

CAROLINA CUPANE

Una passeggiata nei boschi narrativi* Lo statuto della finzione nel “Medioevo romanzo e Orientale”

In margine a un contributo recente

Abstract: The present paper is a reply to an extensive study which explores the status of fiction in Byzantium based on learned and vernacular narrative texts written between the 12th and 15th centuries. Its author, P. A. Agapitos, compares them with similar Western and Oriental sources from about the same time. Following the outline of the mentioned study this paper discusses the contrast between literary and factual truth, narrative spaces as fictionality markers, prologues and epilogues in Western and Byzantine romances, the epilogue of Hysmine and Hysminias, truth, lie and fiction in the Sophrosyne-Poem of Meliteniotes.

Fra le molte, rivoluzionarie innovazioni di quel periodo epocale nella storia della cultura occidentale che fu il secolo XII la “riscoperta” della finzionalità realizzata dalle letterature in volgare fu senza dubbio uno dei fenomeni più macroscopici e di maggiore impatto. Questa tematica, portata alla ribalta in toni polemici da Walter Haug all’inizio degli anni 80 del secolo scorso, non ha cessato di occupare gli studiosi delle letterature medievali in volgare, ancor oggi impegnati a definire l’ambiguo statuto della letteratura di finzione nel complesso di una produzione improntata a una concezione teologica e fattuale del concetto di verità quale’era quella dell’Europa medievale, e analizzare le svariate strategie difensive elaborate, ad esempio, nell’epica e nel romanzo cortese¹.

Ma quale statuto aveva la finzione nell’“altra Europa”, com’è stato definito alcuni anni fa lo spazio geopolitico e culturale della Bisanzio medievale²? Il tema non rientra nell’orizzonte di ricerca degli studiosi della letteratura bizantina, spesso restii a far proprie prospettive critiche innovatrici. Eppure la contemporaneità della (ri)comparsa di una letteratura romanzesca d’immaginazione in Occidente e a Bisanzio da un lato e dall’altro gli intensi rapporti politici, economici e culturali fra le due metà dell’Europa nel XII secolo, a dispetto della *diversitas linguae*³, inviterebbero a un esame comparato delle specifiche convergenze e divergenze che si manifestano nelle letterature dell’epoca. Non si può, dunque, che esser grati a P. A. Agapitos (= A.) che si è sobbarcato all’impegnativo compito di colmare questa lacuna.

In un ponderoso articolo, recentemente apparso in un volume miscelaneo che spazia dal Mediterraneo orientale alla Scandinavia e abbraccia un arco di tempo che si estende dal tardo-antico al

* Il titolo di questo contributo parafrasa in tutta umiltà quello dato da Umberto Eco alla versione a stampa delle “Norton lectures” da lui tenute negli anni 1992 e 1993 all’Università di Harvard: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano 1994.

¹ La sfida formulata da W. HAUG, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1985 (seconda ed. 1992) è stata raccolta da molti; mi limito qui a rinviare, *pars pro toto*, ai contributi fondamentali di F. P. KNAPP, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (I)*. Sieben Studien und ein Nachwort. Heidelberg 1997; IDEM – M. NIESNER, *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter*. Berlino 2002; F. P. KNAPP, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II)*. Zehn neue Studien und ein Vorwort. Heidelberg 2005 e D. H. GREEN, *The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150–1220*. Cambridge 2002; molto stimolanti anche gli studi di G. GRÜNKORN, *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200 (Philologische Studien und Quellen 129)*. Berlino 1994 e B. BURRICHTER, *Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts*. Monaco 1996.

² Cfr. *Byzanz – das andere Europa = Das Mittelalter VI 2* (2001).

³ Cfr. C. MALTEZOU, *Diversitas linguae*, in: *E epikoinonia sto Byzantio*, a cura di N.G. Moschonas. Atene 1993, 93–101.

