier» (*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2314-2319).

gli uomini di Huon che credono di morire; la soluzione del paladino è quella di affidarsi alla preghiera. Le suppliche di Huon sono ascoltate da Dio, che fa tacere la tempesta dopo cinque giorni e concede un approdo sicuro alla nave. Come ultimo atto, una volta sbarcato, il paladino ringrazia e loda il Signore per aver concesso loro la salvezza.

Le pas Huon non cesse de horrer,
E rove Deu qu'il ne laist periler.
Si de ce scampe, bien pora ramentier
Tot jor de sa vie, ausi cum cuide il ber.
Qui veïst le storbeillon tote foy enforcer,
De grant peor l'en poïst remembrer.
La galie prant, entor la vait mener;
De molin rue quant plus vait tornoier
Non va si entor cum la galie en mer;
La viste faut a ce voloir garder.
Passe le .v. jor, li tamps vient bonacer.
Un orage si mist qui fist li tamps dricer,
Qui maine la galie trosque a un grant rocher;
Iluech s'afice en le grant sabloner.
N'ait plus besoingn qe hom la alast âtacer,
E ceus dedanç pristrent si espoënter
Nuls senti soy tot celuy jors entier,
Come por mort demore a la nuiter.
A l'aube parisant, quant solet clarté rent,
Uge li contor de pasmeson revient.
Quant soy vit a terre, Yhesu grace en rent,
E fist soe priere mout avenablement.
Ceus de la nef tot plore, forment si humilient;
Ugon proie por soy et ancor por soe gient.
Fini oit soie priere, le vis soy vait signent,
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2319-2343)

Il *focus* della narrazione è rivolto ai sentimenti dei marinai, che temono le onde e sui quali aleggia persistente l'idea della morte (*periler, noier*). La figurazione funebre è ben esplicitata agli ultimi versi quando i marinai, pur scampati al pericolo, giacciono *come por mort* per tutta la notte. Il contatto con il tema funebre rappresenta un chiaro spaccato del viaggio di Huon, sospeso tra il mondo dei vivi e l'Aldilà, nonché il primo rituale di passaggio verso il mondo infernale.

Anche la seconda di queste tempeste mantiene una figurazione mortifera. Huon, dalla spiaggia, assiste allo scatenarsi di una burrasca che investe la costa e le montagne.³³ L'agitazione del mare coinvolge anche un'imbarcazione che sbatte violentemente contro una roccia facendo naufragare l'equipaggio. Ancora una volta, la tempesta è manifestazione del potere divino e risparmia la vita solamente a due dame che permetteranno a Huon di continuare il proprio viaggio.

Un jors (a)vient al quens ce qe diray:
 Dapué q' ses oraison dit il l'ay,
 E qu'i se signe de (la) crois (q)'il ay,
 Lor s'en venoit li bier por li garay,
 Le tamps si mue et feremant ventay,
 Qe a grevé al cons por la voie ou il vay.
 Après de ce un storbeillon levay;
 La mer et la montagne tentir tote il fay;
 Grant flantisse fesoit le ciel tot alumay.
 La mer enfle et engrosse, si fesoit grant esmay.
 Li quens ni puet scremir dal croy temps ni da l'oray.
 Après un grant marois s'apoie il bier êstay
 Tant qui le mal tamps dura, pois bonaçay.

³³ L'immagine di Huon che osserva dalla spiaggia non può non richiamare alla mente la figurazione lucreziana della fortuna: «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis / e terra magnum alterius spectare laborem / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest» (*De rerum natura* [Schiesaro] II, 1-4).

Lor vit corer une nef qui vient a tiel deslay,
Por le fortunal tamps qui le grevay,
Enç un rochier si fiert. Tiel squase fay
Que la montaigne tote en resonay.
A cette foy la nef tote debrisay;
Tot ceus dedanç en la mer s'anoiay
Fors .ii. damiselle que la onde butay,
E maint des hernois de pou valor q'il ay.
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2691-2711)

«Sancte Marie,» dist le quuens, en criant,
«Grant ert la force de Diex omnipotent!
Ceste gient ert perdue en un solet mainant».
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2716-2718)

Assieme agli elementi funebri, si manifestano i rituali della Fede; giunte sulla spiaggia, le dame, la principessa di Tarsia e la sua serva, giacciono come morte («De mort feisent elles bien semblant» *Huon d'Auvergne*, B, v. 2725). Il conte d'Auvergne si premura di segnarle con il segno della Croce («Uge le garde, sovent le vait seignant», *Huon d'Auvergne*, B, v. 2726) e di vegliarle per tutta la notte. Alla fine, la veglia di Huon ha successo e le damigelle rinvergono dallo svenimento («Le damiselle revenent de paor», *Huon d'Auvergne*, B, v. 2731). Se il naufragio rappresenta la nuova vita delle donne, un ritorno dal regno dei morti, a esso corrisponde una nuova vita spirituale segnata dal battesimo.³⁴

Tra le due tempeste intercorre, dunque, una differenza sostanziale; se nella prima l'equipaggio riesce a superare indenne la burrasca, nella seconda tutti i marinai annegano a causa della forza delle acque e dei venti. La morte dei marinai della nave si spiega sul

³⁴ «L'ovre li a conté de greç en greç a tant, / Ausi come devise la Escripiture sanct. / Tant l'en va li baron disant et sermonant, / Q'i oblier la fist Macon et Trivigant, / E croit en Yhesu Crist. Pois quiert batigement. / Le quuens la redist: "Croi ce veraiemant, / E des or voil laiser la male vie d'avant?" / "Hoï, biau sire, bien en suy repentant"» (*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2780-2787).

piano della Fede. La stessa tempesta aveva precedentemente sorpreso Huon tra le montagne, ma il paladino si era affidato alla preghiera, supplicando la Vergine di essere portato in salvo:

«Sancte Marie, Mere – dit Huon li cortoy,
Ci a felle habitance, non say prendre coroy
Volontier moy partisse si saüse ont ge voy;
Mais un plan pieç de terre non voi ge davant moy,
Sol tant quant il flantise et le feu eschaçoï;
Ci moy estoit romanir oltre li mon voloy.
Or seit ce a Deu plest, en garde suy de soy;
Tot lou de bon quier. Quant che veut fer de moy
Por çonse qe ge voige, ni por dan qe rechoï,
Non partiray da luy; ainç l'aim par bone foy».
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 2595-2604)

I marinai sono, invece, pagani come si deduce dal battesimo delle due dame che avviene subito dopo il loro incontro con l'eroe di Alvernia; la Provvidenza divina è sorda alle richieste di coloro che non credono in Dio o che non sono disposti ad accoglierne la Parola. Così, le due donne si salvano per poter accompagnare l'eroe verso la Tarsia e la prossima meta del suo viaggio, una volta convertite.

Insieme alla tempesta, il mare spaventa per la presenza delle creature che lo abitano. L'*en-dessous* è, infatti, popolato da creature illuminate solo parzialmente dalla luce divina e dalle sembianze zoomorfe. È il caso del biblico Leviatano o delle sirene omeriche. L'*Huon d'Auvergne* non offre alcun pericolo animale derivante dalle acque marine, il che può sorprendere data la facilità con cui l'autore indugia, invece, nella creazione di mostri

terrestri.³⁵ Le creature marine non sono, però, del tutto estranee alla narrazione. Alla lassa CCLXXXVII, sulla terra, Huon incontra delle strane creature, il cui bacino si sviluppa in un'appendice tipica dei pesci:³⁶

Trove une generacion de hom, faite ensemant,
Que da l'ombril en sus stature de hom tenant.
E da le anche en jus, de peison voit magiant
Riens non savent parller, et nuç vont tote quant;
Les oil qu'il ont, al front par des tiçont braisant,
De contraire semblance sont il stanpiç a tant;
Locifal l'apellent, cum dirent mainte jant.
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 7306-7312)

Si tratta degli *Ocifal*, degli esseri dalle sembianze di tritoni. Il termine sarà, forse, da leggere, *Lo[t]ifal* (come suggerisce anche Harf-Lancner),³⁷ poiché richiamerebbe da vicino i *Liotifal* (<*Ichthyophagos*) dell'*Alexandre*. Questi ultimi sarebbero i rappresentati della tradizione classica degli *Ichthyophagoi*, i 'mangiatori di pesce' descritti dai greci – Nearco e Agatarchide di Cnido su tutti – la cui dieta si basava solamente sui prodotti del mare: pesci, crostacei, molluschi, testuggini, mammiferi marini.³⁸

Nel testo si legge che «da le anche en jus de peison voit magiant» (*Huon d'Auvergne*, B, v. 7308). Il passaggio indica che i personaggi 'hanno aspetto di pesce dalle anche in giù'. Il testo, tuttavia, risente di un probabile errore paleografico: *voit magiant* sarà, probabilmente, l'esito di un *n'oit 'magiant* (= 'ne hanno la forma, immagine')

³⁵ È il caso della *serp* libica, di lucaniana memoria, o delle divinità ctonie con sembianze diaboliche (cfr. BARRILLARI 2009a). Tra i pochi animali acquatici a comparire nel testo si ricorderanno i «Peison vif qu'en le fluns ont trovè» (*Huon d'Auvergne*, B, v. 7032), pescati nel Tigri.

³⁶ Cfr. *Roman d'Alexandre*, 3, 164 e 181 per i tritoni e le sirene.

³⁷ Ed. HARF-LANCIER 1994, III, 2452.

³⁸ Cfr. LONGO 1987: 14: «Con la denominazione di *Ittiofagi* gli etnografi e storici antichi designano una catena di gruppi umani distribuiti lungo le fasce costiere dell'Africa nord-orientale, della penisola arabica, nonché dell'odierno Baluchistan».

iniziale, causato dallo scambio *v/n* e presenza di una forma aferetica derivata da *image*.³⁹ L'utilizzo del verbo *oit*, III persona singolare di *avoir*, per il plurale sarà probabilmente da inserire nella frequente confusione tra singolare e plurale dei testi franco-italiani.⁴⁰

La forma ibrida delle creature incontrate da Huon – così come la lettura di *'magiant* – pare confermata anche dalla miniatura sottostante che mostra alcune figure ittioformi (c.51r, colonna b). Ciononostante, mi pare che gli Ittiofagi non abbiano mai avuto caratteristiche di ibridazione tra il mondo umano e quello ittico, semmai, come nelle metope del duomo di Modena, tra il mondo umano e quello degli uccelli. La forma in cui gli Ittiofagi si trovano nell'*Huon* sarà forse da attribuire alla convergenza con le arcinote figurazioni dei tritoni e delle sirene.

Queste ultime sono presenti nel testo anche a un altro livello, quello retorico. Il conte Huon si è imbarcato su una navicella senza nocchiero che lo porta, controcorrente, lungo le acque del Tigri. Dopo giorni di navigazione, il conte giunge nei pressi di una riva dove tre damigelle intonano canti d'amore. Incuriosito, Huon è invitato a visitare la corte della loro dama. Il paladino arriva al castello e incontra alcune donne che cantano meglio di quanto «non firent seraine» (*Huon d'Auvergne*, B, v. 6740).⁴¹ Le dame del castello di

³⁹ Questa forma potrebbe essere giustificata da un'errata segmentazione della *scripta* in contesti di elisione con un elemento proclitico. Si potrebbe, inoltre, ammettere il lemma *imagiant* – nonostante l'ipermetria – dato il frequente anisosillabismo di questi testi. La forma *'magiant* per *image*, pur non attestata, potrebbe rientrare nella libertà morfologica a fine verso, tipica dei testi franco-italiani. Cfr., sul tema, ZINELLI 2016b: 246 e, per il *Gui de Nanteuil*, GUARIGLIA 2021: 122.

⁴⁰ Si veda, ad esempio, HOLTUS 1998: 729, ma anche, per l'area veneta, BERTOLETTI 2005: 237 e TOMASIN 2004: 183.

⁴¹ Infine, il paladino giunge al cospetto della signora del castello descritta come una donna incredibilmente bella: «Semblant joiant plus d'autre chastelaine. / Se esté fust creature humaine, / Ensi belle non fu Polixene et Alaine: / Mes soe beauté fusent bien plus lointaine / Que une vielle non seroit a une aiguaine» (*Huon d'Auvergne*, B, vv. 6747-6751). La donna è, quindi, bella come una *aiguaine*. La figura corrisponde alle moderne *anguane* che popolano l'arco alpino sotto diversi nomi, come ad esempio, *lis Aganis*. Si tratta di figure di donne che vivono ai limiti della civiltà, in foreste e boschi, spesso associate all'elemento acquatico (cfr. ALINEI 1985, PERCO 1997, BARILLARI 2009b, RINOLDI 2018). Come le sirene, le *anguane* sono legate alle acque e mostrano una mancata aderenza completa al genere umano, esplicitata da un tratto zoomorfo del loro corpo: la coda di pesce nelle sirene, il piede caprino (o rivolto all'indietro) nelle *anguane*. Questa deformazione è sintomo di una natura a metà tra il mondo umano e quello ultramondano, nonché dell'appartenenza di queste figure al regno infernale (PERCO 1997 e GINZBURG 1989).

Huon non presentano alcuna deformità evidente, ma la loro natura non è completamente umana, come suggerisce lo stesso autore: «Mes soe beauté par estoit fause et vaine» (*Huon d'Auvergne*, B, v. 6752). Dopo che l'eroe si è ritirato in preghiera, gli abitanti della corte si trasformano, infatti, in diavoli e denunciano, con la loro agnizione, la trappola tesa al pellegrino. Le uniche difese efficaci del pellegrino contro le forze demoniache sono costituite, ancora una volta, dalla preghiera e dai riti cristiani.

3. L'EPISODIO DEI PIRATI: IL MARE COME LUOGO DELLA CRISTIANIZZAZIONE

Un ultimo pericolo che arriva dal mare è portato dall'uomo. Il pellegrino che naviga può, infatti, imbattersi nelle imbarcazioni dei pirati.⁴² Huon si trova in Calabria («Por denç en Calabre entro il de randon», *Huon d'Auvergne*, B, v. 1385); da più parti gli viene suggerito di recarsi ad Atene, dove dimorano i saggi.⁴³ Al porto, l'eroe di Alvernia incontra un equipaggio pronto a salpare e prega il *maistre* di portarlo con lui («Et Ugon respondi, “Por Diex, vos ay proiee / Que moy doige lever en ton laigne corsee”» *Huon d'Auvergne*, B, vv. 1427-1428). L'autore mette subito in guardia circa le reali intenzioni del comandante, il quale pensa, una volta preso il largo, di sottrarre gli averi del paladino. Quando la galea si arresta, l'equipaggio, infatti, assale Huon. I marinai («pis [...] de serpent», *Huon d'Auvergne*, v. 1498) attaccano l'eroe, ma vengono uccisi a centinaia e devono arrendersi. Una volta ottenuto il giuramento di fedeltà, Huon prega «celuy qui tot le mond domine / Que le condue au port de la giant infernine» (*Huon d'Auvergne*, vv. 1528-1529).⁴⁴ La

⁴² Cfr., ad esempio, l'episodio nel *Libro de Apolonio*; le apparizioni dei pirati non sono, però, esclusive dell'*Apolonio*, come dimostrano i testi di Wistasse le Moine e le versioni continentali del *Beuve de Hantone*.

⁴³ «Il vient en la Chalabrie, et pou li demora / Car de ce q'il quiert, nulle raison trova / Que l'en die le voir. Mes maint afermeç a / S'il veut passer Athenes, en la terre dela, / Iluech li sont li sages, et mant sage hon i a, / Que por grant esperiance ben tost tr(o)ver pora / Tot ce qu'il quiert, se nuls trover devra» (*Huon d'Auvergne*, B, vv. 1407-1413).

⁴⁴ Come nel duello tra Roland e Feragù nell'*Entrée d'Espagne*, la spada dell'eroe è accompagnata dalla riflessione teologica. Se nell'*Entrée* l'avversario rappresentava il rifiuto per eccellenza delle verità cristiane, nell'*Huon* la situazione è più sfumata. Nelle avventure del paladino, la Fede rappresenta la via di salvezza

sconfitta dei pirati, in questo primo episodio della sezione odeporica dell'*Huon*, non può concludersi solamente con la morte dell'equipaggio. La vendetta del paladino è, infatti, accompagnata dal colloquio con il nocchiero Sanson che racconta la propria storia.

Lor vant i fu calé, ceus ont male coreç
A fin volent il traïre tot ce qu'il ont jureç.
Lor basent la voille, s'ont la galie aresteç
Si corent soy a arme, pues ont Hue escriez:
«Met jus tot tes armes, tu par un forsenez!
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 1459-1464)

«Vasaus, – ce dit quuens Hue, – Or entant ma raison:
Si toy trove en bosdie, tu n'avras mal guerdon».
E cil l'en dist, «Biaus sire, par Diex, le haut del tron,
Q'e-loiauté dirai de ce que dir devron»
De tretot son afaire s'en mostra la raison:
«Sachieç q'i en son pechiere a tant cum hom del mon;
De tote le pechieç qui or tr(o)ver devon,
Cuit qe reigne en moy por male entencion.
Plus de .xl. anç sta vie useç avon:
Tote le mauvés home a moy tot se trahon,
Et en mer et en terre moute jant me doteron.
En malfer suy nomeç; si ai ge nom Sanson.
Does fiuç ay vech moy, Anseïs et Guion;
Aseç ont chiere ardie, neç de fames d'Aragon.
De ceus reigne issimes por petite caison:
Baniz nos fumes toç qe olcions .i. prodon.”
(*Huon d'Auvergne*, B, vv. 1538-1553)

contro i nemici non cristiani e contro le tentazioni demoniache, come le donne-serpente. Ma il vero Credo è anche quello che permette a Huon di portare a compimento l'impossibile *corvée* affidatagli dall'imperatore, re cristiano e rappresentante della Fede deviata dal peccato. È tramite le verità della Fede, vissuta in maniera evangelica e pauperistica, che il paladino resiste alle tentazioni del viaggio e riesce a tornare in Francia.