XV secolo e oltre⁴, A. affronta la problematica in maniera esaustiva, dandole al contempo un taglio comparatistico. Tre sono le aree culturali poste a confronto, Bisanzio, Francia e Germania medievali e, in misura minore, la Persia sotto la dinastia dei Ghaznavidi. Dopo aver esposto in una parte introduttiva gli aspetti teorici della questione e delineato (ad eccezione dell'ambito persiano) il contesto storico in cui le rispettive letterature d'immaginazione fiorirono, l'autore esamina analiticamente un ampio spettro di testi narrativi. Al centro dell'analisi sta, ovviamente, la produzione romanzesca bizantina che è costituita, com'è noto, da testi composti fra il XII e il XIV secolo, per la maggior parte a Costantinopoli e in diversi livelli linguistici⁵, che A. esamina nella sua totalità. Ad essa A. affianca selettivamente altri generi, in senso lato narrativi, di carattere allegorico che fungono, per così dire, da istanze di controllo. La dialettica fra autore / creatore, opera e pubblico, quale si manifesta nella letteratura bizantina d'immaginazione, è puntualmente posta in relazione con analoghe strategie narrative adoperate in un campionario di testi, scelti fra i capolavori delle letterature poste a confronto – per l'area romanza e medio-altotedesca i romanzi di Chrétien de Troie, Gottfried von Straßburg e Wolfram von Eschenbach, *Il Cantar del mio Cid* e la *Chanson de Roland*, per quella arabo-persiana che svolge nel complesso un ruolo subalterno, i poemi epico-romanzeschi di Fidawsi e Nizami⁶. L'analisi tocca numerosi problemi storici e letterari riguardanti i testi trattati – accanto a quelli tradizionali di datazione e localizzazione anche la *vexata quaestio* dei rapporti letterari fra Bisanzio e l'Occidente negli ultimi secoli dell'era bizantina –, propone puntuali soluzioni a problemi specifici e sfocia infine in un'interpretazione complessiva della narrativa bizantina d'immaginazione. Benché molti degli aspetti toccati siano già stati presentati da A. nel corso di un cammino scientifico ormai ventennale, il lettore dispone qui di una sintesi ben calibrata che va oltre la tematica specifica della finzionalità e offre numerosi spunti di riflessione, discussione e, in parte, contestazione.

Nelle note che seguono, necessariamente eterogenee e non unitarie, non mi propongo di mettere in questione le conclusioni cui perviene A., e con cui sostanzialmente concordo, ma intendo riprendere soltanto singoli punti che ritengo particolarmente controversi, nel tentativo di proporre soluzioni alternative. Mi sembra opportuno, per motivi di chiarezza, esporre preliminarmente i risultati dello studio di A.

Come in Occidente anche a Bisanzio si assiste nel XII secolo a un fiorire di svariati generi finzionali che, nella terminologia retorica classica adoperata anche dai letterati bizantini, erano generalmente chiamati *πλάσματα*. Il più importante e meglio conosciuto di essi è il romanzo d'amore e d'avventura, riattivato proprio in quest'epoca dopo essere rimasto assente per secoli dalla scena letteraria⁷. Nell'effettuare quest'operazione di recupero i letterati bizantini, a differenza dei loro colleghi

⁴ P. A. AGAPITOS, In Rhomaian, Frankish and Persian Lands: Fiction and Fictionality in Byzantium and Beyond, in: *Medieval Narratives between History and Fiction. From the Centre to the Periphery of Europe, c. 1100–1400*, a cura di P. A. Agapitos – B. L. Mortensen. Copenhagen 2012, 235–367. Lo studio è articolato in sette parti: 1. I testi; 2. Il contesto storico; 3. I poeti bizantini e il medium linguistico; 4. Manoscritti, lettori, scuole e testi autoritativi; 5. Fra storia e finzione; 6. La finzione letteraria era oggetto di dibattito a Bisanzio? 7. Contratti finzionali con i destinatari.

⁵ Per un'informazione generale sul genere romanzesco a Bisanzio, v. R. BEATON, *The Medieval Greek Romance*. Cambridge 1996 (Londra 1989), 30–51, da leggere assieme alle osservazioni critiche di P. A. AGAPITOS – O. L. SMITH, *The Study of Medieval Greek Romance (Opuscula Graecolatina 33)*. Copenhagen 1992.

⁶ L'autore rielabora e amplia un suo recente lavoro, cfr. già P. A. AGAPITOS, From Persia to the Provence: Tales of Love in Byzantium and Beyond. *Acme* 63 (2010) 153–170. – Le basi per un'analisi comparata fra i romanzi bizantini in volgare e la letteratura, soprattutto allegorica, romanza erano state poste anni fa da chi scrive, cfr. e.g. C. CUPANE, Ερως βασιλεύς. La figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore. *Atti dell'Accademia di scienze, Lettere e Arti di Palermo* ser. IV, vol. 33/2 (1973–74) 243–297; EADEM, Byzantinisches Erotikon. Ansichten und Einsichten. *JÖB* 37 (1987) 213–233; EADEM, Bisanzio e la letteratura della Romania: peregrinazioni del romanzo medievale, in: *Medioevo Romano e Orientale. Il viaggio dei testi. Atti del III Colloquio Internazionale (Venezia, 10–13 ottobre 1996)*, a cura di A. Pioletti – F. Rizzo Nervo. Soveria Mannelli 1999, 31–49.

⁷ Sul cosiddetto revival della fiction nel XII secolo si è scritto molto, per una messa a punto e una disamina delle tendenze generalmente novellistiche dell'epoca si veda M. MULLETT, *Novelisation in Byzantium. Narrative after the Revival of Fiction*, in: *Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott*, a cura di J. Burke *et alii*. Melbourne 2006, 1–28.

in Occidente (che non potevano rifarsi a un'altrettanto solida tradizione antica), non si sentirono in dovere di adoperare strategie di legittimazione o difesa. Il discorso fittizio, infatti, non era a Bisanzio oggetto di discussione ma parte dell'obbligatorio training retorico previsto da un sistema scolastico rimasto sostanzialmente intatto, se pur con alti e bassi, almeno fino alla metà del XIV secolo⁸. Di fatto, la "fede" nella legittimità della letteratura d'immaginazione non venne mai meno a Bisanzio, nemmeno quando essa, già nel XII secolo, ma soprattutto dalla fine del XIII, cominciò ad articolarsi in volgare. Ad eccezione dell'epica letteraria – che contaminava (in un certo senso falsificandola) un'originaria materia storica con motivi e stilemi romanzeschi e sentiva quindi l'obbligo di giustificare la procedura adottata – mancano perciò nei testi bizantini le dichiarazioni di veridicità o i rinvii a presunte fonti autoritative tanto frequenti nei romanzi cavallereschi, il cui statuto rimase a lungo ambiguo, e nelle canzoni epiche tardive. Nel confronto fra gli uni e gli altri Agapitos mette l'accento più sulle differenze che sulle convergenze, concede uno spazio molto limitato al dialogo interculturale fra i due mondi e ne ammette l'esistenza soltanto nei due romanzi in volgare *Libistro e Rodamne e Beltandro e Crisanza*⁹, da lui datati rispettivamente al periodo niceno e alla prima età paleologa (quindi fra il 1230 e il 1320). Come si vedrà meglio in seguito, questa restrizione, dipendente dal numero (alquanto ridotto) e dalla natura (romanzi vs poesia allegorica) delle fonti romanze (e romanistiche) scelte, è però riduttiva e non rende sufficiente giustizia alla complessa realtà dei rapporti letterari fra l'Occidente e Bisanzio negli ultimi secoli della sua esistenza.

1. FRA STORIA E FINZIONE

A) DIGENIS AKRITAS

Il poema, nel quale la filologia della seconda metà del XIX sec. volle riconoscere l'epos nazionale di Bisanzio, fu composto con tutta probabilità a Costantinopoli verso la metà del XII secolo. L'anonimo autore rifuse probabilmente svariati canti epici che circolavano in forma orale nei perduti territori dell'Anatolia, in cui si celebravano le gesta eroiche di uno (o più) combattenti durante il periodo del conflitto arabo-bizantino, e diede loro forma letteraria colandoli in quella forma romanzesca divenuta di moda proprio a quell'epoca nei circoli letterati della capitale¹⁰. Per questa materia nuova e priva di precedenti antichi egli adoperò un nuovo medium linguistico, vicino alla lingua parlata ma non identico ad essa, che si suole definire volgare. Dell'originale perduto ci sono pervenute due divergenti riscritture, G, tramandata da un codice del XIII/XIV sec. vergato in Italia meridionale, ed E, rappresentata da un codice escorialense del XV sec., probabilmente copiato a Creta¹¹. La storia è bipartita, la prima parte narra gli exploits e gli amori di un emiro arabo per una fanciulla bizantina di illustre casata, la sua conversione e la migrazione della sua intera tribù nel territorio dell'impero. Il flair epico è qui ancora tangibile, benché non si conservi memoria di episodi storici concreti, tracce del conflitto sono ancora visibili in quella che è sostanzialmente la storia, assolutamente verisimile, di un'assimilazione tramite matrimonio e conseguente conversione, come molte dovettero senza

⁸ Sul sistema e le strutture educative negli ultimi secoli di Bisanzio, v. C. N. CONSTANTINIDES, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Century, 1204–1310* (Cyprus research Centre. Texts and Studies of the History of Cyprus 11). Nicosia 1982; S. MERGIALI, *L'enseignement et les lettres pendant l'époque des Paléologues 1261–1453*. Atene 1996.