Il paladino invita Sanson a pentirsi («Or fa [...] gran repentie» *Huon d'Auvergne*, v. 1557) e riabbracciare la Fede attraverso la penitenza («Tornerais a Yhesu, le Fiuç sainte Marie / Baterais ta boce et cum cors bien contrie / Un poy fa de charene, Diex t'avra proveïe» *Huon d'Auvergne*, vv. 1558-1560) e il riconoscimento dei propri peccati («Et a un bon prevoire che t'aige confesie» *Huon d'Auvergne*, v. 1561).⁴⁵ Il mare diventa, quindi, lo spazio delle prove morali e spirituali, della penitenza, della «révelation du péché et de la contrition»,⁴⁶ della rivelazione di Dio agli uomini.⁴⁷

4. UN'ODISSEA CRISTIANA

L'*Huon d'Auvergne* è un'opera complessa e ricca di episodi che esulano dal genere epico propriamente definito dal canone delle *chansons de geste*. Al suo interno, sono ben evidenti tutti i sintomi dell'autunno dell'epica, dall'inserimento dei temi del viaggio e del meraviglioso al contatto con i materiali desunti dagli altri generi coevi, tra cui, soprattutto, il *roman* e la letteratura odeporica. Entrambi i generi offrono numerose scene di attraversamento dell'elemento marino. Per Huon, il mare rappresenta un luogo di frontiera e di passaggio verso le terre senza Dio, ma anche il luogo della cristianizzazione. Quest'ultima si esplicita nell'episodio della conversione dei pirati, in cui l'elemento marino diventa lo scenario del pentimento di Sansone e della rinascita dell'uomo dopo la vita dedicata alla perdizione. L'acqua, simbolo di vita, è così lo sfondo

⁴⁵ «"Si ne-l consainte Diex, le fil sainte Marie, / Que nos ni pardons l'arme par ceste fause vie". / Adonque feit li quens: "Bien somes apasie"» (*Huon d'Auvergne*, B, vv. 1585-1587). Il perdono di Huon si basa anche sulla constatazione che il padre di Sanson ha combattuto insieme al paladino fuori dalle mura di Carcassonne. E un figlio, secondo Huon, non può di certo tradire la memoria degli avi.

⁴⁶ LEGROS 2006.

⁴⁷ E tale rivelazione è, forse, più importante nell'*Huon* che nella letteratura agiografica proprio per la destinazione del viaggio. Huon è, infatti, diretto all'Inferno dove, di là dal tributo, dovrà attraversare i gironi infernali, esattamente come Dante, e arrivare al cospetto di Lucifero. A differenza della *Commedia*, le tentazioni diaboliche e le insidie per Huon sono numerose anche durante il viaggio "orizzontale"; la preghiera e la liturgia saranno le uniche armi per resistere e proseguire il cammino.

della “resurrezione” del cristiano pentito. Secondariamente, la cristianizzazione del percorso di Huon è ben evidente nelle formule di preghiera che accompagnano le azioni del pellegrino e ne proteggono la via dalle insidie. Tra queste, la tempesta è la massima espressione della prova cristiana, durante la quale l’eroe si affida alla propria nave e alla Fede (la prima sarà da intendere come correlativo della seconda) per salvarsi, mentre chi non crede è destinato al castigo divino.

Il viaggio di Huon è anche un pellegrinaggio marino, che accoglie i materiali del *roman* e dell’epica odisseica, ma li rielabora nell’ottica della Fede e della Provvidenza. L’itinerario – non tanto la conoscenza – senza Dio non è possibile. L’odissea di Huon è, quindi, l’odissea cristiana del pellegrino protetto dallo scudo della propria Fede. Al «folle volo» dell’Ulisse dantesco si sostituisce, così, il viaggio che «nus home non maine», ma che Dio concede e protegge.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- CEI = Conferenza Episcopale Italiana, *Biblegateway*, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmi+32-35&version=CEI>.
- DE BARTHOLOMAEIS 1925-1926 = Vincenzo De Bartholomaeis, *La discesa di Ugo d'Alvernia all'Inferno secondo il frammento di Giovanni Maria Barbieri*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali», II, 10 (1925-1926), 1-54.
- DEL RÍO ZAMUDIO = Sagrado Del Río Zamudio, *Storia di Ugho da Vernia de Andrea da Barberino: Edición crítica*. Tesis doctoral inédita. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- GIACON 1960 = Carla Giacon, *La redazione padovana dell'Huon d'Auvergne. Studio, edizione, glossario*, Padova, Università degli Studi, Facoltà di Lettere, 1960.
- GUARIGLIA 2021 = Federico Guariglia, *Il "Gui de Nanteuil" franco-italiano: edizione, traduzione e commento del manoscritto Venezia, BM, fr. Z X (=253)*, Tesi di dottorato, Università di Verona, École Pratique des Hautes Études - PSL, tutor Chiara Concina e Fabio Zinelli, 2021.
- HARF-LANCNER 1994 = Alexandre de Paris, *Le roman d'Alexandre*. Traduction, présentation et notes de Laurence Harf-Lancner (avec le texte édité par E.C. Armstrong *et al.*), Paris, Librairie générale française, 1994.
- LUCREZIO, *De rerum natura* [Schiesaro] = Lucrezio, *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, Torino, Einaudi, 2003.
- MORGAN 2004 = Leslie Zarker Morgan, *Nida and Carlo Martello: The Padua Manuscript of Huon d'Auvergne (Ms. 32 of the Biblioteca del Seminario Vescovile, 45R -49V)*, in «Olifant», XXIII, 2 (2004), 65-114.

- MORGAN 2007 = Leslie Zarker Morgan, *Ynide and Charles Martel*, *Turin Biblioteca Nazionale N.III.19, folios 72R-89R*, in «Medioevo Romanzo», XXIX (2005), 433-454.
- MORGAN - MCCORMICK - BAIRD 2017 = *The Huon d'Auvergne Digital Archive*, edited by Leslie Zarker Morgan - Stephen P. McCormick, translated by Shira Schwam Baird, Washington & Lee U, 31 Aug. 2017 (<https://www.huondauvergne.org>).
- RENIER 1883 = Rodolfo Renier, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo inferno secondo il codice franco-italiano della Nazionale di Torino per cura di Rodolfo Renier*, Bologna, Romagnoli, 1883.
- SACCHI 2009 = *Historia Apollonii regis Tyri: volgarizzamenti italiani*, a cura di Luca Sacchi, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009.
- STENGEL 1908 = Edmund Stengel, *Eine weitere Textstelle aus der franco-venezianischen Chanson de Geste von Huon d'Auvergne (nach der Berliner und der Turiner Handschrift)*, in *Festschrift zum 13. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in Hannover, Pfingsten 1908 herausgegeben im Auftrage des Vereins für neuere CSprachen zu Hannover*, éd. Robert Philippsthal, Hannover - List - Berlin, Carl Meyer, 1908, 35-49.
- STENGEL 1910 = Edmund Stengel, *Huons von Auvergne Keuschheitsprobe, Episode aus der franco-venezianischen Chanson de geste von Huon d'Auvergne nach den drei erhaltenen Fassungen, der Berliner, Turiner und Paduaner*, in *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte, professeur à l'Université de Liège, à l'occasion de son 25^e anniversaire d'enseignement, accompagné de fac-similés et d'un portrait*, Paris, Champion, 1910, t. 2, 685-713.
- STENGEL 1911a = Edmund Stengel, *Laut- und Formenlehre in der Berliner franko-venezianischen Chanson de geste von Huon d'Auvergne (Erster Teil: Reimprüfung und Lautlehre)*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde der Philosophischen Facultät der Königlichen Universität Greifswald, vorgelegt von Friedrich Mainone aus Köln a. Rh., Berlin, Schade, 1911.
- STENGEL 1911b = Edmund Stengel, *Karl Martels Entführung in die Hölle und Wilhem Capets Wahl zu seinem Nachfolger. Stelle aus der Chanson von Huon d'Auvergne*

nach der Berliner Hs., in *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Milano, Hoepli, 1911, 873-891.

STENGEL 1912= *Huons aus Auvergne Suche nach dem Holleneingang nach der Berliner Hs.* herausgegeben von Edmund Stengel, Festschrift der Universität Greifswald ausgeben zum Rektoratswechsel am 15. Mai 1912, Greifswald, Hartmann, 1912.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALINEI 1985 = Mario Alinei, "*Silvani*" latini, "*Aquane*" ladine: dalla linguistica all'antropologia, in «Mondo Ladino», IX (1985), 49-78.

ANDERSEN 2006 = Peter Hvilshøj Andersen, *Le rôle de la mer comme élément structurant dans l'univers de Gottfried*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 11-25.

ARROUYE 2006 = Jean Arrouye, *L'en-dessous et l'en-dessus de la mer*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 27-41.

AUERBACH 1968 = Erich Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968.

BABBI 2011 = Anna Maria Babbi, *Scrivere in Francese in Italia nel XIII secolo*, in *Écrire dans la langue de l'autre*, a cura di Ead., Verona, Fiorini, 2011, 37-48.

BARBATO 2015 = Marcello Barbato, *Il franco-italiano: storia e teoria*, in «Medioevo romanzo», XXXIX, 1 (2015), 22-51.

BARILLARI 2009a = Sonia Maura Barillari, *La città delle dame: La sovranità ctonia declinata al femminile fra l'Irlanda e i Monti Sibillini*, in Ead., *L'immagine riflessa. Testi, società, culture*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 87-121.

BARILLARI 2009b = Sonia Maura Barillari, *Le anguane: un'ipostasi trecentesca*, in «Quaderni di Semantica», XXX (2009), 291-304.

BENEDETTI 2011 = Roberto Benedetti, *Littérature religieuse en français dans la région "veneto-padana" du bas Moyen Âge*, Thèse doctorale, Présentée et soutenue le mardi 7 juin 2011 à Vérone, Université de Vérone, Université de Poitiers, Tutor Mme Anna Maria Babbi et M. Claudio Galderisi, a.a. 2010/2011.

- BERETTA 1990 = Carlo Beretta, *Les Prières épiques de l'Entrée d'Espagne*, in *Actes du XI^e Congrès international de la Société Rencesvals* (Barcelone, 22-27 août 1988), numéro spécial de «Memorias de la Real Academia de buenas letras de Barcelona», XXI-XXII (1990), 65-74.
- BERETTA - PALUMBO 2015 = Carlo Beretta - Giovanni Palumbo, *Il franco-italiano in area padana: questioni, problemi e appunti di metodo*, in «Medioevo Romano», XXXIX, 1 (2015), 52-81.
- BERNO - PROSPERI - LEIGH - MAC GÓRÁIN - LA BUA 2015: Francesca Romana Berno - Valentina Prosperi - Matthew Leigh - Fiachra Mac Góráin - Giuseppe La Bua, *Omnia pontus erat. Il mare nella letteratura latina*. Atti del convegno internazionale *Omnia pontus erat*, Roma, Università della Sapienza (23-24 gennaio 2014), in «Maia», LXVII (2015).
- BERTHELOT 2006 = Anne Berthelot, *Le Graal en archipel: Perlesvaus et les "illes de mer"*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 57-67.
- BERTOLETTI 2005 = Nello Bertolotti, *Testi veronesi dell'età scaligerà. Edizione, commento linguistico e glossario*, Padova, Esedra, 2015.
- BOUGET 2006 = Hélène Bouget, *Des rivages d'Arthur à l'Île des quatre cors: Perlesvaus au gré des flots*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 69-78.
- BOUTET 1993 = Dominique Boutet, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Age*, Paris, PUF, 1993.
- CAPUSSO 2007 = Maria Grazia Capusso, *La produzione franco-italiana dei secoli XII e XXIV: convergenze letterarie e linguistiche*, in *Plurilinguismo letterario*, a cura di Renato Oniga e Sergio Vatteroni, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, 159-204.
- CIGNI 2006 = Fabrizio Cigni, *Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami et al., Pisa, Pacini, 2006, vol. I, 425-439.
- CIGNI 2010 = Fabrizio Cigni, *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism in England, France, and Italy: the francophone world and its neighbours*. Proceedings of the 2006

- conference at the University of Wisconsin-Madison, edited by Christopher Kleinhenz and Keith Busby, Turnhout, Brepols, 2010, 187-217.
- CORBELLARI 1997 = Alain Corbellari, *La mer espace de fragmentation dans le roman courtois: l'exemple du "Roman de Silence"*, in «Spceulum Medii Aevi», III (1997), 103-111.
- CORBELLARI 2006 = Alain Corbellari, *La mer, espace structurant du roman courtois*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 105-113.
- DE CALUWÉ 1981 = Jacques de Caluwé, *La Prière épique dans la tradition manuscrite de la Chanson de Roland*, in *La Prière au moyen âge. Littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1981, 147-186.
- DE LAGE 1972 = Raynaud De Lage, *L'inspiration de la prière "du grand péril"*, «Romania», CCCLXXII (1972), 568-570.
- DELUMEAU 1978 = Jean Delumeau, *La peur en Occident (xive-xviii siècles)*, Paris, Fayard, 1978.
- DE SAINT-DENIS 1935 = Eugène De Saint-Denis, *Le rôle de la mer dans la poésie latine*, Lyon, Bosc Frères, 1935.
- DiFrI* = *Dizionario del Franco-Italiano (DiFrI)*, diretto da Francesca Gambino, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, versione 1.0, 2019-2020 (<https://www.rialfri.eu/rialfriWP/introduzione>).
- DI GIROLAMO 2005 = Costanzo Di Girolamo, *Longino che vide. Una riflessione sulle preghiere formulari e una nota per Arnaut Daniel*, in «Romania», CXXIII (2005), 384-405.
- DI NINNI 1992 = Niccolò da Verona, *Opere. Pharsale, Continuazione dell'Entrée d'Espagne, Passion*, a cura di Franca Di Ninni, Venezia, Marsilio, 1992.
- DOIRON 1989 = Normand Doiron, *Les rituels de la tempête en mer: Histoire et voyage au seuil de l'âge classique*, in «Revue des Sciences humaines», LXXX, 214 (1989), 43-69.
- DOUCHET 2006 = Sébastien Douchet, *Dans le ventre du grand poisson: mer et parole prophétique dans le livre de Jonas et son iconographie*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 115-130.

- ERRECADE 2006 = Ollivier Errecade, *Les euues qui de la mer issent vont et viennent... Présence(s) maritime(s) dans le cycle du "Lancelot-Graal"*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 57-67.
- GAREL 1973 = Jean Garel, *La Prière du plus grand péril*, in *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, 1973, 311-318.
- GINGRAS 2006 = Francis Gingras, *Errances maritimes et explorations romanesques dans "Apollonius de Tyr" et "Floire et Blancheflor"*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 169-185.
- GINZBURG 1989 = Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*, Torino, Einaudi, 1989.
- GRISWARD 1971 = Joël Grisward, *À propos du thème descriptif de la tempête chez Wace et chez Thomas d'Angleterre*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, t. I, Paris, Droz, 1971, 375-389.
- GUIDOT 1986 = Bernard Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle. D'après certaines oeuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1986.
- HOLTUS 1998 = Günter Holtus, *Plan- und Kunstsprachen auf romanischer Basis iv. Franko-Italienisch/Le franco-italien*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Tübingen, Niemeyer, vol. VII, 1998, 705-756.
- INFURNA 2003 = Marco Infurna, *La letteratura franco-veneta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Varvaro, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2003, 405-430.
- JAMES-RAOUL 2006 = Dominique James-Raoul, *L'écriture de la tempête en mer dans la littérature de fiction, de pèlerinage et de voyage*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 217-229.
- KORCZAKOWSKA 2006 = Anna Elżbieta Korczakowska, *La mer et la mort dans la matière de Bretagne*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 231-242.

- LABANDE 1955 = Edmond-René Labande, *Le «Credo» épique. A propos des prières dans les chansons de geste*, in *Recueil de travaux offert à Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, vol. II, 62-80.
- LAURENT 2006 = François Laurent, *Le thème descriptif de l'embarquement dans le Roman de Brut de Wace et la Vie de saint Gilles de Guillaume de Berneville*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 243-258.
- LEGROS 2006 = Huguette Legros, *Nostre roy saint Looys au peril de la mer dans la "Vie de saint Louis" de Joinville*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 285-295.
- LIMENTANI 1966-1967 = Alberto Limentani, *Elementi di vita marinara veneziana nel lessico di Martin da Canal*, in «Bollettino dell'Atlante linguistico mediterraneo», VIII-IX (1966-1967), 93-111.
- LIMENTANI 1972 = Martin Da Canal, *«Les Estoires de Venise»: cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di Alberto Limentani, Firenze, Olschki, 1972.
- LONGO 1987 = Oddone Longo, *I mangiatori di pesci: regime alimentare e quadro culturale*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XVIII (1987), 9-55.
- LUONGO 2010 = Salvatore Luongo, *Un motivo e i suoi contesti: le preghiere formulari nell'epica e in altri generi*, in *Medioevo romanzo e orientale. Temi e motivi epico-cavallereschi tra Oriente e Occidente*, a cura di Salvatore Luongo - Antonio Pioletti - Gaetano Lalomia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, 201-221.
- MARTIN 2018 = Jean-Pierre Martin, *A propos des motifs rhétoriques dans quelques chansons tardives*, in «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», XXXV, 1 (2018), 75-100.
- MASCITELLI 2020 = Cesare Mascitelli, *La "Geste Francor" nel cod. marc. V13. Stile, tradizione, lingua*, Strasbourg, ELiPhi, 2020.
- MENEGHETTI 2010 = Maria Luisa Meneghetti, *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2010.

- Mondes marins du Moyen Age = Mondes marins du Moyen Age*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2006 (reperibile online all'indirizzo <https://books.openedition.org/pup/3849>).
- MORGAN 2004 = Leslie Zarker Morgan, *Dirige gressus meus: the dialectic of obedience in Huon d'Auvergne*, in «Neophilologus», LXXXVIII, 1 (2004), 19-32.
- MORGAN 2006 = Leslie Zarker Morgan, *Una lettera inedita di Pio Rajna, seguita da una breve nota di Gaston Paris alla Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova a proposito di Huon d'Auvergne*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 122 (2006), 184-189.
- MORGAN 2008 = Leslie Zarker Morgan, *(Mis)Quoting Dant: Early Epic Interxtuality in Huon d'Auvergne*, «Neophilologus», XCII (2008), 577-599.
- MORLINO 2010 = Luca Morlino, *La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale*, in *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2010, 27-40.
- MORLINO 2015 = Luca Morlino, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, «Francigena», I (2015), 5-82.
- NAUDET 2006 = Valérie Naudet, *Face à la mer, le champ aride des Aymerides : la mer dans la Chanson de Guillaume*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 329-339.
- OLIVIER 2006 = Isabelle Olivier, *Les navigations dans le Joseph d'Arimathie et dans le Perlesvaus*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 353-365.
- PAQUETTE 1971 = Jean-Marcel Paquette, *Épopée et roman: continuité ou discontinuité?*, in «Études littéraires», IV.1 (1971), 9-38.
- PAQUETTE 1988 = Jean-Marcel Paquette, *L'épopée. Définition du genre*, in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout, Brepols, 1988, 13-35.
- PASTRÉ 2006 = Jean-Marc Pastré, *Traversées maritimes et géographie du mythe dans les romans de Tristan*, in *Mondes marins du Moyen Age*, 367-376.
- PERCO 1997 = Daniela Perco, *Le Anguane: mogli, madri e lavandaie*, in «La ricerca folklorica», XXXVI (1997), 71-81.
- PIOLETTI 2002 = Antonio Pioletti, *La struttura viatorica nell'«Apollonio di Tiro»*, in *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 167-180.