⁹ Le rispettive edizioni sono citate in n. 60.

¹⁰ Il genere romanzesco rifiorisce a Costantinopoli, più o meno alla stessa epoca, ad opera di noti letterati quali Teodoro Prodromo, Costantino Manasse e Niceta Eugenio, nonché del meno illustre Eumazio Macrembolita; i testi relativi sono comodamente accessibili nell'edizione (con trad. italiana e note di commento) di F. CONCA, *Il romanzo bizantino del XII secolo*. Torino 1994; cfr. anche la recentissima trad. inglese a cura di E. JEFFREYS, *Four Byzantine Novels*. Liverpool 2012.

¹¹ Entrambe le versioni sono accessibili nella edizione con traduzione inglese di E. JEFFREYS, *Digenis Akritis: The Grottaferrata and the Escorial Versions* (Cambridge Medieval Classics 7). Cambridge 1998.

dubbio avvenire nelle zone di frontiera all'epoca in questione. La seconda parte è dedicata alle imprese del rampollo uscito da quest'unione, l'eroe doppio-sangue dal nome parlante (δι-γενής), la sua storia d'amore, le sue battaglie con i briganti (gli ἀπελάται) e la sua morte precoce. La mescolanza equilibrata di *militia* e *amor* che caratterizzava la prima parte è qui rotta a tutto vantaggio di quest'ultimo. Anche se il setting è identico – Digenis non si recherà mai nella capitale dell'impero, sarà invece l'imperatore stesso a visitarlo, reso curioso dalla fama di eroismo che circonda il suo nome – il tono epico si stempera però in un'atmosfera romanzesca, cui contribuiscono lussureggianti ekphraseis di *loca amoena*, palazzi, oggetti e persone.

La più cospicua innovazione, che rende il poema di *Digenis* una creazione letteraria del tutto unica nella letteratura bizantina, è appunto la localizzazione della storia, ambientata non in quell'antichità ellenica che proprio nello stesso lasso di tempo prestava le sue coulisses al risorto romanzo d'amore in lingua dotta, ma in luoghi e tempi della recente storia bizantina. La mescolanza di finzione erotica e ambientazione storicizzante implica una dialettica fra questi elementi di per sé contrastanti, una tensione questa che in letteratura suole spesso manifestarsi nell'uso di strategie di legittimazione. Il poeta del *Digenis* non fa eccezione. Rilevante ai fini della dialettica fra storia e finzione è il prologo che introduce la seconda parte della storia. In entrambe le redazioni (e quindi con ogni probabilità anche nell'archetipo perduto), il narratore si rivolge al suo pubblico¹² – proclamando con fierezza la veridicità della storia appena conclusa (e di conseguenza anche del seguito che sta per iniziare), fornisce una dettagliata genealogia dell'emiro e della sua sposa e prosegue con un breve riepilogo (vv. 37–64) per poi dare avvio alla narrazione delle imprese di Digenis (v. 65: ἤδη λοιπὸν ἀρξόμεθα).

Il poeta proclama la veridicità dell'opera contrapponendola a due diverse forme di letteratura, quella dotta, rappresentata dai poemi omerici e, al polo opposto del *continuum* letterario greco, la tradizione orale dei canti epici sulle avventure dei banditi di frontiera, gli apelatai¹³. È con questi due contraenti che il nuovo, originale poema deve misurarsi. L'uno e gli altri, secondo il poeta, sono inaffidabili quanto alla veridicità dei fatti riportati, i primi perché narrano favole (μῦθος, πλάσματα) menzognere (ψευδέα)¹⁴, i secondi perché gli eroi di cui celebrano le gesta non sono che millantatori che si vantano di imprese mai compiute (ἐκαυχῆσαντο μηδὲν πεποιηκότες). L'unico adeguato referente per il nuovo eroe bizantino è invece Alessandro, paradigma di perfetta regalità, che in nome di Dio e con il suo aiuto compì le imprese sovrumane celebrate nel romanzo che attraversò tutto il medioevo per raggiungere attraverso una catena ininterrotta di riscritture e adattazioni l'età moderna¹⁵. Di Alessandro Digenis condividerà fra l'altro la morte, precoce e ingloriosa¹⁶.

¹² La versione E specifica che si tratta di lettori (v.712: βλέπετε, οἱ ἀναγινώσκοντες), mentre in G le modalità di ricezione restano indeterminate.

¹³ G 27–28. 33–35; E 718–19. L'esistenza di tali cantilene eroiche che giullari girovaghi recitavano a pagamento nelle case aristocratiche è attestata per il X secolo da uno scolio di Areta di Cesarea alla Vita di Apollonio di Tiana di Filostrato; cfr. S. B. KUGEAS, Αἱ ἐν τοῖς σχολίοις τοῦ Ἀρέθα λαογραφικαὶ εἰδήσεις. *Laographia* 4 (1912/13) 236–269: 239–240.

¹⁴ Dubbi in merito alla veridicità di Omero sono un fenomeno già antico. Voci critiche non mancarono neanche a Bisanzio, persino nel XII secolo in cui gli studi omerici furono intensamente coltivati e ad altissimo livello (v. A. BASILIKOPOULOU-IOANNIDOU, Ἡ ἀναγέννησις τῶν γραμμάτων κατὰ τὸν 12 αἰῶνα καὶ ὁ Ὅμηρος. Atene 1971). Significativa, ad esempio, l'opinione negativa di un Costantino Manasse, Cronaca 1111–1118 (ed. O. LAMPSIDES, Constantini Manassis Breviarium Chronicum [CFHB 36/1–2]. Atene 1996); sul passo v. I. NILSSON, From Homer to Hermoniakos: some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature. *Troianalexandrina* 4 (2004) 9–34: 18–21.

¹⁵ Sui diversi avatar della figura del condottiero macedone e la sua cristianizzazione in età bizantina v. U. MOENNIG, Die spätbyzantinische Rezension *ζ des Alexanderromans (*Neograeca Medii Aevi* 6). Colonia 1992; sull'Alessandro neogreco G. VELOUDIS, Der neugriechische Alexander. Tradition in Wandel und Bewahrung (*MBM* 8). Monaco 1968.

¹⁶ Entrambi gli eroi muoiono in giovane età e per malattia; sui numerosi paralleli fra le due figure cfr. U. MOENNIG, Digenes = Alexander? The relationship between Digenes Akrites and the Byzantine Alexander Romance in their different versions, in: Digenes Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry, a cura di R. Beaton – D. Ricks. Aldershot 1993, 103–115.

Il giudizio negativo sugli eroi omerici non impedisce in ogni caso all'anonimo autore di riutilizzarli più avanti in ben altro ruolo. La conclamata falsità delle loro imprese non impedirà a Digenis di farli raffigurare sulle pareti del lussuoso palazzo sulle rive dell'Eufrate, in cui si ritirerà dopo aver assolto i suoi doveri guerreschi. Non soltanto il grande Macedone, ma anche i menzogneri eroi dell'Iliade e Odissea, Achille, Ulisse e Penelope fungono qui, infatti, da esempi paradigmatici di virtù e, implicitamente, immagini speculari dell'incomparabile valore dell'Acrita. Qualunque interpretazione si voglia dare alla critica omerica del prologo, essa non è tuttavia tale da mettere in dubbio il valore tropologico degli eroi del mito¹⁷.

Come che sia, le imprese dell'emiro sono infinitamente superiori, secondo l'anonimo autore, non soltanto perché sono *res factae*, effettivamente compiute, ma soprattutto perché sono documentate da testimoni (μεμαρτυρημένα)¹⁸ e quindi indubitabili (E 721: μηδεὶς οὖν ἀπιστήση)¹⁹. L'anonimo non cita fonti specifiche, ma non lascia alcun dubbio sul voler reclamare per la sua finzione la *veritas* storiografica. Questa intenzione è ulteriormente ribadita dall'annessa, dettagliata genealogia dell'eroe che punta chiaramente sull'effetto di reale evocato dalla riconoscibile autenticità di nomi propri e toponimi²⁰.

Questa forma di autenticazione per una storia finzionale compare per la prima volta nella letteratura bizantina e, come si vedrà meglio in seguito, non sarà più adoperata. Di fatto, il suo Sitz im Leben non è la finzione, ma la *historia*²¹. All'interno del discorso storiografico il topos aveva di tutta evidenza funzione affermativa, non difensiva; grazie esso l'autore tracciava la linea di demarcazione fra la sua opera e altri tipi di discorso, in particolare le saghe e altri racconti leggendari orali²². Dalla seconda metà del XII sec., la narrativa medievale in volgare d'Occidente – in particolare quella di argomento arturiano, che si era sviluppata in un continuo processo di emancipazione dalla tradizione storiografica²³ – adottò il paradigma storiografico in funzione, questa volta, difensiva, al fine di legittimare la *factio* conferendole l'aura e la dignità della *historia*²⁴.