- RENZI 1970 = Lorenzo Renzi, *Per la lingua dell'“Entrée d'Espagne”*, in «Cultura Neolatina», XXX (1970), 59-87.
- RENZI 1976 = Lorenzo Renzi, *Il Francese come lingua letteraria e il Franco-Lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, vol. I, *Dalle Origini al Trecento*, a cura di Girolamo Arnaldi - Gianfranco Folena, Vicenza, Neri Pozza, 563-589.
- RIALFrI = *Repertorio Informatizzato Antica Letteratura Franco-Italiana (RIALFrI)*, diretto da Francesca Gambino, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, versione 1.0, 2011-2019 (www.rialfri.eu).
- RINOLDI 2018 = Paolo Rinoldi, *Le acquane nella letteratura francoitaliana: una nota aspremontiana*, in «L'Immagine Riflessa», XXVII (2018), 175-183.
- RIVELINE 2015 = Éva Riveline, *Tempêtes en mer. Permanence d'un topos littéraire (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- RONCAGLIA 1965 = Aurelio Roncaglia, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Emilio Cecchi - Natalino Sapegno, vol. II. *Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1965, 725-759.
- ROSELLINI 1977 = Aldo Rosellini, *Il cosiddetto franco-veneto: retrospettive e prospettive*, in «Filologia moderna», II (1977), 219-303.
- ROSSI 1981 = Marguerite Rossi, *La prière de demande dans l'épopée*, in *La Prière au moyen âge. Littérature et civilisation*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1981, 449-475.
- ROUSSEL 2005a = Claude Roussel, *L'automne de la chanson de geste*, in «Cahiers de recherches médiévales», XII (2005), 1-14 (<http://journals.openedition.org/crm/2172>; DOI: 10.4000/crm.2172).
- ROUSSEL 2005b = Claude Roussel, *Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives*, in *Les chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès international de la Société Rencesvals, pour l'étude des épopés romanes (Granada, 21-25 juillet 2003)*, éd. par Carlos Alvar - Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2005, 65-85.

- SACCHI 2013 = Luca Sacchi, *Un volgarizzamento italiano inedito della "Historia Apollonii Regis Tyri" dalla collezione di Hermann Suchier*, in «Carte Romanze», I, 2 (2013), 251-273.
- SCATTOLINI 2010 = Michela Scattolini, *Ricerche sulla tradizione dell'Huon d'Auvergne*, Tesi dottorale, tutor Maria Luisa Meneghetti, Università degli Studi di Milano, 2010.
- SCATTOLINI 2012 = Michela Scattolini, *Note per un'edizione sinottica dell'Huon d'Auvergne*, in P. Lorenzo Gradín - Simone Marcenaro, *El texto medieval: de la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2012, 97-112.
- SCATTOLINI 2013 = Michela Scattolini, *Il pellegrinaggio di Huon d'Auvergne fra epica e agiografia*, in *Identidad europea e intercambios culturales en el camino de Santiago de Compostela, siglos XI-XV*, éd. Santiago López Martínez-Morás, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, 385-404.
- SCATTOLINI 2014 = Michela Scattolini, *Un esempio di ricezione della Commedia nell'epica franco-italiana: l'imitazione dantesca nell'Huon d'Auvergne*, in *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), a cura di Ivano Paccagnella - Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2014, 331-348.
- SEGRE 1995 = Cesare Segre, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. 1, *Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995, 631- 647.
- SCHELUDKO 1932 = Dimitri Scheludko, *Neues über das Couronnement Louis*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», LV (1932), 425-474.
- SUARD 2001 = François Suard, *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XI^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion, 2011.
- TOMASIN 2004 = Lorenzo Tomasin, *Testi padovani del Trecento. Edizione e commento linguistico*, Padova, Esedra, 2004.

- VALLECALLE 2017 = Jean-Claude Vallecalle, *Frontières du monde, frontières de l'épique: le voyage en enfer de Huon d'Auvergne*, in "Le monde entour et environ". *La geste, la route et le livre dans la littérature médiévale*. Mélanges offerts à Claude Roussel, ed. par Émilie Goudeau - Françoise Laurent - Michel Quereuil, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2017, 217-225.
- VITALE BROVARONE 1978 = Alessandro Vitale Brovarone, *De la Chanson de Huon d'Auvergne à la Storia di Ugone d'Alvernia d'Andrea da Barberino: techniques et méthodes de la traduction et de l'élaboration*, in *Charlemagne et l'épopée romane*. Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals, Liège (28 août-4 septembre 1976), éd. par Madeleine Tyssens - Claude Thiry, Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. 2, 393-403.
- WUNDERLI 1982 = Raffaele da Verona, *Aquilon de Bavière, roman franco-italien en prose (1379-1407)*. Introduction, édition et commentaire par Peter Wunderli, Tübingen, Niemeyer, 1982, Voll. I e II.
- WUNDERLI 1999= Peter Wunderli, "Interferenze" in franco-italiano. L'esempio dell'"Aquilon de Bavière", in «Vox Romanica», LVIII (1999), 124-148.
- ZINELLI 2015 = Fabio Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una scripta*, in «Medioevo Romano», XXXIX, 1 (2015), 82-127.
- ZINELLI 2016a = Fabio Zinelli, *Il francese di Martin da Canal*, in *Francofonie medievali. Lingue e letterature gallo-romanze fuori di Francia (sec. XII-XV)*, a cura di Anna Maria Babbi - Chiara Concina, Verona, Fiorini, 1-66.
- ZINELLI 2016b = Fabio Zinelli, *Espaces franco-italiens: les italianismes du français médiéval*, in Martin Glessgen - David A. Trotter, *La régionalité lexicale du français au Moyen Âge*. Volume thématique issu du colloque de Zurich (7-8 sept. 2015), Strasbourg, ÉliPhi, 2016, 207-269.
- ZINELLI 2018 = Fabio Zinelli, *Inside/Outside Grammar: The French of Italy between Structuralism and Trends of Exoticism*, in *Medieval Francophone Literary Culture Outside France. Studies in the Moving Word*, edited by Nicola Morato - Dirk Schoenaers, Turnhout, Brepols, 2018, 31-72.

OPUS METRICUM POEMA EPICO DEL NEOCAPITALISMO

Alessandro Cecchini

Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il seguente articolo è una rilettura di *Opus metricum* di Edoardo Sanguineti come poema epico della modernità. Il testo poetico, dopo un'iniziale comparazione con i modi dell'*epos*, è affrontato attraverso tre prospettive: un'analisi, ispirata alla significazione artistica trattata da Nelson Goodman e Franco Brioschi, dell'esemplificazione attuata dalla deturpata forma dell'opera come rinnovata mitopoiesi e narrazione, in grado di superare il soggettivismo della lirica e riscoprire il paradigma dell'oggettività e della *mimesis*; l'illustrazione della funzione orale insita nella costruzione e nell'esecuzione del verso laborintico; un discorso sul tema della fondazione epica, tradotto nel testo poetico in azione politica espressa da una riscoperta del ri-uso rituale, di cui ha parlato Sini rileggendo Vico attraverso la categoria di Lausberg, all'interno del territorio letterario.

PAROLE CHIAVE: Sanguineti, *Laborintus*, *Erotopaegnia*, oggettività, oralità, ritualità

“OPUS METRICUM”: EPIC POEM OF NEO-CAPITALISM

ABSTRACT: The following article is a Edoardo Sanguineti's *Opus metricum* reinterpretation as an epic poem of modernity. The poetic text, after an initial comparison with the modes of the epos, is approached through three perspectives: an analysis, inspired by the artistic significance treated by Nelson Goodman and Franco Brioschi, of the exemplification implemented by the disfigured poem's form as a renewed mythopoiesis and storytelling, able to overcome subjectivism and rediscover the paradigm of objectivity; the description of the oral function inherent in the construction and execution of the verse; the theme of the epic foundation, translated in the poetic text into political action expressed by a rediscovery of ritual re-use, which Sini spoke about reading Vico through the Lausberg and Brioschi's category, within the literary genre.

KEY-WORDS: Sanguineti, *Laborintus*, *Erotopaegnia*, objectivity, orality, rituality

1. UN *EPOS* CONTEMPORANEO

Parlando della poesia di *Opus metricum* la critica spesso utilizza similitudini con diversi linguaggi artistici al di fuori della letteratura, come il montaggio cinematografico, e diversi generi letterari, richiamandosi a un paesaggio letterario premoderno, generi religiosi, mitologici, fiabeschi e giullareschi, in generale orali.¹ Ciò è dovuto fra l'altro al determinante storicismo che domina la poesia di Sanguineti, e può essere ben riassunto dalla famosa degnità di Vico: «Natura di cose altro non è che nascita di esse in certi tempi e con certe guise»,² per cui la poesia non può nella scrittura di Sanguineti che ricercare e citare nella propria sperimentazione, assolutamente non conservatrice e regressiva, le proprie radici orali e mitopoietiche,³ riscoprendo, nel periodo storico che rende partecipe l'Italia della globale modernità del neocapitalismo, ovvero l'inizio del secondo Novecento e il "boom" economico, la poesia come *epos* e non come lirica confessionale. Un'epica ovviamente assurda, adattata alla condizione storica che la circonda e la produce, che ingloba più generi letterari,⁴ ritornando in veste deturpata al paradigma dell'oggettività mimetica,⁵ alla funzione politica e pedagogica della poesia, riscoprendo la propria natura orale.

La narrazione in assenza di un riconoscibile soggetto poetante e l'uso di immagini archetipiche ed erudite riecheggia il tono della letteratura epica⁶ e didascalica,⁷ di

¹ Cfr. SICA 1975: 44 e ALLASIA 2017: 91.

² VICO 1977: 122.

³ Vedi SANGUINETI 1965.

⁴ Sull'epica come incorporazione di più generi e la concezione di genere come tendenza e non categoria unica nelle società orali preletterarie vedi CAREY 2009 e HAVELOCK 1963.

⁵ Sul paradigma dell'oggettività e sulla funzione mimetica, diegetica e civile della poesia antica in confronto alla poesia moderna, intesa come lirica, dominata dal paradigma dell'espressività e dalla soggettività, vedi MAZZONI 2005. Vedi anche per il primo paradigma e la sua influenza per la letteratura medievale CURTIUS 1995: 491 ss.

⁶ «Il verso quantitativo scandisce la lentezza delle immagini interiori, ricondotte a una dimensione mitica, primordiale» (LORENZINI 1978: 24).

⁷ Cfr. SANGUINETI 1961 e la reciproca influenza che intercorre fra esso e alcune espressioni in *Laborintus*.

tradizione medievale⁸ o più antica, di tradizione orale. La voce poetante è come in uno stato di trance,⁹ simile a quello dell'aedo, che porta la critica a parlare di lenta liturgia, di «chiacchiera omerica».¹⁰ L'allusiva struttura narrativa dell'opera, tutta giocata all'interno della dimensione linguistica, dominata dai due miti archetipici e fondativi della metamorfosi, come evoluzione senza fine della lingua, e del viaggio, come esplorazione topografica della stessa nell'allegoria della *Palus*, è un richiamo alla narrazione epica:

In tal modo si costruiscono incrociandosi le figure meccaniche dei due grandi spazi mitici che la fabulazione occidentale ha così spesso percorso: lo spazio rigido, sbarrato, avvolto della ricerca, del ritorno e del tesoro (è lo spazio degli Argonauti o del labirinto) e quello comunicativo, polimorfo, continuo, irreversibile della metamorfosi, cioè del cambiamento a vista, dei percorsi istantaneamente valicati, delle affinità estranee, delle sostituzioni simboliche (è lo spazio della Bestia umana).¹¹

Questo ripresentarsi contemporaneo, inattuale, di un *epos* assurdo sarà l'oggetto di questo studio, oltre che punto di vista attraverso il quale rileggere e interpretare l'attività politica insita nella poesia di *Opus metricum*. Ma cosa intendiamo per epica? La categoria sarà qui da intendere non letteralmente come genere ma in quanto modo¹² in grado di ripresentarsi nel corso della storia, entrando nel solco delle analisi di molti fra cui Loreto, Campeggiani e Cortellessa, rispettivamente nei loro studi su Bortolotti,¹³ Rosselli¹⁴ e Falco,¹⁵ e richiamando anche quel concetto di epicità di ritorno che ha rivelato sempre

⁸ Cfr. l'io poetato e poetante di *Opus metricum* con la soggettività parziale, finzionale, della letteratura medievale in SPEARING 2005.

⁹ PIETROPAOLI 1991: 168.

¹⁰ Baciagalupo vede nella lettura omerica di Pasolini dei *Cantos* una buona chiave di lettura per *Laborintus*, vedi BACIAGALUPO 2012: 389.

¹¹ FOUCAULT 1978: 88.

¹² ZATTI 2000.

¹³ LORETO 2017.

¹⁴ CAMPEGGIANI 2017.

¹⁵ CORTELLESA 2015.

Loreto analizzando la scrittura poetica di Balestrini.¹⁶ In cosa consiste quindi, in sintesi, il modo epico? La tendenza a inglobare all'interno di un discorso poetico, formalmente strutturato dalla funzione orale, recitativa e mnemonica, diversi generi letterari e diversi saperi, in una forma di ri-uso mista, ancora non separata, sia legislativa che religiosa che letteraria, col fine di descrivere e narrare, compiutamente e oggettivamente, il mondo esteriore e in particolare la fondazione di una civiltà, o gli eventi capitali per la definizione di una cultura.¹⁷

Per concentrarci sul paradigma dell'oggettività, e sulla funzione civile e politica del testo, l'obbiettivo di Sanguineti non è la libera espressione della propria soggettività, come vorrebbe il genere lirico e la poesia moderna e silenziosa, ma quello di costruire una rappresentazione esaustiva. Il paradigma dell'oggettività è ciò che guida la scrittura in *Opus metricum* e che la ricollega alle classificazioni antiche dei generi, dominate non dallo scopo dell'espressività ma della *mimesis*, alla quale Sanguineti giunge non regredendo alle modalità poetiche del passato ma, per via d'alienazione, abbracciando criticamente la condizione contemporanea della letteratura¹⁸ e il più estremo sperimentalismo. Applicando la sintassi filmica, simbolo della modernità novecentesca, nell'organizzazione del testo, tramite il montaggio di citazioni e di materiale inconscio, deturpando così la forma del linguaggio e depersonalizzandolo, la scrittura è in grado di raggiungere l'inconscio ottico e la mimesi delle moderne tecniche artistiche del cinema e della

¹⁶ LORETO 2014a.

¹⁷ MARTIN 2005: 17-18 definisce l'epica un «“super-genre” [...] undertaking to articulate the most essential aspects of a culture, from its origin stories to its ideals of social behavior, social structure, relationship to natural world and to the supernatural». Cfr. GHIDONI 2020: 329. Si veda anche TIRINANZI DE MEDICI 2017: 56: «i tratti caratteristici del modo epico sono: centralità della trasmissione della memoria di un racconto che racconta le origini, o una storia comunque significativa per la collettività con al centro un singolo o un gruppo (omogeneo); tendenza a esprimere un mondo esteriore in modo totale fissato in un'alterità temporale in sé conclusa, sciolta dal presente, di cui la forma chiusa può indicare una sostanziale tensione all'apertura enciclopedica, a fissare esaurire dettagliare la varietà del mondo, ma anche alla continuità di quel mondo ulteriore rappresentato proprio dallo spazio epico».

¹⁸ Vale per Sanguineti la definizione di poeta inattuale offerta in CANZANIELLO 2017: 92: «antimoderno è il senso acutissimo del nuovo, della cesura del moderno, reso così intenso proprio perché l'amore, la luce intellettuale è in realtà spinta verso il passato, anche se lucidamente sentito come morto, perduto irreversibilmente. Si tratta dunque di una retroguardia dell'avanguardia».

fotografia. Il risultato è lo sgretolamento della centralità del soggetto e della sua confessione,¹⁹ la riscoperta dell'«ossessione lirica della materia»²⁰ e l'uso pubblico e politico della letteratura.²¹ Dunque l'autore non fa che riprendere la pratica letteraria avanguardista e modernista ma accelerandone il processo evolutivo dopo la pausa storica del ritorno all'ordine, portandola a un grado superiore di complicazione. Per cui il flusso di coscienza joyciano dal terreno psicologico si sposta a quello strutturale e linguistico, diventando esaurimento storico,²² l'onirismo surrealista diventa critica ideologica e il citazionismo di Eliot e Pound cresce, di rovina in rovina, fino a eliminare completamente l'unità del soggetto, la sua centralità, e illustra nel montaggio di citazioni lo scontro fra le diverse ideologie del presente. L'ambivalenza nella scrittura della soggettività con finalità oggettive e rappresentative, di un esaurimento nervoso come esaurimento storico, è spiegata in una poesia del periodo successivo, in uno dei molti momenti in cui Sanguineti rilegge la sua esperienza letteraria:

¹⁹ OTT 2015: 8-9: «Questa tendenza della lirica moderna alla de-personalizzazione trova conferma nelle tendenze avanguardistiche di inizio Novecento. Il motto dei futuristi, “distruggere nella letteratura l'io” (1912), è altrettanto sintomatico quanto il postulato di spersonalizzazione dell'autore espresso da Alfred Döblin per la narrativa».

²⁰ DE MARIA 1977. L'oggettività della letteratura avanguardista si palesa anche nella presunta sostituzione di tutte le norme classiche con quelle nuove, che ogni gruppo teorizza ed illustra nei propri manifesti in maniera più o meno ortodossa. Vedi BRETON 2003: 20: «il problema artistico, oggi, è di portare la rappresentazione mentale a una precisione sempre più oggettiva, con l'esercizio volontario dell'immaginazione e della memoria [...]. Il maggior beneficio che finora il surrealismo abbia tratto da questo tipo d'operazione è di essere riuscito a conciliare dialetticamente questi due termini violentemente contraddittori per l'uomo adulto: percezione, rappresentazione; d'aver gettato un ponte sull'abisso che li separava. La pittura e la costruzione surrealista hanno permesso fin d'ora, intorno a certi elementi soggettivi, l'organizzazione di percezioni aventi tendenza oggettiva. Queste percezioni, per la loro stessa tendenza ad imporsi come oggettive, presentano un carattere sconvolgente, rivoluzionario nel senso che chiamano imperiosamente, nella realtà esterna, qualcosa che risponda loro».

²¹ Il rimando è ovviamente a BENJAMIN 2000, ma per il caso della letteratura italiana del secondo Novecento si rammenta della pietà oggettiva di Pagliarani in PAGLIARANI 2006: 167-169.

²² SANGUINETI 1965: 202: «È quanto alla crisi di linguaggio stabilita e patita, mi aiuta proprio quella battuta di Zanzotto, per cui si giudicava degno di punizione il mio *Laborintus*, qualora non fosse “sincera trascrizione di un esaurimento nervoso”. Posso rispondere che effettivamente il *Laborintus* si salvava nell'angolo indicato, ma con una piccola correzione: e cioè che il cosiddetto “esaurimento nervoso” era poi un oggettivo “esaurimento” storico».

(e non è poi l'alterità del soggetto soggettivamente intesa, è chiaro, che interessa): il sugo, nel guardarsi, è sapersi guardare: (è l'oggettivazione che si ottiene): (è l'oggettivazione che si propone, ecc.):
(*Stracciafoglio*, sez. 5)²³

Così facendo, proprio lungo la via della modernità e della complicazione formale, Sanguineti riscopre il passato letterario, l'enciclopedismo medievale, e ovviamente Dante.²⁴ L'eziologia stessa del testo poetico ricorda quella della letteratura premoderna. Il principio di paternità²⁵ non è precisamente affidato all'autore, che si riserva il solo compito di rimontare e trasmettere testi preesistenti.²⁶ La responsabilità anzi è spesso affidata al linguaggio stesso, a Ellie che deve offrire la materia linguistica, contenuto dell'opera. Una forma deformante e contemporanea di *invocatio* dell'es e dell'alienazione storica, moderne muse nell'era del capitalismo avanzato, dove non è l'autore a scrivere la propria opera e le proprie parole, trovandosi a essere consapevole intermediario fra le parole altrui e il testo. Ellie mostra nella sua raffigurazione, nello stesso «linguaggio che partorisce» (*Laborintus* sez. 10), un'altra caratteristica epica dell'opera di Sanguineti, ovvero l'ossessione per le similitudini e la nominazione,²⁷ che nel testo sfociano nel

²³ SANGUINETI, *Segnalibro*: 235. Sull'oggettività del testo che supera ogni egotismo si veda CURI 1991: 186: «ciò che il testo dice non è né una confessione né un racconto né una comunicazione che l'autore faccia a proprio nome; ciò che il testo dice è appunto il testo a dire, l'autore è tale solo in quanto si assume il compito di organizzare il senso, non di far confluire direttamente nelle parole la propria vita psichica o la propria visione del mondo».

²⁴ GIULIANI 1965: 22: «è augurabile che un lettore veramente contemporaneo ritorni a Dante attraverso Sanguineti».

²⁵ Cfr. BRIOSCHI 2016: 206-210.

²⁶ SANGUINETI 2010: 345: «In realtà il citazionismo, poiché non esiste altro che arte allusiva e perché tutto è allusione ovvero citazione, è sempre esistito. Se consideriamo Omero, limitandoci all'area della nostra tradizione culturale, l'Iliade e l'Odissea sono due sistemi di citazione: gli aedi si rubavano, ossia si scambiavano continuamente mezzi versi prefabbricati, versi interi, li combinavano, li montavano, li adattavano, non facevano che citare. Questa è l'epica, ma tutte le culture partono chiaramente come sistemi di citazione e non abbandonano mai il citazionismo. Altro che postmoderno; se mai è prearcaico».

²⁷ Vedi ZATTI 2000.

famoso petrarchismo parasurrealista dell'autore, cercando di esaurire tutte le possibilità espressive del soggetto.²⁸

La manifestazione oggettiva della realtà appare in modo straniante ed esemplificativo attraverso il montaggio del materiale linguistico. I diversi linguaggi e citazioni utilizzati diventano angoli e prospettive sempre varie da cui osservare la realtà ascoltandone la testimonianza linguistica. La verità così non è affidata alla dominante parola poetica e autoriale, il senso del testo non è mai diretto ma sorge nella verifica fra le diverse manifestazioni del linguaggio, dal loro scontro sia eroico che prosaico.

La lettura dell'*Opus metricum*, e in particolare di *Laborintus*, come «poema cosmologico aggiornato all'era atomica»²⁹ è giustificata, anche politicamente, dalla rappresentazione del tempo. La temporalità nella poesia non è razionale, precisamente scandita e leggibile, ma è ciclica, affidata alle fasi lunari e al muovere delle costellazioni, secondo un modello classico e dantesco. Oppure è temporalità biologica, legata alla nascita e crescita degli individui, «tempo intestinale e convulso» (*Laborintus*, sez. 7), ritmata dalla costante della morte. Quindi non tempo razionale, universale e misurabile tempo del lavoro, del qui ed ora in grado di guardare a momenti precisi nel passato, ma tempo assente, nel suo presente assoluto e materico, o tempo come genealogia, preistorico, perché ancora marxianamente incivile, capitalistico.³⁰ Nel suo commento a *Laborintus* Riso, per spiegare la visione del tempo in Sanguineti, cita non a caso lo studio di Vernant sul pensiero e il mito greco:

Questa genesi del mondo di cui le Muse raccontano il corso, contiene un prima e un poi, ma non si svolge in una durata omogenea, in un tempo unico. Non c'è, per ritmare questo passato, una cronologia, ci sono invece delle *genealogie*. Il Tempo è per così dire incluso nei rapporti di filiazione, ogni generazione, ogni 'razza', génos, ha il suo tempo peculiare,

²⁸ Vedi BOLOGNA 2003: 612-614.

²⁹ BACCARANI 2002: 116.

³⁰ Si invita a leggere sotto un aspetto temporale l'ambivalenza analizzata da Riso fra la possibile lettura alla lettera del testo di *Laborintus*, e dei suoi *nonsense* fonetici, e l'analisi critica della profondità storica delle citazioni, in RISO 2006: 27-28.

la sua 'età', la cui durata, il cui flusso e perfino l'orientamento possono differire totalmente.³¹

Similmente per il corpo lo sguardo è rivolto al passato. Esso non è unico e completo ma oggettificato nelle sue parti e organi separati ed esposti. Anche Carrara si affida alla riflessione sul sistema di pensiero greco e vedrebbe nel corpo scomposto in organi di Sanguineti l'influenza degli studi di Snell sul lessico del corpo in Omero.³² Allo stesso modo lo spazio è indefinito e vago, estremizzando quella che è già la contraddittoria costruzione dell'Ade Omerico durante le catabasi, argomento d'obbligo che definisce la modalità epica:³³

there is simply no way to create a unified image of Hades with the information Homer shares with us. [...] Clearly, space and structure lose much of their significance during the hero's katabasis. [...] Odysseus leaves Hades as mysteriously as he had entered it; again, there is no transition, no crossing of boundaries, the hero simply appears at the shore and joins his companions [...]. With his account concluded Odysseus returns to the world of the living, leaving us with more questions, a blurry image of Hades and no clear definition of its nature. [...] the orderly spatial organisation with which Homer so often presents us collapses and transforms the Underworld from a broadly defined structure into, literally and figuratively, a murky darkness, as slippery and evasive as the shadows it contains. The resulting multiformity needs not be a sign of careless composition or interpolation; on the contrary it shows an awareness of the necessities and constraints of the epic narrative. [...] every time we are about to approach the realm of the dead the image suddenly becomes blurry: the souls disappear from view or turn into smoke, Persephone's meadow transforms into thick, gloomy darkness, and Hermes crosses the stream of the Ocean in a flash only to reappear within the asphodel meadow. Despite its prominence within the

³¹ VERNANT 1989: 100.

³² SNELL 1951. Cfr. CARRARA 2018: 72.

³³ ZATTI 2000.

Iliad and the Odyssey, Hades proves elusive in visual as well as spatial terms – remaining a remote depository of tradition and a silent guardian of cosmic order.³⁴

Così in *Laborintus* la presentazione della *Palus* nella prima sezione si deforma in profonda confusione fra io maschile, tu femminile, spazio e corpo:

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi

tu e tu mio spazioso corpo

di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto
sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
composta terra delle distensioni dialogiche insistenze intemperanti
[...]

dove dormi cuore ritagliato

e incollato e illustrato con documentazioni viscerali dove soprattutto
vedete igienicamente nell'acqua antifermentativa ma fissati adesso
quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie
nell'aria inquinata

in un costante cratere anatomico ellittico

perché ulteriormente diremo che non possono crescere

tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze

che possiamo roteare

e rivolgere e odorare e adorare nel tempo

(*Laborintus*, sez. 1)³⁵

³⁴ GAZIS 2020.

³⁵ SANGUINETI, *Segnalibro*: 13.

Ovviamente questa riflessione sull'eccedenza dalle moderne categorie di genere nella poesia del primo Sanguineti segue il carattere provocatorio dell'opera che analizza. Perché è chiaro come l'*epos* antico, proprio perché passato, proprio perché "recuperabile", non sia più possibile nella contemporaneità, come il sentimento tragico che non partecipa più alla sensibilità odierna. Ciononostante la poesia di Sanguineti, pur ricercando la maggior dose di modernità formale possibile, è interessata a una descrizione storica e politico-sociale del proprio tempo, che superi realismo borghese e neorealismo, diventando metonimicamente figura del *mundus* reale e della sua alienazione:³⁶

quest'opera rappresenta insomma il tentativo di evitare e superare, svelandone le insufficienze e le aporie, un principio di verità e di realtà, legato ad un'idea di scientificità e di razionalità, non solo nella sua declinazione esasperata e neopositivista, ma persino in quella rovesciata, anche se non del tutto, dell'irrazionalismo. Una certa idea di realismo, giocata interamente su alcune tecniche di realtà, un'idea, per dirla con Lukács, di realismo borghese, di riproduzione mimetica e naturalistica, si trova così sbarrata la strada, poiché il suo sostrato formale e il suo bagaglio tecnico vengono riutilizzati da Sanguineti e nel momento stesso del loro rovesciamento diacritico subiscono uno spaesamento tanto radicale da risultare completamente svuotati della loro funzione originaria, per diventare, *mutatis mutandis*, i tasselli di una nuova strategia del realismo; si trovano così inseriti, come mattoni, in una costruzione del realismo, che verrà posta e edificata in uno spazio e in un orizzonte totalmente nuovi. Infatti, cosciente del carattere mitopoietico del prodotto artistico, l'autore, attraverso questa operazione, demistifica il processo di menzogna della tradizione e, nello stesso tempo, inaugura la possibilità di dar vita ad un nuovo sistema di imitazione, che presuppone naturalmente un'interpretazione alternativa sia della dimensione creativa sia del mondo.³⁷

Si veda anche Schiavulli per la differenza rispetto al modello relativista dell'antiromanzo gaddiano e il ritorno a Dante tramite la poesia modernista di Eliot e Pound:

³⁶ Sull'epica e il suo rapporto metonimico con la realtà e la cultura di una civiltà vedi MARTIN 2005.

³⁷ RISSO 2006: 35-36.

Voglio dire che, se Sanguineti ha indicato recentemente in Ezra Pound e in Thomas S. Eliot i modelli significativi intervenuti nel Novecento italiano a “riconduurre a Dante, al suo mistilinguismo primario e originario, e a una pratica scrittoria che mira a liquidare, senza più remore, le frontiere del poetese”, non si può d’altra parte tenere conto di come il mistilinguismo e il pluristilismo chiamassero in causa una percezione del reale del tutto rinnovata e si orientassero a loro volta a produrre soggettività linguistiche policentriche e alienate quanto più aderenti a quella che, nell’analisi, risultava la fisionomia del presente. E poiché è pur vero, ancora, che in Sanguineti *verba sunt consequentia rerum*, in questo intreccio inestricabile tra le forme della poesia e l’identità del soggetto nella Storia è forse possibile rintracciare le ragioni della poesia in *Laborintus*. Tanto più che proprio intorno al problema della soggettività lo stesso Sanguineti aveva inteso ridimensionare la carica eversiva del plurilinguismo gaddiano su cui insistevano invece alcuni degli altri esponenti della Nuova avanguardia. Non si tratta, cioè, come nel caso di Gadda [...], di semplice convergenza di codici, linguaggi e gerghi diversi e diversificati. Quanto, piuttosto, di vera e propria disposizione dialogica del soggetto poetante all’esterno e all’interno del proprio orizzonte di alienazione. [...] Ogni enunciazione pare così espressa da più soggetti o, meglio, da un soggetto moltiplicato nella pluralità dei propri comportamenti e dei propri punti di vista. E l’impianto naturalistico della prosa gaddiana, che forse mette in discussione una leggibilità lineare pacificata del reale, certo non mette in discussione la centralità del soggetto di fronte al mondo e la sua capacità di razionalizzarlo secondo i paradigmi consueti.³⁸

Questo atteggiamento comporta il desiderio di ricreare nella propria forma una benjaminiana e incoerente linea storica della poesia europea,³⁹ oltre ogni ingenuo o malizioso progressismo, in cui la letteratura più sperimentale si trova a fianco della poesia dantesca. Da qui il recupero straniante della narrazione di antica tradizione orale per il fine politico di rappresentare oggettivamente un presente offeso e narrare implicitamente la possibilità di una futura fondazione, non più vista nel passato lontano e inaccessibile

³⁸ SCHIAVULLI 2002: 152 e 156-157.

³⁹ Per il legame fra la speculazione benjaminiana sul tema dell’allegoria e della storia e la produzione poetica di Sanguineti vedi CARRARA 2018.

ma nel futuro che si apre proprio dalla crisi e dalla negazione, nel mondo che nutre il linguaggio della poesia, del quale diventa esempio. Marxianamente le condizioni stesse dell'alienazione creano ed offrono la possibilità di rivoluzionare le stesse condizioni.⁴⁰

Molto di quanto verrà detto vale anche per *Purgatorio de l'Inferno*, e quindi complessivamente per *Triperuno*, ma, se nell'ultima opera del trittico si trascrive e si conclude un itinerario di catabasi dantesca nell'alienazione, è altresì vero che con l'introduzione sistematica del tempo misurabile con date, di una toponomastica verificabile e del realismo biografico dei personaggi nominati, oltre ovviamente che con la parziale semplificazione del linguaggio, muta quella carica eversiva di complicazione linguistica come oggettività e oralità stranianti che pensiamo caratterizzi la modalità epica contemporanea dell'autore, indirizzando Sanguineti verso la fase elegiaca e non più tragica della sua scrittura.

2. ESEMPLIFICAZIONE, NARRAZIONE E DESOGGETTIVAZIONE

Discuteremo ora come la poesia in Sanguineti riscopra la forma narrativa e referenziale, in funzione prettamente politica, seguendo quello che è per l'autore l'importante modello dantesco di poeta antilirico,⁴¹ e ricercando di nuovo l'identità fra poesia e mitopoiesi, partendo proprio dalla lettura critica del mito in letteratura di Roland Barthes.⁴²

Iniziamo col notare come nella poetica di Sanguineti la scrittura sia pragmaticamente un fare, una «specie di lavoro»,⁴³ e il linguaggio sia considerato mate-

⁴⁰ MARX 1975: 1075-1076. Oltre al *Capitale* si veda anche cosa scrive BENJAMIN 2000: 22: «nel momento in cui nella produzione artistica viene meno il criterio dell'autenticità, si capovolge anche l'intera funzione sociale dell'arte. Al suo fondamento nel rituale subentra il fondamento su una prassi differente: la politica».

⁴¹ Vedi LUMMUS 2013: 54.

⁴² Vedi BARTHES 1994.

⁴³ SANGUINETI 2010: 209.

rialmente come parte della realtà, in essa inevitabilmente inserito.⁴⁴ Il nesso fra realtà e letteratura tende a farsi più prossimo, sconvolgendo la forma poetica e scioccando la nostra esperienza linguistica.⁴⁵ Questa è la ragione per cui al fondo della sua complicazione formale Sanguineti riscopre la narrazione in poesia e porta la funzione poetica a diventare referenziale:

la riproduzione fredda, oggettiva e puntuale [...] di porzioni dell'astro da prospettive inusuali e decentrate è, appunto, l'elemento che permette a Sanguineti di formare sulla carta veri e propri crateri, facendo cioè un'operazione simile, su un piano strettamente tecnico, alle plastiche di Burri: [...] un gioco di crateri, di mari e paludi, di depressioni e di monti vengono rese, qui, in forma di parole, vengono cioè trasformate e cambiano di stato, transitando dalla dimensione visiva a quella verbale, in un sistema linguistico dove l'asintassia, i salti di significato e persino di lingua (dall'italiano al latino al tedesco al francese al greco) creano veri e propri dislivelli, qui sulla pagina e là sulla tela e nella plastica combusta. E dove quel che conta è che in entrambi i casi nel fruitore si imprimano immagini molto simili nei loro effetti ottici. Nasce qui e così una nuova descrizione, sulla quale si fonda un modo alternativo di narrare.⁴⁶

Nell'introduzione ai *Novissimi* Giuliani afferma una visione illocutiva e pragmatica del fare poetico: «ciò che la poesia fa è precisamente il suo contenuto [...] e nei periodi di crisi il *modo di fare* coincide quasi interamente con il significato».⁴⁷ Così nell'*Opus* la narrazione e il contenuto della poesia si svolgono attraverso il materiale linguistico, la

⁴⁴ Vedi la sez. 10 di *Laborintus* dove Ellie, figura del linguaggio, è definita fine di uno svolgimento civile. Scrive a riguardo Giuliani: «Anche Ellie [...] è in realtà prassi [...] cioè terminazione e prodotto di un processo storico, qui Ellie rappresenta la fine di un ciclo storico (una vichiana *età della ragione*) da lei sprigiona il linguaggio "che partorisce", che rispecchia la realtà» (GIULLIANI 1965: 103).

⁴⁵ VITIELLO 1984: 198: «l'estremismo tematico [...] è assiduamente fervoroso nella conflittualità fra res e ideologia, tra psiche e struttura, tra storia e antropologia, e sprigiona, costantemente, una tensione permanente ed esorbitante, per la quale la conduzione linguistica e architettonica è di continuo sommossa, rimossa, sconvolta, temneizzata, con la esasperazione estrema del segnale comunicativo, che diviene potenziato ed esplosivo».

⁴⁶ RISSO 2006: 16.