¹⁷ Un'analisi del passo in P. ODORICO, ... Ἄπερ εἰσὶν ψευδέα: les images des héros de l'antiquité dans le Digenis Akritas, in: E proslepsis tes archaiotetos sto byzantino kai neoelleniko mythistorema, a cura di St. Kaklamanes – M. Paschales. Atene 2005, 31–47; cfr. M. LASSITHIOTAKIS, Παύσασθε γράφειν Ὅμηρον ... / ἂ Ὅμηρος ἐψεύσατο. Παρατηρήσεις στὸν πρόλογο τοῦ μυθιστορημάτος τοῦ Διγενῆ (G IV 27 κ.ε. / E 718 κ.ε.), *ibidem* 49–71, che sottolinea il valore topico del passo.

¹⁸ Anche se manca il riferimento alle fonti, la narrazione è equiparata implicitamente a una relazione storica, *historia*, che, come tale, deve essere documentata da testimonianze, possibilmente di testimoni oculare. Con il termine (μαρτυρία) il redattore si rifà al tempo stesso al concetto giuridico e scritturario di veridicità (cfr. *TLG* s.v. μαρτυρία, μαρτυρέομαι); in generale sulla problematica della verità storiografica nella prassi retorica e letteraria medievale GREEN, Beginnings (*supra*, n. 1), 84–92.

¹⁹ È questo un antico topos impiegato spesso in racconti agiografici, cfr. A.-J. FESTUGIÈRE, Lieux communs littéraires et thèmes de folklore dans l'hagiographie primitive. *WSt* 73 (1960) 123–152: 133–137. D. R. REINSCH, Autor und Leser in frühbyzantinischen hagiographischen und historiographischen Werken, in: Actes XVIII^e Congrès International des Études byzantines. Rapports pléniers. Mosca 1991, 400–414: 406–408.

²⁰ La ricerca più antica sul poema ha preso molto sul serio le indicazioni onomastiche e toponomastiche che ricorrono soprattutto nella prima parte; si vedano ad esempio i numerosi contributi di H. Grégoire raccolti nel volume miscelaneo H. GRÉGOIRE, Autour de l'épopée byzantine. Londra 1975; cfr. G. HUXLEY, Antecedents and Context of Digenis Akrites. *GRBS* 15 (1975) 317–327.

²¹ D. KELLY, The Art of Medieval French Romance. Madison 1992, 68–92, definisce in modo pregnante questa strategia "historiographic paradigm". – Sulla topica proemiale negli storiografi bizantini v. H. LIEBERICH, Studien zu den Proömien in den griechischen und byzantinischen Geschichtsschreibern. II. Die byzantinischen Geschichtsschreiber und die Chronisten (*Progr. d. königl. Realgymnasiums München* 1899–1900). Monaco 1900; cfr. R. MAISANO, Il problema della forma storiografica nei proemi storiografici bizantini. *BZ* 78 (1985) 329–343.

²² V. in proposito, per quanto riguarda il Medioevo occidentale, BURRICHTER, Wahrheit und Fiktion (come n. 1), 41–46, 80–89, 117–132, 151–161.

²³ Sugli stretti legami fra storia e romanzo nel Medioevo occidentale cfr. F. WOLFZETTEL, Historizität und Roman. Zu einer alternativen Sicht der altfranzösischen Gattungsgeschichte, in: Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter (come n. 1) 92–113. – H. U. GUMBRECHT, Wie fiktional war der höfische Roman? In: Funktionen des Fiktiven, a cura di D. Henrich – W. Iser (*Poetik und Hermeneutik* 10). Monaco 1983, 433–440 ritiene addirittura che una chiara distinzione fra autenticità storica e finzione letteraria, quanto meno da parte dei destinatari del romanzo arturiano, sia realisticamente ipotizzabile soltanto dal XIII secolo, mentre H.-R. JAUSS, Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität, in: Funktionen des

È legittimo ricostruire un'evoluzione simile anche per Bisanzio? In altre parole: qual è la funzione del "paradigma storiografico" nel *Digenis? Agapitos* (p. 271) suppone anche qui una funzione difensiva, dettata, a suo avviso, dalla necessità di legittimare un racconto fittizio, privo però di quel flair mitologico e classicheggiante che caratterizzava appunto la contemporanea letteratura d'immaginazione. Sarebbe quindi proprio l'attualità di una materia che appellava alla memoria storica dei contemporanei a rendere necessarie garanzie specifiche che conferissero opportune credenziali di storicità alla storia di per sé immaginaria.