⁴⁷ GIULLIANI 1965: 17.

forma dell'opera, dinamizzandola, ed essa si impegna per adombrare una realtà nel caos dell'esaurimento storico, grazie a una manipolazione della lingua come via alle cose stesse. Sanguineti, per la sua impossibile rappresentazione della «storia se non come un insieme [...] di frantumati reperti e di convulse esperienze oniriche»,⁴⁸ ha in mente l'ideale benjaminiano di un'opera di sole citazioni, e il relativo motto «Non ho nulla da dire, soltanto da mostrare».⁴⁹

Il metodo utilizzato da Sanguineti per mantenere un linguaggio abbassato a residuo materiale della storia riuscendo comunque a comunicare è l'esemplificazione di cui hanno parlato Nelson Goodman e Franco Brioschi,⁵⁰ l'altro polo della significazione oltre alla denotazione, in cui il movimento di senso non procede dall'etichetta, dalla parola, all'oggetto, ma è la parola stessa che come oggetto ne esemplifica un altro, un'altra parola, un aspetto della realtà. Il pensiero va subito all'endiadi di ideologia e linguaggio, capitale per la poesia di Sanguineti, in cui il secondo termine è un esempio, una spia, lo sviluppo del primo. Sanguineti dunque non parla con le parole, parla le parole,⁵¹ il linguaggio parla attraverso la sua fisicità e storicità, la scrittura è mossa dalla sua materialità tramite una continua paronomasia fonica e culturale.⁵² L'esemplificazione in Sanguineti si traduce nell'esposizione fonetico-sintattica di una lingua abbassata di grado e in un particolare uso della citazione e di tutti i riferimenti che essa comporta. La sintassi del testo è così forzata ad assumere la forma di altre moderne arti materiche, come il *ready-made*, e soprattutto il montaggio cinematografico, la cui grammatica è figlia non di astrazioni ma dello scontro fra le diverse scene. Una forma di iper-realismo⁵³ dove il linguaggio delle avanguardie è letteralmente la «via deputata all'incontro con le cose

⁴⁸ SANGUINETI 1993: 15.

⁴⁹ Vedi SANGUINETI 2010: 17 e BENJAMIN 2010. Vale per *Opus metricum* e il suo tema della catastrofe nucleare la lettura epica di *Melancholia* di CANZANIELLO 2017: 94: «È la pellicola stessa che si accartocchia, prende fuoco, si contrae, deve diventare una traccia della combustione universale. Una combustione della totalità del rappresentabile e di tutto il rappresentato precedente».

⁵⁰ Vedi BRIOSCHI 2016: 148-153 e GOODMAN 1991: 115.

⁵¹ Vedi LA TORRE 1987: 87.

⁵² Vedi GODIOLI 2004: 27.

⁵³ RISSO 2006: 39.

stesse».⁵⁴ Non si tratta del realismo della parola nel denotare una realtà il più verosimile possibile ma la diretta esposizione di questa, una nuova grammatica mitologica che segue una logica del concreto,⁵⁵ identificando il momento di apparizione del segno al fluido universo della realtà. Sanguineti mette in opera criticamente la mistificazione della mitologia barthesiana, facendo mostra, nel suo sistema semiologico secondo, delle proprie contraddizioni dialettiche e della propria artificialità: «il mito [...] organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole».⁵⁶

Citazione, travestimento, scrittura automatica, tutto significa tramite la materia linguistica lavorata, trattata, artificiale, innaturale, obiettando contro l'utilizzo della lingua da cui si è narcotizzati:

le parole che interessano a Sanguineti sono quelle che comunicano cose; anzi, le parole interessano a Sanguineti solo in quanto e perché comunicano cose; e in ultima analisi: le parole sono cose, il dire è un fare [...].⁵⁷

Una poesia degli *object à reaction poétique*, dei *ready-made*, di esposizione di oggetti e corpi reificati:

Per un poeta come Sanguineti che ama definirsi un materialista storico è normale che il testo poetico sia innanzitutto un atto fisico, corporeo [...]. È dunque un repertorio sterminato di materiali a tradursi per Sanguineti in prassi linguistica. Per lui la poesia è “fare”, è messa in forma nella parola di un inventario di dati, fatti, cifre, citazioni, affidato a una verbalità senza limiti.⁵⁸

⁵⁴ SANGUINETI 1965: 78.

⁵⁵ LA TORRE 1987: 88. Vedi anche BENJAMIN 1971: 178 «scrivere invece che con le lettere dell'alfabeto, con immagini delle cose (rebus)».

⁵⁶ BARTHES 1994: 224.

⁵⁷ PIETROPAOLI 2013: 50.

⁵⁸ LORENZINI 2009: 102.

La poesia grazie alla propria intermittenza e informalità narra ed esemplifica l'innaturale e inconsequente Storia benjaminiana, e con la propria evoluzione le diverse fasi delle avventure e dei fallimenti alchemici di Laszo, in *Laborintus*, e l'indeterminatezza e il rischio che sorgono nella costruzione di una nuova vita, e quindi di una nuova società tramite nuovi miti, in *Erotopaegnia*.⁵⁹

Il paradigma dell'oggettività è percepibile non solo nel ritorno straniante della referenzialità narrativa, e nell'intrinseca azione politica di un linguaggio che spinge il fruitore a uscire dalla narcosi linguistica e ideologica in cui è immerso, ma anche nella trattazione della soggettività. L'oggettivazione dell'io permette di parlare di ciò che in esso agisce, che ne fa parte, ma che il lirismo non è in grado di dire, poiché gli sta storicamente e inconsciamente alle spalle.⁶⁰ Se il soggetto è reificato e multiplo è per ridimensionarlo nella sua realtà effettiva di corpo ed elemento non autosufficiente della società. Quindi, paradossalmente, lo scopo è di rendere di nuovo la sua una presenza attiva e utile per il testo, offensiva per le ideologie alienanti.⁶¹

L'io non è quasi mai palese emittente linguistico, e nemmeno saldo punto di vista, ma è piuttosto strumento temporaneo e mobile a cui si appoggia il linguaggio stesso, manipolato dall'autore, per darsi voce e tramite il quale mostrare angoli di realtà, in una dimensione di assoluto prospettivismo: un soggetto grammaticale. A differenza di quanto prevede il canone lirico, il soggetto qui non parla la propria lingua ma quella degli altri, viene parlato dal linguaggio.⁶² Inoltre l'io non si presenta mai come coscienza, come spirito, ma è reificato nella realtà della sua presenza fisica. Il soggetto è prima di tutto un corpo,⁶³ di cui si mostra la frantumazione anche per il tramite della scomposizione del

⁵⁹ Vedi il capitolo su *Erotopaegnia* in CARRARA 2018. Sul rapporto fra invenzione dell'eroe, antropopoiesi e organizzazione della società vedi GHIDONI 2020.

⁶⁰ Sulle modalità con cui l'inconscio parla attraverso la forma del testo vedi AGOSTI 1972. Vedi anche SANGUINETI 2001: 27-28 e SANGUINETI 1993: 294.

⁶¹ Vedi *Laborintus* in CURI 2003: 263: «operare neutralizzando [...] gli effetti dell'alienazione. Questo implica, per quanto riguarda il linguaggio, mettere fra parentesi il soggetto come quello che esercita la lingua».

⁶² Sul linguaggio come soggetto del testo vedi ivi: 263-267.

⁶³ Cfr. MARX 2008: 46: «la soggettività esiste solo come individuo corporeo». Vedi anche SANGUINETI 1971: 143.

testo. Il corpo è rotto, spezzato, dettaglio diviso dalla totalità e deforme, in accrescimento e in mutazione, come la forma dell'opera, «bella sintassi del mio corpo» (*Laborintus*, sez. 7): la corporeità è a sua volta ridotta a oggetto linguistico.

Oltre al soggetto poetico tutti i personaggi di Sanguineti, nonostante siano rappresentazioni di frequentazioni reali dell'autore, sono ridotti a soggetti grammaticali, semplici sostantivi inseriti nel testo, attanti di sole funzioni linguistiche. Questo perché per l'autore un individuo è propriamente rappresentato solo se è alienato e oggettificato come nella realtà, oltre ogni retorica dell'autenticità. D'altro canto vi è il richiamo a ciò che un personaggio materialmente è in un testo linguistico e letterario, un sostantivo, un nome a cui il linguaggio restituisce un'esistenza potenziale, un *homo fictus*.⁶⁴ Assente il soggetto, reso oscuro il riferimento sfociando nell'afasia, resta solo il testo in tutta la sua fisicità strabordante.

Si legge quindi nell'opera una serrata equivalenza fra crisi del mondo, crisi del soggetto e crisi linguistica. La schizomorfia linguistica che porta la parola, nel raffigurare un mondo nel caos e in lotta, a criticare se stessa, ha il suo corrispettivo psicologico nella soggettività frammentata dell'opera che si osserva. «L'intelletto si guarda» (*Laborintus* sez. 6), mentre la soggettività, poetata e poetante, si disperde. Resta a risaltare l'opera mondo,⁶⁵ la sua incessante crescita linguistica, in grado di rendere contemporanea la tensione epica verso l'inclusione della totalità estensiva,⁶⁶ traducendola nell'esposizione del fallimento di questo tentativo, come è proprio di un'epoca fondata sulla coscienza divisa e l'incompiutezza del pensiero. Del mondo l'opera mima la sua creazione impronunciabile:

⁶⁴ Sul legame fra la costruzione del testo e la costruzione del soggetto tramite il montaggio si veda il saggio di Gallagher, su come gli scrittori dalla seconda metà del Novecento utilizzino questo strumento per riconfermare un rapporto con la realtà percepito come fittizio, in GALLAGHER 2001: 512-540. Sul concetto di *homo fictus* e la natura e la costruzione dei personaggi finzionali si veda NERI 2012. Sul legame fra letteratura arcaica e antropopoesi si veda SINI 2014.

⁶⁵ Per la concezione di epica come testo in grado di accogliere in modo enciclopedico la complessità del mondo si veda ovviamente MORETTI 1994.

⁶⁶ Vedi per il concetto di epica come totalità estensiva LUKÁCS 1999.

anche der J. d. Gr. se. das grosse Jot d.h. quod tantum hélas scire licet
'el marrano' caso mai anche dice (mi dice) non riuscirai (sic) a capire
Laszo quanto (io) ti sia legato la sorpresa oggi anche di una insospettabile
equivalenza et il faut faire Laszo e riproduttrice des enfans femminile
in anticipazione (elle s'étend) immensa (sans limite) come l'orizzonte
del mondo e veracemente egli è un mondo mais autrement che si apre senza
fine nello spazio qu'à la méthode che senza fine ha sviluppo ordinaire
nel tempo un mondo où seule est tracée et je l'aime! con una qualunque
disposizione la forme du monde spaziale et j'en ai per un esempio
des enfans! et de grande espérance dapprima una infeconda caligine
dove ogni oggetto e per me anche oggetti reali oscuro indeterminato sono là!
in questo nebuloso orizzonte e sono portatori assolutamente incapace
di una determinazione totale di determinazioni et ces souvenirs forment
une chaîne! spaziale

et je l'aime

mais au miheu de ma félicité (M.DC.XCI!) je suis troublé quelquefois
par le ressouvenir que l'Eglise Romaine n'approuve peut-être pas tout cela!
(*Laborintus*, sez. 20)⁶⁷

La crisi del soggetto da introspettiva si converte in oggettiva rappresentazione del presente. Il linguaggio si osserva e diventa il vero oggetto dell'opera in quanto figura del mondo, vero soggetto poetante, un linguaggio che parla e diventa, osservandosi e criticandosi, l'interlocutore di se stesso.⁶⁸ Il risultato è, paradossalmente, nella forma di un esaurimento nervoso, e quindi nell'esposizione di una psiche nella sua dimensione più profonda, l'oggettivazione del linguaggio, visto al di là del soggetto e non come strumento di esso. È il soggetto qui a essere reificato e ridotto a cosa, merce⁶⁹. Questo permette di mostrare ciò che a un soggetto sarebbe impossibile esprimere su di sé ma che sul soggetto

⁶⁷ SANGUINETI, *Segnalibro*: 40.

⁶⁸ CURI 2003: 263-267. Vedi anche SANGUINETI 1965b: 95-96: «un parlato da falsa registrazione su nastro, che si corregge e si controlla a ogni battuta, in un monologo labirintico che presuppone, fuori del testo quasi, di fronte al personaggio che dice 'io', maschile, un personaggio che non dice niente, femminile».

⁶⁹ Cfr. CARRARA 2018.

agisce, come l'alienazione e l'es.⁷⁰ La sorpresa è che la rinuncia e la critica alla retorica dell'autenticità lirica, alla poesia come libera espressione del sé, permettono una più profonda autenticità,⁷¹ al di fuori di forme simboliche che dominano il soggetto, che parlano il soggetto, e che diffondono ideologie per l'autore oppressive. La riduzione del soggetto a corpo, e l'identità fra questo e il linguaggio, ci riportano di nuovo nel territorio dell'*epos* greco e del *logos* preplatonico, del racconto come guerra tra i corpi, avventura di corpi che non raggiungono mai una piena autocoscienza, dell'immagine del dio sancita da un corpo e del racconto come *paideia* in grado di imprimere al singolo la forma della comunità.⁷² Il dolore in Sanguineti non è dolore dell'animo, il sentimento è sempre tragico, nel senso di sensazione del corpo, come mostra in *Laborintus 23*.

La poesia di Sanguineti cerca di raggiungere lo stato di realtà al di fuori del testo, constatando paradossalmente la propria natura squisitamente letteraria e formale che non può permettersi di nominare ingenuamente la realtà, ritrovandosi quindi isolata da essa mentre la rispecchia.⁷³ È quindi «strettissimo il rapporto che si instaura fra contenuto e struttura».⁷⁴ Così in *Laborintus 16*, come nota Lorenzini, «il parossismo ripetitivo traduce in atto il disperato bisogno di contatto, di uscire dal cerchio, “fuori e fuori”, fino a un impatto liberatorio con la realtà».⁷⁵ Similmente in *Erotopaegnia* il *leitmotiv* del coito è tradotto nella barocca strutturazione degli scherzi amorosi, una sintassi sempre intralciata, fatta di grida, «parole-*monstrum*, grumi fonici, sintassi e punteggiatura

⁷⁰ OTT 2015: 17.

⁷¹ Vedi GIULIANI 1965: 21-22: «Due aspetti delle nostre poesie vorrei far notare [...]: una reale “riduzione dell'io”, quale produttore di significati, e una corrispondente versificazione [...]. Dalla parte dell'oggetto, che è ancora penetrabile e pronunciabile senza falsità, si svolge una poesia che, secondo la “qualità dei tempi”, cerca l'unità di visione e quindi il recupero di quel medesimo io prima ridotto metodicamente. Dialettica, se vogliamo, dell'alienazione».

⁷² Vedi FARANDA 2014. Per i concetti di *paideia* e costruzione della soggettività vedi JAEGER 1943. Sanguineti con il suo linguaggio corporale rifonda quella logica poetica che sul corpo si costruisce e che per Vico è prima manifestazione letteraria, metodo organizzativo e fondativo di una comunità e sistema di pensiero.

⁷³ Cfr. SANGUINETI 1987: 225: «l'uomo di lettere è, per delega sociale, colui che nelle parole [...] nel dizionario, vede lo speculum mundi [...]. E per lui i morti segni prendono vita, si fanno carne [...], e tuttavia per lui ancora, per quanto sta in lui, a morti segni si riconduce, *ne varietur*, l'esperienza, la vita».

⁷⁴ RISSO 2006: 36.

⁷⁵ LORENZINI 1978: 29-30.

ansanti»,⁷⁶ ripetizioni, iperbati, inversioni, e l'uso di modi verbali indefiniti, per dare l'idea della generazione, conseguenza della relazione sessuale con lambda. Se prima era il dolore e la confusione ora è l'orgasmo, sessuale e filologico, a formarsi direttamente sulla pagina.

Poiché sono l'estetica borghese, la sua pratica linguistica, a essere oppressive, e non la letteratura per definizione, la mitopoiesi diventa necessaria non per nuove mistificazioni ma come demistificazione e ricostruzione di nuovi miti, di una nuova forma linguistica, narrativa. Ogni ottimismo sublime e idealistico, ogni raccoglimento intimistico, è travolto dalla disarticolazione e dall'abbassamento del linguaggio a gestualità multiforme. Ciononostante, in questa discesa autocritica nell'alienazione la poesia trova una nuova modalità di espressione in grado di confrontarsi nuovamente con la realtà, e che molto ha in comune, proprio per la sua negazione della modernità letteraria borghese, con l'antichità epica. Lo strumento utilizzato da Sanguineti per ricostituire l'oggettività del linguaggio, organizzando esempio e denotazione, è il montaggio, traduzione letteraria della sintassi cinematografica con cui rilevare la realtà sullo stato d'uso del linguaggio, cioè la pratica sistematica della citazione. Questo procedimento per assemblaggio di tessere per Sanguineti è sempre esistito nella storia umana ma l'alienazione capitalista e il montaggio filmico, sua declinazione artistica in quanto riproduzione tecnica, lo hanno reso sempre più manifesto. Anche la scrittura automatica fa qualcosa di simile, producendo materiale linguistico da parte del soggetto ma che a esso non appartiene, oggetto esterno che parla dell'io e della realtà in modi a esso non concessi, sguardo oggettivo perché esempio, documento della psiche, prodotto dell'inconscio della mente e di quello ottico della tecnica.⁷⁷ Il montaggio è anche ciò che struttura la diegesi del materiale linguistico, sbilanciando il testo dal polo metaforico tipico della scrittura

⁷⁶ LORENZINI 2011: 142.

⁷⁷ BENJAMIN 2000: 36-37: «Quindi, per l'uomo odierno, la rappresentazione filmica della realtà è incomparabilmente più significativa, perché, proprio grazie alla sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre del reale quell'aspetto, libero da apparecchi, che egli ha diritto di pretendere dall'opera d'arte».

lirica a quello metonimico, nel quale è l'interazione fra i diversi segni in successione a dare letteralmente forma alla narrazione.⁷⁸

Il testo non è più un luogo di libera invenzione ma torna ad essere uno spazio in cui si «congiungono e si oppongono svariate scritture nessuna delle quali originale: [...] è un tessuto di citazioni provenienti dai più diversi settori della cultura [...]. Lo scrittore può solo imitare un gesto che è sempre anteriore, mai originale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra».⁷⁹ È inevitabile il riferimento proprio alle pratiche letterarie delle società premoderne, e soprattutto ai rapsodi greci, riferimento che non sfugge nemmeno a Sanguineti, un ritorno cosciente ed avvertito alla creazione letteraria come costruzione collettiva propria della coscienza epica.⁸⁰

La poesia in Sanguineti non è un puro esercizio formale e nemmeno una confessione lirica. Poiché l'autore non si sente obbligato a «far corrispondere direttamente l'universo linguistico al proprio universo ideologico e affettivo»⁸¹ ogni tecnica persegue uno scopo descrittivo, l'esaurimento nervoso non è mai semplice solipsismo creativo ma denuncia politica e filosofica, e la poesia che lo parla ed esperisce vuole essere sia esteticamente che eticamente giusta.

⁷⁸ JAKOBSON 1963: 22-25. Sul modello della narrazione cinematografica e della sua intrinseca e semplice epicità che ispira il montaggio di Sanguineti vedi PISTOIA 2017.

⁷⁹ BARTHES 1988: 54-55.

⁸⁰ Su quest'uso del montaggio vedi l'analisi sul romanzo di autofinizione contemporaneo e il suo legame con l'epos di Tirinanzi de' Medici che pensiamo si possa applicare alla poesia del primo Sanguineti: «Inscrivendo il passato documentale in un discorso eternamente in fieri, la non fiction può elaborare sensi che ai materiali grezzi sono preclusi e mostrarne plasticamente l'azione sul presente. La strategia di montaggio e/o innesto, dunque, è centrale nel processo di attualizzare un passato che viene letteralmente rimesso in azione e fatto interagire col presente. Ma la stessa strategia tende ad annullare la distanza tra piano dell'invenzione e piano attuale. [...] quando il sistema narrativo inizia a destabilizzarsi e scritture d'invenzione e d'informazione tornano a mescolarsi, la relativa stabilità dei rapporti tra epos e romanzo tornano ad alterarsi con violenza» (TIRINANZI DE' MEDICI 2017: 72-74).

⁸¹ CURI 1991: 186.

3. MODALITÀ DI RITORNO

L'informalità sanguinetiana, la ricerca di un'ultima possibile organizzazione formale offerta dalla modernità, è il risultato di un meditato lavoro compositivo:

Ogni verso viene costruito secondo un'idea di ritmo estrapolata, a sua volta, dal contesto testuale, che, in pratica, con un movimento quasi di partenogenesi, è il prodotto finale e, per certi versi, produce, passo dopo passo, l'opera [...] Così l'unità metrica è la particella fondamentale della sequenza che determina una certa idea di ritmo in uno spazio/tempo determinato.⁸²

Il metro in Sanguineti è quindi *percept*, non *concept*,⁸³ definito non retroattivamente ma creato in itinere nella propria partenogenesi. Il testo e la forma nascono dalla loro processualità e non si strutturano secondo il principio dell'isofonia. Non si tratta dell'applicazione di un paradigma, ma l'aggregazione sempre diversa, a seconda dello scopo comunicativo,⁸⁴ di oggetti linguistici preesistenti o di automatismi, creando un ritmo non prevedibile, fondato sul montaggio di cola, e una «scrittura stratificata e policentrica, con più punti di coagulo»,⁸⁵ che segue una struttura rizomatica. Non un verso asintattico, ma una sintassi giustappositiva, seriale, come la dodecafonìa, il cui suono «si organizza e struttura, di sezione in sezione, in modi seriali, tra iterazioni di parole o segmenti ritmici, omoteleuti al confine con la paronomasia, anafore, allitterazioni, prelievi dalle lingue più diverse, lingue morte, dissotterrate da rovine».⁸⁶ Un

⁸² RISSO 2006: 12-13.

⁸³ Cfr. BRIOSCHI 2016: 82: «La percezione non è determinata linearmente dalla successione delle parti, ma si determina invece retroattivamente, a partire dalla totalità [...] Il metro insomma non è un *percept* ma un *concept*».

⁸⁴ Sulla pervasività del genere epico, sempre calato nella realtà di un'esecuzione diffusa, eseguibile da chiunque, suscettibile di modifiche a seconda del contesto, vedi MARTIN 2005 e FERRARI 2010.

⁸⁵ RISSO 2006: 23.

⁸⁶ LORENZINI 2011: 139.

verso che simula una propria nascita autonoma per partenogenesi e mitosi di suoni,⁸⁷ in cui la lingua è veramente novissima musa e organismo nella realtà della reificazione, e oggetto, lingua «de-functa»,⁸⁸ creando una voce primordiale in trance, che parli al di là del soggetto. La metrica di questo verso è stata definita colica⁸⁹ ma non va confusa con un nuovo esperimento di metrica barbara. Per chiarire il concetto si può parlare di melodia di timbri, *klangfarbenmelodie*,⁹⁰ e movimento polifonico: l'uso quantico delle unità del verso, come fossero note di una sequenza verbale dove è possibile mettere l'accento sia sulla continuità sia sulla segmentazione, una particolare disposizione ritmica fondata non sulla successione isocronica di sillabe e accenti, ma di cola, unità sintagmatiche minime. Il piede della costruzione ritmica non è più di ordine fonico ma sintattico e semantico, il livello combinatorio non è più a livello dei suoni ma delle parole stesse. Ciò però non elimina l'inevitabile presenza e uso di un ritmo sillabico e accentuativo, creando subito uno spazio di libertà nella lettura.

L'intervento del lettore è fondamentale per gestire il ritmo del verso nell'esecuzione, più che nelle misure ritmiche canoniche, fondate su criteri di maggiore "oggettività" come il numero di sillabe e la posizione degli accenti di parola e di frase. Inoltre la lunghezza del verso di *Opus metricum* determina la sua inevitabile divisione in fase di lettura per l'eccessivo numero di sillabe e accenti, ma come esso venga diviso resta a discrezione dell'esecutore.⁹¹

È risaputo come con la perdita di fiducia negli istituti formali e la relativa ritrattazione del rapporto fra opera e pubblico,⁹² in alcuni settori della poesia e della composizione musicale, si assista a un progressivo ritorno della successione di suoni nella loro realtà, realtà timbrica, e non per paradigmi e schemi precedentemente istituiti che

⁸⁷ Si confronti a titolo esemplificativo l'analisi di Carrara della sezione 9 di *Laborintus* in CARRARA 2018: 104-105.

⁸⁸ Vedi sul linguaggio come oggetto di costruzione del verso AGOSTI 2010: 5-26.

⁸⁹ LORENZINI 1978: 24. Vedi anche PINCHERA 1966: 92-127.

⁹⁰ RISSO 2006: 12.

⁹¹ Vedi HRUŠOVSKI 1972: 169-176. Vedi anche sull'imprevedibilità d'esecuzione delle misure polimetriche e il dilemma della loro attuazione BRIOSCHI - DI GIROLAMO 1984: 131-132.

⁹² BRIOSCHI 2016: 103.

soddisfino le aspettative del lettore, a favore di strutture più aperte e ambigue. Per delineare il rapporto fra versificazione e pubblico di *Opus metricum*, seguendo la traccia offerta da Giuliani di leggere in Sanguineti un paradossale ritorno a Dante, si potrebbe individuare nella metrica sanguinetiana un ritorno del sistema modale, in contrapposizione a quello tonale, tipologia di cui parla Brioschi per descrivere l'evoluzione dall'oralità e dalla ritualità della musica e della letteratura medievale alla modernità petrarchesca:

il sistema tonale è fondato su un principio razionalistico: [...] lo sviluppo della composizione è regolato dal simmetrico riproporsi della tonica, in rapporto alla quale ogni nota assume il suo significato. [...] Il vincolo di necessità sotteso alla struttura musicale giustifica l'idea, accettata per secoli, che la convenzione razionalistica riflettesse in realtà la presenza di rapporti *naturali* [...]. [L'oggetto sonoro è] costruito in modo tale che l'ascoltatore, grazie alla conferma delle proprie attese, lo ipostatizzi nella sua oggettività. [...] Tecnicamente, il sistema modale è caratterizzato da una concezione realistica dei modi, e quindi dalla loro non trasponibilità [...]. I modi, vale a dire, non sono schemi formali indipendenti dall'altezza fisica delle note, ma hanno un'esistenza assoluta, non relazionale. Ciò che conta è la realtà sonora in atto: il rapporto tra le note è un rapporto di successione [...].⁹³

Illustri esempi del corrispettivo poetico di questa tipologia musicale sono Dante e Petrarca:

[In Petrarca] la razionalizzazione del verso può dirsi compiuta, perché i fattori che la promuovono sono distribuiti omogeneamente in tutta la sequenza [...]. [La rima] assolve una funzione *distributiva*, precisamente nel senso che distribuisce unità omogenee (i versi) in una figura strofica a sua volta già postulata. Nella metrica dantesca invece noi ci troviamo di fronte a un processo *in fieri*. Come nel sistema modale la durata di una nota è *quella che* è fisicamente, così i segmenti linguistici che compongono il verso hanno un'esistenza «realistica», non relazionale [...] e la razionalizzazione metrica è posteriore al

⁹³ Ivi: 92-93.

loro ingresso nella sequenza: «dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?». Entro questo processo per aggregazione, i fattori metrici intervengono con un residuo di arbitrarietà che emerge nel carattere autoritario assunto dalla loro integrazione nel verso [...].⁹⁴

I fattori che costruiscono il verso sono gli stessi, ma in Petrarca seguono un principio distributivo mentre in Dante aggregativo. Volendo utilizzare figurativamente le due categorie di Brioschi, che non intendeva certo descrivere lo strutturarsi del versoliberismo neoavanguardista, ormai al di là del totale collasso normativo, viene subito in mente, parlando di successione della realtà sonora, la melodia di timbri del verso atonale di Sanguineti. Se la metrica petrarchesca cerca di farsi riconoscere come tale per definire il proprio genere e il proprio pubblico, e quindi ha una funzione fatica, quella dantesca ha una funzione agogica,⁹⁵ offrendo al lettore indicazioni e possibilità di lettura ed esecuzione. Secondo la stessa funzione pensiamo che si articoli la metrica sanguinetiana. Brioschi scrive che con Petrarca e la tonalità si compie la nascita della fruizione mondana e moderna mentre, con la modalità, siamo nel territorio della trasmissione orale e della fruizione rituale e sacra, dunque epica, dove è necessaria la partecipazione della comunità per intendere compiutamente il testo, in cui le ambiguità metriche vengono risolte nel momento dell'esecuzione.⁹⁶

Dante risulta il modello ideale vista la sua poesia politica, impegnata nella realtà e nella sua rappresentazione, oggettiva, conoscitiva, che non vuole implicitamente comunicare l'illusione di un ordine e un equilibrio assoluti nello stato del presente soddisfacendo le aspettative del lettore, come nella tonalità, garanzia di naturalezza. Come in Dante la poesia vuole mostrare il male nel mondo e raffigurare la possibilità di un mondo a venire:

⁹⁴ Ivi: 96.

⁹⁵ Ivi: 98.

⁹⁶ Ivi: 99. Su come la collaborazione e la presenza del pubblico caratterizzino l'esecuzione epica si veda NAGY 1996. Vedi anche ESPOSITO 2003 su come l'esecuzione orale possa risolvere le ambiguità prosodiche del testo.

compie un lavoro di scavo per distruggere i codici pre-esistenti e rifunzionalizzare la lingua per poter esprimere ideologie diverse. L'operazione poetica di *Laborintus* rifiuta l'ordine (sociale e stilistico) vigente, lo annulla accusandolo dello stesso stato di alienazione dal quale nasce la rivolta avanguardistica; ma non si limita al rifiuto: inizia già ad abbozzare il futuro mettendone in luce i tratti (utopici) salienti.⁹⁷

Parte della critica ha sempre rilevato nel progetto prosodico sanguinetiano una preponderante finalità orale e musicale. Una versificazione apparentemente così verbosa, scritturale, lontana dalla sfera lirica anche nel senso etimologico, possibile solo in una società della parola scritta, è in realtà pensata per l'oralità, l'esecuzione, rifondando una fruizione più ristretta a livello di pubblico, meno diffusa, adatta anche per la musica. Riso definisce il verso improntato all'eseguibilità e dicibilità, una forma di *Sprechgesang*,⁹⁸ e Giuliani apre il suo commentario alle poesie di Sanguineti nei *Novissimi* definendo il verso di questi un «recitativo drammatico il cui svolgimento poggia su un fondo di armonicità naturale, mentre il ritmo è assorbito dalla sintassi e dagli choc semantici. La struttura metrica è quindi rigorosamente atonale e, si potrebbe dire, *gestuale*»:⁹⁹

quale raptus (cadde!) pustoloso apparve forse amore (τέκνον) involuta
(cerebrum); (fortitudo) lasciammo la città; (magro corpo!): “res quaedam”;
in telo pustolosa, ut dicunt MEDICI; quel giorno! di ottobre! (caloris!);
(e il quarantesimo giorno...): evacuatum; in acqua fredda (frigida) evacuatum;
che con le pinze prese! (frigida regio); (MCCLVIII) livida! una grossa
formica; un verme; la cosa: avevamo noi (in farmacia) ottenuto; non comprende
(la cosa): sine phantasmate; ma quando vorrà, (con la mano...); quale rictus!,
eccessiva!, ex testiculo (MEDICUS loquitur); umidità (accennò) eccessiva,
destra, in principio: cottiledones debiles (provocatio) avevate ottenuto (spermatis)
liber IX, Q. 22: avevate ottenuto, e cadde; quale rictus! quale! de facili
provocationes (avevate ottenuto): de facili, τέχνη! ma il calore! ma (loquitur)

⁹⁷ CARRARA 2018: 61.

⁹⁸ RISSO 2006: 13.

⁹⁹ GIULIANI 1965: 97.

la regione! il vento! et abortiunt, amore involuto: (e accennò con la mano):
e un verme quindi (con le pinze) prese; apparve in telo, pustoloso τέκνον,
“res quaedam,” s’intende, quondam (ex testiculo dextro); (un verme avevamo
ottenuto...); et abortiunt, debiles; et evacuatum, cerebrum; inutilmente, quidem;
(nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta): la cosa non ebbe nome.
(*Erotopaegnia*, sez. 2)¹⁰⁰

Una prosodia cinetico-gestuale¹⁰¹ per un verso proiettivo,¹⁰² essenzialmente pensato per l’orecchio e non per l’occhio, in cui «la sintassi e di conseguenza (nella fattispecie) gli “choc semantici” ne costituirebbero il nuovo fattore di organizzazione ritmo-verbale».¹⁰³ Scrive Pazzaglia, esorcizzando eventuali ingenuità sull’armonicità naturale, respiratoria, di questo tipo di verso:

L’espressione “unità respiratoria” applicata al verso è pertanto una metafora relativa al fatto che la coscienza ritmica contemporanea s’è istituita su durate atte a ricondurre il verso dalla facile sonorità melica a una pronuncia come mimesi (che è poi sempre, in arte, interpretazione e stilizzazione) dell’impulsione verbale nel suo costituirsi [...] Piuttosto che sul respiro, dunque, il verso moderno tende a plasmarsi su un’idea nuova [...] del fluire del discorso interiore, con i suoi scatti, i suoi riposi, la sua imprevedibile avventura che non tollera di essere costretta in schemi precostituiti.¹⁰⁴

Pietropaoli ipotizza che si possa intendere con questo recitativo una pragmatica di lettura ed esecuzione maturata nei cenacoli letterari dell’autore, supponendo un lettore esperto e connivente. È immediato pensare ai cinque novissimi, al Gruppo 63, ma ancor prima ai

¹⁰⁰ SANGUINETI, *Segnalibro*: 52.

¹⁰¹ PAZZAGLIA 1974.

¹⁰² Per Olson il fine del verso proiettivo era la «liberazione dall’ingerenza lirica dell’individuo in quanto io» (OLSON 1961: 21). Campeggiani associa l’uso del verso proiettivo in Rosselli a una riscoperta dell’oralità epica transindividuale e simile pensiamo sia il caso dell’*Opus metricum* di Sanguineti (CAMPEGGIANI 2017: 153).

¹⁰³ PIETROPAOLI 1991: 165.

¹⁰⁴ PAZZAGLIA 1974: 260-261.

Santi Anarchici,¹⁰⁵ primi amici lettori di cui ha scritto l'autore. In ogni caso questa ipotesi ci rimanda di nuovo al fruitore partecipativo della modalità e alla dimensione della *paideia*, dove il lettore-ascoltatore è invitato a educarsi e mandare a mente:¹⁰⁶ «movenza di profana liturgia, ampia, pararitualistica, distribuita sapientemente e scandibile; [...] orazione lentissima e geminante [...] atmosfera teatrale [...] la meccanica del processo operativo si fa gesto».¹⁰⁷ Sempre a modello della *Commedia*, definita «macchina di nitida vocalità», al contrario del *Canzoniere*, definito «operazione [...] muta e mentale»,¹⁰⁸ con il ritorno straniante a una fruizione rituale il lettore non si trova più di fronte un testo formalizzato per soddisfare le sue aspettative formali e ideologiche:

Il poeta tradizionale sa bene, o intuisce, che le idee estetiche dominanti, o anche soltanto le modalità percettive comuni dei lettori, chiedono un testo sintatticamente lineare, o poco accidentato, che consenta una lettura non impervia, complessa e tuttavia agevole. E poiché le idee estetiche cui ispira la sua azione poetica, e le sue stesse modalità percettive [...] non differiscono da quelle dei lettori, egli non ha alcuna difficoltà a costruire un testo che corrisponda alle loro attese. [...] Le cose stanno diversamente per il poeta sperimentale o per il poeta d'avanguardia. Costui infatti aspira a creare un'estetica profondamente nuova e fonda le sue operazioni su un sistema percettivo che poco ha a che fare con quello comune. Non si tratta più di sedurre il lettore, si tratta di contrastarlo, di costringerlo a percepire il mondo e la rappresentazione del mondo in modi profondamente diversi da quelli del passato [...] Ecco allora il montaggio, che è un modo di spezzare la continuità testuale senza peraltro distruggerla [...] Il montaggio [...] costringe [il lettore] a indugiare sul testo per intenderne senza errori o equivoci sia la forma sia il senso, rallenta la sua lettura e la sua percezione, gli propone insomma un'esperienza del tutto nuova, spesso fondata su una sorta di leggero e vitale choc.¹⁰⁹

¹⁰⁵ SANGUINETI 1993.

¹⁰⁶ Cfr. *Postkarten* 49.

¹⁰⁷ VITIELLO 1984: 183.

¹⁰⁸ SANGUINETI 2010: 76.

¹⁰⁹ CURI 2012: 141-142.