Una simile ipotesi appare improbabile, in primo luogo perché presuppone la consapevolezza da parte dell'autore e del pubblico di una differenza gerarchica fra due diversi tipi di finzione letteraria, l'una tradizionale, riconosciuta come tale e quindi accettabile, l'altra innovatrice e quindi da considerare con sospetto. Una simile consapevolezza, oltre a non trovare riscontro nei testi²⁵, implica poi l'esistenza di una polemica sullo statuto della finzione letteraria a Bisanzio, anch'essa non documentabile, come Agapitos stesso riconosce. Mancano altresì testimonianze concrete sulle reazioni dei contemporanei, letterati o meno, alla materia acritica, ma c'è motivo di credere che essa sia stata accolta favorevolmente. Il nome di *Digenis* è evocato, infatti, come simbolo di audacia e prodezza in una delle poesie in volgare del cosiddetto Ptochoprodromo (Prodromo il pitocco), con tutta probabilità da identificare con il noto scrittore menzionato sopra²⁶. Qui il narratore, che ha assunto la maschera di un umile monachello di un monastero costantinopolitano, auspica l'intervento di un "secondo Acrita" (Ἀκρίτης ἔτερος) perché espugni la ricca tavola imbandita riservata ai superiori del convento, e non esita a paragonare all'eroe delle frontiere il giovane e valoroso imperatore regnante, Manuele I Comneno²⁷. E del resto, lo Zeitgeist era favorevole alla ricezione della nuova materia narrativa. All'epoca in cui essa assumeva forma letteraria, infatti, le vittoriose campagne di Giovanni e Manuele Comneno in Asia Minore e in Siria richiamavano alla memoria le vittoriose battaglie contro il califfato, condotte dagli imperatori Niceforo Foca e Giovanni Tzimisce nel X sec., come documentano a sufficienza i toni trionfalistici della poesia encomiastica contemporanea²⁸.

In questo contesto un atteggiamento difensivo appare improbabile. Peraltro, il poeta del *Digenis* si serve di un topos di vasta diffusione non soltanto nella storiografia e nell'agiografia, ma anche nella letteratura epica dell'Occidente medievale. Il raffronto fra *Digenis* e Roland o il Cid e in generale con l'epica romanica è stato fatto più di una volta e ha messo in luce differenze più di quanto non

Fiktiven 423–431 fa iniziare la consapevolezza della finzionalità in letteratura proprio con il fondatore del romanzo arturiano, Chrétien de Troyes.

²⁴ Per lo statuto precario della letteratura d'immaginazione, in particolare di quella arturiana GREEN, *Beginnings* (come n. 1), partic. 18–34; 186–201; per la funzione legittimante del paradigma storiografico KELLY, *The Art* (come n. 21) 206–263.

²⁵ Malgrado la nota avversione dei Bizantini per la *καυτομία*. Quest'avversione è, del resto, da relativizzare, almeno per quanto riguarda il XII secolo che si dimostra, al contrario, aperto per ogni sorta di sperimentazione, prima fra tutte l'uso letterario del volgare da parte di letterati di corte quali Teodoro Prodromo (cfr. A. P. KAZHDAN – A. WHARTON EPSTEIN, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Berkeley–Los Angeles 1985, spec. 83–119; cfr. infra, con n. 27 e 28). Non mi sono note, in ogni caso, asserzioni paragonabili al detto di Orazio: "*rectius Iliacum carmen deducis in actus, / quam si proferres ignota indictaque primus*" (*Ars poetica* 129–130, ed. H. RUSHTON FAIRCLOUGH. Cambridge, Mass. 21970).

²⁶ La controversa attribuzione delle poesie del cosiddetto Ptochoprodromo a Teodoro Prodromo è stata sostenuta con argomenti a mio avviso risolutivi da W. HÖRANDNER, *Autor oder Genus? Diskussionsbeiträge zur "Prodromischen Frage"* aus gegebenem Anlaß. BSI 54 (1993) 314–336; sul fronte opposto si veda la replica di H. EIDENEIER, "Tou Ptochoprodromou", in: *Byzantinische Sprachkunst*, a cura di M. Hinterberger – E. Schiffer (*Byzantinisches Archiv* 20). Berlino 2007, 53–75.