Infine, come riferimenti all'oralità dell'esecuzione, oltre all'intersecarsi fra accenti e cola e all'enfasi degli choc semantici, sono presenti i punti intonativi, le interiezioni, e i numerosi usi dei *verba dicendi*. Un verso che incorpora l'atteggiamento dello *speech act*, costituendo la temneizzazione, garante dello spazio d'oralità:

la ragione eziologica di fondamento della temneizzazione va ricercata, con forte probabilità, nella consentaneità di rapporto realtà/sguardo, come succede nello spazio sociologico delle relazioni umane [...]. [...] «spazio della comunicazione», l'atto linguistico non è sé medesimo soltanto, come nella scrittura [...], la tecnica della temneizzazione, maglia a ingabbiare gli autemi, si tramuta in ossatura fondamentale fondante dell'oralità.¹¹⁰

La temneizzazione lega la composizione testuale di Sanguineti all'eccessività tecnologica di Balestrini come rinnovata oralità:

La logica riconducibile ai mass media ha indotto infatti non solo una virata tecnologica in seno alla lingua, ma anche un mutamento epocale per quanto riguarda in generale la fenomenologia della comunicazione, innescando il ritorno alla condizione orale all'interno di una civiltà secolarmente chiro/tipografica. L'applicazione balestriniana consiste proprio nell'elaborare un procedimento che assimili tale situazione. Ciò che ne risulta sono porzioni di testo scritto che ridondano, si sovrappongono, si mescolano, si tagliano a vicenda, che rimangono sospese come fossero pezzi di conversazione ascoltati [...] in autobus o in treno [...] o muovendosi fra le frequenze della televisione o della radio, oppure come se si desse una rapida occhiata al giornale [...].¹¹¹

¹¹⁰ VITIELLO 1984: 195-196. Vitiello qui parla dei procedimenti di appercezione di *T.A.T.* ma che secondo lui trovano origine già in *Tripertino*: «Perché il parlante, in questo spazio, nel riferire o appercepire la realtà, presuppone sottintesa una pluralità di elementi, che così omette o esclude, noti essendo agli ascoltatori/astanti [...]. A questo punto l'uso della parentesi è chiaro: per consentire al lettore, che non è astante, ma che tale è immaginato, di insinuarsi nello spazio scenico, in cui si sviluppa l'atto linguistico, il poeta chiude in parentesi gli elementi visivi, auditivi, cromatici».

¹¹¹ LORETO 2014a: 68.

Prova definitiva di una prosodia eseguibile e ascoltabile nel testo sono le collaborazioni con Luciano Berio in *Laborintus II* e *Passaggio*, dove i testi vengono non semplicemente cantati, e nemmeno letti, ma recitati, urlati, bisbigliati:

[La] sua maniera riconduce direttamente alla corporeità del testo inteso [...] come gesto, e dunque all'energia plastica, fonica, della parola messa in scena e messa in forma da Sanguineti, in poesia come in narrativa, nelle traduzioni come nei testi teatrali: perché la fisicità, affidata nel testo alla gestualità e alla voce, al «grido», al «canto», al «mugolamento», al «rumore», appartengono di diritto al suo testo-corpo, alla pari dell'«emorragia di parole» che lo invade e alla pari della lacerazione della voce, che conduce ai limiti dell'afasia e dell'autofagocitazione [...]. Si può provare a percorrerla tutta, la poesia di Sanguineti, seguendo queste due prospettive, che interferiscono tra loro: la scrittura orale di un personaggio-io che passa da un travestimento all'altro [...] si coniuga di continuo con l'uso di un linguaggio carico di energia esplosiva, una lingua-partitura polifonica e policroma, che evidenzia una vocazione scenica rara nella nostra tradizione.¹¹²

Siamo quindi di fronte a quel vasto fenomeno che è l'oralità di ritorno delle società tecnicamente avanzate,¹¹³ che, nei poeti in grado di percepire e utilizzare produttivamente tale evoluzione delle modalità comunicative verso un ritorno tecnologico ed elettronico all'oralità, può tradursi in epica di ritorno, come ha mostrato Loreto nella sua analisi del primo Balestrini.¹¹⁴ Di nuovo il cinema e Benjamin possono aiutare ad illustrare sinteticamente il fenomeno e la sua influenza su Sanguineti: «il processo di riproduzione figurativa registrò un'enorme accelerazione, al punto da tenere il passo con l'atto del parlare. L'operatore cinematografico [...] fissa le immagini con la stessa velocità con cui l'attore parla».¹¹⁵

¹¹² LORENZINI 2009: 104-105.

¹¹³ Vedi ONG 1986.

¹¹⁴ LORETO 2014a.

¹¹⁵ BENJAMIN 2000: 15. Si veda anche cosa scrive Benjamin più avanti: «Tale riproduzione è in grado [...] di andare incontro al fruitore nella sua situazione specifica, attualizz[ando] l'elemento riprodotto. [...] La distinzione tra autore e pubblico è dunque in procinto di perdere il suo carattere precipuo. [...] la pittura non è in grado di offrire l'oggetto a una ricezione collettiva simultanea, operazione [...] riscontrabile un tempo nel

Il risultato di questa versificazione sempre varia e mai risolta è «una particolare formazione di compromesso»¹¹⁶ in senso freudiano, concetto di cui Curi si serve per spiegare lo stato di ambivalenza di queste produzioni. Esse non si curano del principio di non contraddizione, proprio come l'inconscio, e, aggiungiamo noi, anche le costruzioni culturali collettive. Il verso, se sembra superare il principio di piacere per proporsi come dimostrazione concettuale ed esposizione di documenti linguistici, proprio sul piacere del ritorno del già noto fonda la sua perpetua e quasi autonoma formazione. Sanguineti costruisce così una forma che sia di nuovo percepibile all'orecchio contemporaneo, con un procedimento che richiama le costellazioni anaforiche dell'epica e la loro funzione mnemonica.¹¹⁷ Si assiste a un riempimento estremistico del verso, «tendenza proprio del verso moderno a riassumere in sé, fondendoli in una nuova misura, tutti i sistemi precedenti»¹¹⁸, un citazionismo che ha molto della versificazione inclusiva dell'epica.¹¹⁹ Un verso gestuale e «una gesticolazione linguistica» per così «far agire il linguaggio».¹²⁰

Si conferma la posizione dell'autore, anche in ambito stilistico, di estremo critico del fatto poetico, ma al contempo la sua avversione per le profezie sulla morte dell'arte, in favore di una rinnovata mitopoiesi. Come scrive Manacorda il paradosso di Sanguineti è che il poeta più importante della neoavanguardia «al fondo, non ha mai avuto nulla a che fare con le fredde decostruzioni linguistiche»,¹²¹ volendo piuttosto riscoprire la comunicazione poetica come forma educativa e conoscitiva.

poema epico e oggi nel cinema» (ivi, *passim*). In questa evoluzione si inserisce Sanguineti tramite l'uso del montaggio.

¹¹⁶ CURI 2012: 130-133.

¹¹⁷ Vedi ZATTI 2000. Sulla ricaduta etopoietica ed educativa di tale utilizzo della materia mnemonica nell'epica vedi HAVELOCK 1973: 43.

¹¹⁸ GIULIANI 1965: 216.

¹¹⁹ Vedi NOBILI 2020.

¹²⁰ PIETROPAOLI 1991: 167.

¹²¹ MANACORDA 1998: 31-32.

4. RITO D'INIZIAZIONE E RI-USO RITUALE

Come per la versificazione anche a livello di genere Sanguineti raggiunge per via sperimentale il territorio della cultura orale e della fruizione rituale. La ritualità è nella stessa vicenda rappresentata dall'idea di prova che la pervade, del rito di passaggio, del contatto iniziatico con la propria anima, di attraversamento della *Palus* e della *nekyia* per approdare alla maturità sessuale di *Erotopaegnia* a cui si presta l'ambiguo soggetto.¹²² Lo stesso senso di prova si presenta di fronte al lettore, a cui non viene proposta una fruizione che rispetti le attese secolarizzate del buon gusto ma un invito a immergersi nella palude linguistica, moderna *paideia*, per uscirne cambiato:¹²³

Lo shock [...] è lo strumento per spazzare l'immanenza estetica e promuovere un mutamento nella prassi vivente del ricettore [...] il ricettore sospende la ricerca di senso e rivolge la propria attenzione ai principi costruttivistici che determinano la costituzione dell'opera, cercando in essi una chiave che scioglia l'enigma della forma. Nel processo di ricezione l'opera avanguardistica provoca dunque una rottura, che corrisponde al carattere lacunosi della forma (la sua non-organicità).¹²⁴

Il carattere fondamentale della crescita e della formazione del soggetto è la raggiunta maturità sessuale e la creazione del proprio nucleo familiare, vicenda narrata nell'*Opus*. Centrale è allora il binomio Freud-Marx nella sua ricerca di un legame con il femminile che coincida contemporaneamente con la coscienza di classe.¹²⁵ Il lettore è invitato a tentare lo stesso percorso iniziatico e formativo all'interno del labirinto linguistico.

¹²² Vedi CARRARA 2018: 86. Sulla tematica della prova che pervade nella mitologia alchimistica junghiana vedi JUNG 2006: 358-363. Sulla *Palus* come prova vedi RISSO 2006: 15. Vedi anche la riflessione letteraria e antropologica sul tema del labirinto in HOCKE 1989: 171-179.

¹²³ Di nuovo è la via della riproducibilità tecnica a guidare l'autore verso questo atteggiamento BENJAMIN 2000: 28: «Il pubblico si immedesima nell'attore soltanto immedesimandosi nell'apparecchiatura. Ne assume dunque l'atteggiamento: esegue dei test».

¹²⁴ BÜRGER 1990: 90-91.

¹²⁵ Vedi SANGUINETI 2010, in particolare il commento ad *Agostino* di Moravia e le sue similitudini con la biografia di Sanguineti.

Informe è l'orizzonte che si mostra sulla pagina nell'eccentrica ritmicità del verso e nell'allegoria labirintica che su tutto domina, struttura archetipica e primordiale, in grado di dar conto della complessità della realtà priva di organizzazione, figura del *mundus* infero reale, rappresentazione della dispersione della soggettività e del linguaggio, percepibile come privo di senso; simbolo del pensiero dialettico che supera gli ostacoli aggredendoli, senza evitarli. Non solo un luogo come metafora del presente ma anche del libro, della scrittura stessa,¹²⁶ dove apollineo e dionisiaco, storia marxiana e psicanalisi, etica ed estetica si autoregolano a vicenda. Un principio omeostatico che riconferma la metafora del libro come mondo¹²⁷ e organismo mosso dalla legge dell'identità con la differenza, che rende percepibile, come il sottotitolo ci suggerisce (*quasi laborem habens intus*), il suo lavoro, la tecnica. Operazione possibile grazie a una pratica di scrittura dalla natura errabonda,¹²⁸ viatico per rappresentare sia la dinamica dialettica della storia e del pensiero sia il suo risvolto nell'ambiguità e nella negazione del cerchio, dell'oroboro, del «nulla che divora se stesso»;¹²⁹ e della preistoria in cui l'uomo moderno ancora vive, e che rischia di rimanere per sempre tale.¹³⁰ Un simbolo che parli al lettore del suo presente e, come una prova o un'iniziazione, modifichi radicalmente chi lo attraversa¹³¹, anche figurativamente nella lettura.

¹²⁶ RISSO 2006: 14-16 e 38.

¹²⁷ LISA 2007: 247: «L'arte si dà quindi come arte da museo, cartellinata e confezionata per il committente, poiché, mutando la metafora biblica del mondo come libro, in chiave marxiana, il mondo è museo, in quanto accumulo di capitali. [...] Sanguineti elabora un poema che coincide allegoricamente con l'orizzonte storico della propria esistenza, in cui tutto si trova con tutto».

¹²⁸ Vedi LA TORRE 1987: 88-90.

¹²⁹ GIULIANI 1965: 110-111. Cfr. anche LORENZINI 2016: 23.

¹³⁰ Vedi RISSO 2005: 152.

¹³¹ Cfr. le parole di Faranda sul mito del labirinto FARANDA 2014: 24: «il mito cretese di Minosse, nel quale l'archetipo dell'enigma, il Labirinto, compare nella narrazione prima ancora che come forma ibrida di un'entità divina come l'edificio che ne custodisce il mistero, creato dalla sagacia di un mortale. Artista e artigiano ateniese, Dedalo è il capostipite della sapienza tecnica da cui si origina il Labirinto [...] ma che declina nella sfera dionisiaca la dimensione apollinea dell'enigma. Il labirinto è infatti un luogo in cui l'uomo può perdersi ed essere divorato dalla forza animale di un dio ibrido. Lo spazio sacro è quello in cui si annida un Dioniso [...] che si identifica con il Minotauro e che si congiunge con Arianna, sorella del mostro e Signora del labirinto». Così in *Laborintus* lo spazio infernale ed Ellie sono frutto dei mezzi di produzione capitalistica, i quali

La struttura disorganica e la varietà delle forme realizzano, oltre che un' *enquête* rituale per il lettore, un realismo storico: l'evoluzione del testo non è prevedibile per assenza di organizzazione isofonica così com'è discontinuo e innaturale il corso della storia. L'acquisizione del passato nella forma del testo avviene, oltre che con l'ovvio uso di lingue morte, di citazioni dotte e con l'indebolimento della soggettività, anche tramite i riferimenti metrici, soprattutto di *Erotopaegnia*, richiamando la figura del giullare e del chierico della tradizione goliardica;¹³² inoltre, e vale soprattutto per *Laborintus*, sfruttando il gusto notoriamente medievale per il sapere enciclopedico, esposto "crudelmente" nell'uso dell'elenco, e per l'epigrammaticità delle chiusure.¹³³ Vi è poi la pratica del travestimento, che richiama la libertà d'intervento sul testo preesistente propria della cultura orale, che muore con l'istituzionalizzarsi della cultura e con l'avanzare della tecnologia della scrittura, della stampa, e quindi del romanzo per la narrazione e della lirica per la poesia, del solipsismo egotista, quindi della soggettività. Il testo assorbe grazie al montaggio più aspetti possibili della realtà, come il ri-uso rituale, epico, esplicitamente molto al di là del ristretto vocabolario poetico della lirica. Tramite questo continuo scontro e poi fusione fra diverse forme, registri, saperi, lingue, toni, metri, e rispettive ideologie, che reagiscono insieme tramite il montaggio dell'interferenza, che si negano a vicenda, Sanguineti rappresenta la realtà rendendo operativo insieme al momento creativo anche quello critico. Il testo è così in grado di difendersi dalle insidie del mercato¹³⁴ e della falsa coscienza poetica. Un linguaggio e una cultura che riflettono su di sé. Si conferma nuovamente l'identità fra poiesi e mitopoiesi ma senza lo scopo di fondare cinicamente nuove illusioni e persuasioni. Tramite la sua informalità percepiamo continuamente, come direbbe Ejchenbaum, la forma, la tecnica, che viene costantemente

possono offrire le condizioni di riscatto, rivoluzione politica ed esistenziale, oppure mantenere la storia in una fase ancora primitiva.

¹³² Vedi SICA 1975: 44. Vedi anche PIETROPAOLI 1991: 175.

¹³³ Vedi SANGUINETI 2010: 77 e 2000: 28-29. Cfr. BERISSO 2012, in particolare p. 210, sulle *Laudes creaturarum* come modello di lode enciclopedica, la cui influenza è visibile nelle sezioni petrarchesche di *Laborintus* ed elencative di *Erotopaegnia*.

¹³⁴ RISSO 2006: 38-39. Vedi anche PIETROPAOLI 2013: 58.

perché ogni strada subito
vorrà corrergli incontro, un'ernia ombelicale incidere
il suo profilo di fumo, qualche ippopotamo donargli
i suoi denti di forfora e di fosforo nero:
evita il vento,
i luoghi affollati, i giocolieri, gli insetti;
e a sei mesi egli potrà raddoppiare il suo peso, vedere l'oca,
stringere la vestaglia, assistere alla caduta dei gravi;
strappalo dunque alla sua vita di alghe e di globuli, di piccoli nodi,
di indecisi lobi:

il suo gemito conquisterà le tue liquide ferite
e i suoi occhi di obliquo burro correggeranno questi secoli senza nome!

(*Erotopaegnia*, sez. 3)¹³⁷

Il ritorno a un discorso di ri-uso misto, proprio per ciò che teorizza Benjamin sulla fine della funzione puramente estetica e culturale dell'arte, dovuta alla liberazione offerta dalla produzione tecnologica, che apre la via alla funzione politica e quindi a un discorso di ri-uso che travalichi il puro genere letterario, è un ritorno a quella modalità di discorso che in Vico è fondazione della civiltà. Per Sanguineti però si tratta di rifondare:¹³⁸ non si tratta di narrare una fondazione originaria ma di rappresentare il reale e, contemporaneamente, distruggere la rappresentazione e il linguaggio ideologico del presente, auspicando e chiedendo un cambiamento, una fondazione futura, uno sconvolgimento sociale. *Opus metricum* si costituisce come un'opera mondo, Sanguineti imita, prendendo a modello soprattutto Dante, la tipologia dell'opera enciclopedica, alla base di una cultura. *Opus metricum* è storia della genesi di un soggetto e dell'alienazione, di una fondazione

¹³⁷ SANGUINETI, *Segnalibro*: 53.

¹³⁸ Cfr. le parole di Cortellessa sull'epica di Falco: «Non è infatti, come quella dell'epica arcaica, il racconto di fondazione della società che appartiene al nostro passato. È la storia, invece, di come quella forma di vita, entro cui siamo nati e abbiamo vissuto, sia morta; e, insieme, di come sia iniziata, da qualche parte nel tempo che si estende sino al nostro presente, la forma di vita che ci toccherà in sorte nel tempo a venire» (CORTELESSA 2015: 144).

mancata e, per via critica e politica, di un'apocalisse contemporanea al testo, atomica ed esistenziale. Quindi la fondazione coincide con una distruzione, il furore della *pars destruens* coincide con la coscienza della *pars costruens*:

Non è vero che 'distugga' chiunque vuol distruggere. Distruggere è molto difficile, tanto difficile appunto quanto creare. Poiché non si tratta di distruggere cose materiali, si tratta di distruggere 'rapporti' invisibili, impalpabili, anche se si nascondono nelle cose materia. È distruttore-creatore chi distrugge il vecchio per mettere alla luce, fare affiorare il nuovo che è divenuto 'necessario' e urge implacabilmente al limitare della storia. Perciò si può dire che si distrugge in quanto si crea.¹³⁹

La negazione, la deformazione linguistica, la sovrabbondanza semantica o il suo azzeramento, in *Opus metricum*, affermano, come afferma la negazione carnevalesca di Bachtin,¹⁴⁰ tipica di nuovo delle formazioni letterarie orali popolari, che distorcendo nel grottesco il potere delle classi dominanti propone contemporaneamente una realtà altra, sovvertendo le regole o annullandole apre alla possibilità, alla diversità e alla resistenza. Questo atteggiamento goliardico si farà dominante in *Erotopaegnìa*. Abbassando il sublime verso la nullificazione della morte come putrefazione, o verso le regioni inferiori del corpo, si giunge anche alla condizione di produttività della vita, della morte come possibilità di nascita, alla narrazione degli organi produttori di nuova vita, di cambiamento: «è questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo,

¹³⁹ GRAMSCI 1977: 708. Cfr. RISSO 2006: 48. Vedi anche quanto scrive Canzaniello nella sua analisi dell'*epos* moderno CANZANIELLO 2017: 81-93: «l'elemento fondativo originario è sincrono e non antitetico a quello della distruzione. Alla distruzione segue dunque un ordine altro [...]. [...] Se invece supponiamo che l'epica non possa mai essere epica di una distruzione o di una fine ci troveremmo in difficoltà con questo paradigma, ma forse anche con la stessa natura del racconto iliadico. Attenta a un'obiezione simile l'ipotesi che formulo qui riguarda infatti un'epica della distruzione che non nega appunto la formalizzazione celebrativa, vittoriosa e affermativa dell'epica comunemente intesa, ma anzi ne suppone uno stesso grado di formalizzazione celebrativa, di segno affermativo per così dire, ma rivolta ad affermare la fine, il nulla, l'inorganico come appetibile vittoria».

¹⁴⁰ BACHTIN 1998. Cfr. CARRARA 2018: 160.

negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo». ¹⁴¹

Questo atteggiamento è rivoluzionario e non diffusamente socializzato in ambito letterario, come lo era nella cultura orale e nell'*epos* antico, proprio perché il nostro è un tempo che non contempla, o non vorrebbe contemplare, il pensiero epico, transindividuale, corporale, «intestinale convulso», volutamente innaturale e compiutamente storico e culturale. Il fine nell'*Opus metricum* di Sanguineti non è quello di narrare la storia di un eroe e dei suoi congiungimenti, mancati o avvenuti, con le due eroine, non è solo questo: è la messa in mostra, nel lato materiale e formale dell'opera, dello stato del soggetto, del mondo e del linguaggio e, al contempo, il riportare quest'ultimo «a un senso morale» (*Laborintus* sez. 4), istituire l'uguaglianza fra politica ed estetica gramsciana, offrire al lettore uno strumento di autocoscienza e resistenza offendendo strutturalmente e radicalmente la logica linguistica ed estetica consolidata per creare nuovi significati: «Ogni segno è segno dinamico, gramma mobile, paragramma: paragramma che *fa*, più che non esprima, un senso. Le significazioni non esistono, si fanno». ¹⁴²

Scrivono Sanguineti in *Per una letteratura della crudeltà* che «non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea di crudeltà», la poesia si definisce «come luogo della crudeltà», «spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose». ¹⁴³ La poesia diventa quindi, riprendendo di nuovo la lezione vichiana sul linguaggio poetico antico e il suo ri-uso, *exemplum*, atto illocutivo ed epico con cui non tanto narrare vicende di un passato assoluto ma istituire un discorso fuori dal tempo, alienato dal tempo, come è il presente assoluto del capitalismo, ¹⁴⁴ e contemporaneamente, con la prospettiva e la profondità storica delle sue citazioni, contrastare tale deriva, vendicare il passato e la Storia per le

¹⁴¹ Ivi: 161.

¹⁴² LA TORRE 1987: 90.

¹⁴³ Vedi SANGUINETI 1965b: 108-109.

¹⁴⁴ Sulla possibilità di un'epica nel tempo della realtà del capitalismo avanzato, che ha realmente inizio in Italia con il dopoguerra e la crescita economica, si veda LORETO 2017, dove è ben argomentato come l'appiattimento della nostra prospettiva temporale ci renda di nuovo abili di esperire un discorso su un passato assoluto ambientato nel nostro presente privo di prospettive e di evoluzione.

offese dello storicismo e del naturalismo insito nel pensiero borghese, unire nello stesso discorso l'invito al cambiamento e la descrizione dello stato attuale della realtà, «una solenne formola d'azione». ¹⁴⁵ Il realismo storico fornisce così l'esempio linguistico per la condanna dell'alienazione a cui l'uomo è sottoposto e l'occasione per ripensare al di fuori delle logiche dominanti e dispotiche insite nella lingua e nella letteratura, un futuro di cui il testo offre la *visio* e di cui chiede la realizzazione: ¹⁴⁶

il livello mentale virtuale si abbassa questi paesi sono prosciugati
da prolungate speculazioni promuovono l'agitata soluzione isagogica
della tua congestione nella Terra Pacis con una
orazione in specifico ordine (*tabulae motuum*) in ragionevole bellezza
quod istius operis volta al particolare non est simplex sensus
in una parola subiectum est homo organicamente totius operis
mediante l'invenzione di un corpo l'elasticità
non più unilateralmente teoretica di una fenomenologia spaziale
per rigida paralisi belle donne voi siete spazio la bellezza
per cui si discorre velocemente non deve avere un senso
ma molti sensi estesi

tagliata in sezioni che non muovono
dalla modalità doverosa (dunque moralità) eventuale
del nostro atteggiamento ma dalla sua apprensione discorsiva
alta (dunque erettiva) eruzione del tatto perché la vita è così insufficiente
ma perché oggettivamente qui potenzialmente collettivamente irresistibile
della sfaldabilità di un pietroso vigore della linea sia fondamentale

¹⁴⁵ VICO 1977: 885.

¹⁴⁶ Sul concetto di narrazione epica e mitica come serie di *exempla* che uniscano in sé le tre diverse modalità del ri-uso, legislativo, religioso ed estetico, in grado sia di descrivere un contenuto del passato che, contemporaneamente, prescrivere un comportamento per il futuro, e così dare forma e struttura all'organizzazione sociale, si veda la riflessione di Sini su Vico in SINI 2007: 30-31 e 46-47. Cfr. anche Loreto che indica nella rinnovata sensibilità epica un risultato non solo dell'annebbiamento temporale ma della lacianiana evaporazione del padre, di ogni forma di dovere e prescrizione realmente autoritari, lasciando quindi spazio a una libertà assoluta quanto fittizia, in LORETO 2017: 121. Da qui la necessità di una ricostruzione vichiana della legge e quindi della società.

essa o complementare ma forte sia linea e linea
di avventura

io voglio conoscere (non importa se non puoi sognarmi)
ho formulato molte ipotesi per vivere parlo di conferire decoro
al mio processo penso a un decoro muscolare tattile abile di irritabilità
penso a troppe vibrazioni (penso) non mi ascoltano più
e parole ancora tagliano le labbra (io sono qui con un virtuoso discorso)
(*Laborintus*, sez. 5)¹⁴⁷

L'organicità dell'epico diventa obbiettivo da ambire, come rivolgimento della società, ed elemento reso mostruoso nel suo fallimento formale, esplicitando la sua impossibilità nel presente, quindi rendendola presenza nel testo in grado mostrare, in modo contrastivo, il difetto del mondo, il fallimento di Laszo nel risolvere linguisticamente e teoreticamente lo stato di complicazione. Una disorganicità, una negatività, che diventa positiva significazione e azione contro l'ideologia dominante e i suoi modi comunicativi ed estetici, appello e strumento per una rifondazione del linguaggio e della società, fondamento per un sistema di pensiero che non divaghi nella pura teoresi ma che si cali nella consistenza del *pragma* e del *bios* dei corpi. Sempre cinica è l'esposizione della posizione filosofica dell'autore come critica materialista, non per argomentazioni ma direttamente nella prassi del "corpo" della sua poesia, nella sua costruzione e nell'esposizione della sua fisicità, per calare la speculazione e la dimensione letteraria nella materia della realtà:

Il linguaggio si incarna [...] per quanto risulta nella formulazione sanguinetiana, di farsi espressione di valori pieni e riconosciuti, archetipi di un reale integralmente conoscibile e frequentabile, quindi, univocamente.¹⁴⁸

¹⁴⁷ SANGUINETI, *Segnalibro*: 18.

¹⁴⁸ SICA 1975: 14.

Tutta la psicologia è all'esterno, tutto si riduce a corpo, spazio, tempo, questi tre elementi sono in uno stato di identità e la poesia è oggettiva ed estensiva come nell'epico, completamente integrata al mondo che narra. Dunque il reale integralmente conoscibile e frequentabile non è quello del passato originario ma un'originale visione del presente, la «nostalgia di un futuro», e ri-uso rituale e riproducibilità tecnica, sperimentalismo formale e modalità epica, tendono a coincidere e sovrapporsi.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Il legame fra la forma linguistica sperimentale e l'interpretazione vichiana del linguaggio sacrale e legislativo delle prime manifestazioni letterarie potrebbe aiutare a ripensare alcune riflessioni, gravitanti intorno a quella di Jean-Marie Gleize, sull'odierna poesia di ricerca, che definendosi come post-poesia, ponendosi oltre una riconosciuta linea temporale e di genere, che coincide di fatto con la modernità e la lirica, celerebbe in realtà un risorgere della modalità epica, come ha dimostrato Loreto nel caso della micronarrazione di Bortolotti.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BRETON, *Manifesti del Surrealismo* = André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.
- PAGLIARANI, *Tutte le poesie. 1946-2005* [Cortellessa] = Elio Pagliarani, *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- SANGUINETI, *Edoardo Sanguineti: Opere e introduzione critica* [Guglielmino] = Edoardo Sanguineti, *Edoardo Sanguineti: Opere e introduzione critica*, a cura di Giorgio Guglielmino, Verona, Anterem, 1993.
- SANGUINETI, *Segnalibro* = Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 2010.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AGOSTI 1972 = Stefano Agosti, *Il testo poetico: teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- AGOSTI 2010 = Stefano Agosti, *Sanguineti fuori catalogo*, in «il Verri», XLIV (2010), 5-28.
- ALLASIA 2017 = Clara Allasia, *“La testa in tempesta”. Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017.
- BACCARINI 2002 = Elisabetta Bacarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza antiletteraria nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002.
- BACHTIN 1998 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1998.
- BACIAGALUPO 2012 = Massimo Baciagalupo, *Sanguineti fra Pound ed Eliot*, in BERISSO - RISSO 2012, 381-392.

- BARTHES 1988 = Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- BARTHES 1994 = Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994.
- BENJAMIN 1971 = Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.
- BENJAMIN 2000 = Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN 2010 = Walter Benjamin, *I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010.
- BERISSO 2012 = Marco Berisso, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in BERISSO - RISSO 2012, 205-220.
- BERISSO - RISSO 2012 = *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a cura di Marco Berisso - Erminio Risso, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- BOLOGNA 2003 = Corrado Bologna, *A colloquio con Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», VI (2003), 609-618.
- BRIOSCHI 2016 = Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Net, 2016.
- BRIOSCHI - DI GIROLAMO 1984 = Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- BÜRGER 1990 = Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Boringhieri, 1990.
- CAMPEGGIANI 2017 = Ida Campeggiani, *La poesia di Amelia Rosselli. Tra restringimento e totalità*, in DE CRISTOFORO 2017, 137-158.
- CANZANIELLO 2017 = Emanuele Canzaniello, *Fondare e distruggere isole del male dopo il '45*, in DE CRISTOFORO 2017, 77-96.
- CAREY 2009 = Chris Carey, *Genre, Occasion and Performance*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 21-38.
- CARRARA 2018 = Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.
- CORTELESSA 2015 = Andrea Cortellessa, *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotogra-*

- fica*, a cura di Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini, *DeriveApprodi*, Roma, 2015, num. 127-148.
- CURI 1991 = Fausto Curi, *La Struttura del risveglio: Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Milano, Mimesis, 1991.
- CURI 2003 = Fausto Curi, *La poesia italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 2003.
- CURI 2012 = Fausto Curi, *Retorica e montaggio nella poesia di Sanguineti*, in BERISSO - RISSO 2012, 121-142.
- CURTIUS 1995 = Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La nuova Italia, 1995.
- DE CRISTOFARO 2017 = *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini, 2017.
- DE MARIA 1977 = Luciano De Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1977.
- ESPOSITO 2003 = Edoardo Esposito, *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci, 2003.
- FARANDA 2014 = Laura Faranda, *Logiche platoniche e decostruzioni mitiche del sé*, in *Rizomi greci*, a cura di Piero Coppo e Stefania Consiglieri, Milano, Colibrì, 2014, 17-48.
- FERRARI 2010 = Franco Ferrari, *Omero, i rapsodi e la fabbrica degli inni*, in *Inni omerici*, a cura di Silvia Poli, Torino, UTET, 2010, 7-34.
- FOUCAULT 1978 = Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Bologna, Cappelli, 1978.
- GALLAGHER 2001 = Catherine Gallagher, *Fiction*, in *Il romanzo*, vol. 1. *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001, 512-540.
- GAZIS 2020 = George A. Gazis, *Homer's Hades*, in Andrea Capra - Andrea Debiasi - George A. Gazis - Cecilia Nobili, *New Trends in Homeric Scholarship Homer's Name, Underworld and Lyric Voice*, in «AOQU», I, 1 (2020), 45-57.
- GHIDONI 2020 = Andrea Ghidoni, *Tesi per una prospettiva eroo-poietica*, in «AOQU», I, 1 (2020), 295-339.
- GIULIANI 1965 = Alfredo Giuliani, *Introduzione*, in *I Novissimi*, a cura di Id., Milano, Feltrinelli, 1965, 15-32.

- GODIOLI 2004 = Albero Godioli, *Citazione e allusività in "Laborintus" di Edoardo Sanguineti*, in «Contemporanea», II (2004), 23-38.
- GOODMAN 1991 = Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- GRAMSCI 1977 = Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977.
- HAVELOCK 1963 = Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- HOCKE 1989 = Gustav R. Hocke, *Il mondo come labirinto*, Roma, Theoria, 1989.
- HRUŠOVSKI 1972 = Benjamin Hrušovski, *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1972, 169-176.
- JAEGER 1943 = Werner Jaeger, *La formazione dell'uomo greco*, Firenze, La Nuova Italia, 1943.
- JAKOBSON 1963 = Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- JUNG 2006 = Carl Gustav Jung, *Psicologia e Alchimia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- LA TORRE 1987 = Armando La Torre, *La magia della scrittura, Moravia, Malerba, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1987.
- LISA 2007 = Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, University Press, 2007.
- LORENZINI 1978 = Niva Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- LORENZINI 2009 = Niva Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- LORENZINI 2011 = Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Durer*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- LORENZINI 2016 = Niva Lorenzini, *Adesso tu mi domanderai*, in *Ritratto pubblico*, a cura di Luigi Weber, Milano, Mimesis, 2016, 21-31.
- LORETO 2014a = Antonio Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Milano - Udine, Mimesis, 2014.
- LORETO 2014b = Antonio Loreto, *I Santi padri di Amelia Rosselli*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014.

- LORETO 2017 = Antonio Loreto, *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Gherardo Bortolotti*, in DE CRISTOFARO 2017, 115-136.
- LUKÁCS 1999 = György Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 1999.
- LUMMUS 2013 = David Lummus, *Edoardo Sanguineti's New Dante*, in *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Garde*, a cura di Paolo Chirumbolo - John Picchione, Oxford, Legenda, 2013, 40-55.
- MANACORDA 1998 = Giorgio Manacorda, *L'inconscio politico. 36 poesie su commissione*, Roma, Castelvechi, 1998.
- MARTIN 2005 = Richard Martin, *Epic as Genre*, in *A Companion to Ancient Epic*, ed. John Foley, Malden, Blackwell, 2005, 9-19.
- MARX 1975 = Karl Marx, *Il Capitale*, Torino, Einaudi, 1975.
- MARX 2008 = Karl Marx, *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- MAZZONI 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- MELETINSKIJ 2016 = Eleazar M. Meletinskij, *Archetipi letterari*, Macerata, EUM, 2016.
- MORETTI 1994 = Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Einaudi, Torino 1994.
- NAGY 1996 = Gregory Nagy, *Poetry as a performance: Homer and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- NERI 2012 = Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- NOBILI 2020 = Cecilia Nobili, *epic vs lyric? new approaches to an old problem*, in Andrea Capra - Andrea Debiasi - George A. Gazis - Cecilia Nobili, *New Trends in Homeric Scholarship Homer's Name, Underworld and Lyric Voice*, in «AOQU», I, 1 (2020), 58-71.
- OLSON 1961 = Charles Olson, *Il verso proiettivo*, in «il Verri», I (1961), 9-23.
- ONG 1986 = Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.

- OTT 2015 = Christine Ott, *Introduzione*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di Damiano Frasca - Caroline Lüderssen - Christine Ott, Firenze, Franco Cesati, 2015, 8-15.
- PAZZAGLIA 1974 = Mario Pazzaglia, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974.
- PIETROPAOLI 1991 = Antonio Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991.
- PIETROPAOLI 2013 = Antonio Pietropaoli, *Le strutture dell'anti-poesia, Saggi su Sanguineti Pasolini Montale Arbasino Villa*, Napoli, Guida, 2013.
- PINCHERA 1966 = Antonio Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai "novissimi")*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», I (1966), 92-127.
- PISTOIA 2015 = Marco Pistoia, *Eroi per caso? Riflessioni sull'epica cinematografica*, in DE CRISTOFARO 2017, 241-253.
- RISSO 2005 = Erminio Riso, *Sanguineti e la storia*, in *Attenzione a Sanguineti*, in «Il Verri», XXIX (2005), 149-159.
- RISSO 2006 = Erminio Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Lecce, Manni, 2006.
- SANGUINETI 1961 = Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1961.
- SANGUINETI 1965a = Edoardo Sanguineti, *Poesia e mitologia*, in *I Novissimi*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1965, 205-213.
- SANGUINETI 1965b = Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- SANGUINETI 1971 = Edoardo Sanguineti, *Storie naturali*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- SANGUINETI 1987 = Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.
- SANGUINETI 1993 = Edoardo Sanguineti, *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- SANGUINETI 2000 = Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- SANGUINETI 2001 = Edoardo Sanguineti, *Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, a cura di Erminio Riso, Lecce, Manni, 2001.
- SANGUINETI 2010 = Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2010.

- SCHIAVULLI 2002 = Antonio Schiavulli, *Io sono una moltitudine. Pratiche linguistiche della soggettività in Laborintus di Edoardo Sanguineti*, in *La terra di Babele. Saggi sul plurilinguismo nella cultura italiana*, a cura di Dario Brancato - Marisa Rucolo, Ottawa, Legas, 2002, 151-160.
- SICA 1975 = Gabriella Sica, *Edoardo Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- SINI 2007 = Stefania Sini, *Osservazioni sul passaggio dal ri-uso rituale al ri-uso mondano nell'opera di Vico*, in *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, FrancoAngeli, 2007, 25-56.
- SINI 2014 = Stefania Sini, *The fictive person's of a serious poem: on Vico's anthropology of "literature"*, in *Investigation on Giambattista Vico in the third millennium*, a cura di Julia V. Ivanova e Fabrizio Lomonaco, Napoli, Acta di «Logos», 2014, 199-216.
- SNELL 1951 = Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1951.
- SPEARING 2005 = Anthony C. Spearing, *Textual Subjectivity. The encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford, Oxford University press, 2005.
- TIRINANZI DE MEDICI 2017 = Carlo Tirinanzi De Medici, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in DE CRISTOFARO 2017, 53-76.
- VERNANT 1989 = Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino, Einaudi, 1989.
- VICO 1977 = Giambattista Vico, *La scienza nuova*, Milano, Rizzoli, 1977.
- VITIELLO 1984 = Ciro Vitiello, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.
- ZATTI 2000 = Sergio Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.