²⁷ Rispettivamente Ptochoprodromo IV 189–192 e IV 544 (ed. H. EIDENEIER, *Ptochoprodromos [Neograeca Medii Aevi* 5]. Colonia 1991, 149, 168); sui due passi v. le osservazioni di E. JEFFREYS, *The Grottaferrata Version of Digenes Akrites*, in: *Digenis Akrites* (come n. 16) 26–37: 34–35.

²⁸ Sulla ricca panegiristica in onore di Manuele Comneno v. P. MAGDALINO, *The Empire of Manuel I Komnenos (1143–1180)*. Cambridge 1993.

abbia registrato convergenze²⁹. Ciò vale anche per la funzione del topos proemiale, che nel *Digenis* peraltro ha sapore e funzione diversi. È noto che le *chansons de geste* sogliono introdurre la narrazione con un prologo in cui si afferma la veridicità del racconto che seguirà, in polemica con l'opera di altri giullari concorrenti e con riferimento alle fonti scritte, perlopiù in lingua latina, della storia³⁰. Poche le eccezioni, la più famosa delle quali è la *Chanson de Roland* che è priva di prologo, ma si rinvia svariate volte nel corpo della narrazione alla sua presunta fonte scritta di cui dà il titolo, *Geste Francor* (Gesta dei Franchi)³¹. L'assenza della specifica topica proemiale sembra essere una scelta stilistica dell'autore, in ogni caso non ha alcun rapporto con lo speciale statuto storico del testo nella percezione dei suoi primi destinatari. Non soltanto la *Chanson de Roland*, ma l'intero corpus epico erano percepiti come testimonianze, spesso le uniche esistenti, della storia nazionale, anche quando i testi che lo compongono erano in realtà riscritture (o, come nel caso dell'epica tedesca, traduzioni) di composizioni precedenti³². In questo senso è anche da leggere la celebre tripartizione effettuata da Jean Bodel nella *Chanson des Saisnes*, nella quale egli attesta alla *matière* di Francia il predicato di assoluta storicità, un giudizio questo che rispecchiava senza dubbio, ancora agli inizi del XIII secolo, la *communis opinio*³³. Lungi dall'essere una strategia difensiva, questo tipo di topica proemiale nelle *Chansons de geste* riflette la convinzione dei giullari, peraltro condivisa dal pubblico, di attingere alla memoria storica collettiva. Come nella storiografia, il topos ha dunque anche nell'epica romanza funzione affermativa.

²⁹ Cfr. D. HOOK, *Digenes Akrites and the Old Spanish Epics*, in: *Digenes Akrites* (come n. 16) 73–85; E. AYENSA, *Le poème de Digénis entre la Chanson de Roland et le Cid*, in: *Les Akrites de l'Europe. Les mythes et les légendes que partagent les peuples de l'Europe. Table ronde animée par H. Ahrweiler* (Paris, 21 mars 2003), in: *Akrinet II* (www.acrinet.net/en/sined-paris) 60–79; cfr. Anche D. PETALAS, *Η εικόνα του επικού ήρωα στα γαλλικά μεσαιωνικά ηρωικά άσματα και στο έπος του Διγενή Ακρίτα*. Atene 1995.

³⁰ Numerosi esempi in U. MÖLK *Les débuts d'une théorie littéraire en France: anthologie critique*. Parigi 2011 (seconda edizione corretta e ampliata di IDEM, *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe-Exkurse-Epiloge*. Tübingen 1969), Nr. 1–4, 6–8, 10, 12–17 etc. I prologhi delle *chansons de geste* sono analizzati dal punto di vista della topica da J. P. MARTIN, *Sur les prologues des chansons de geste: fonctions rhétoriques et structures discursives*. *Le Moyen Age* 93 (1987) 185–201; sulla funzione del topos v. anche F. P. KNAPP, *Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Mittelalter*. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte* 54 (1980) 581–635: 596–601 (ristampa in IDEM, *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik I* [come n. 1], 9–64).

³¹ *Chanson de Roland*, ed. C. SEGRE. Milano–Napoli 1971, CXI 1443–44: “il est escrit en la geste Francor”; cfr. anche 1684–85, 2095, 3262. La *Geste Francor* qui menzionata non è da confondere con l'ampia raccolta di narrazioni epiche di argomento carolingio tradite in un manoscritto marciano (XIII della serie francese) del XIV sec., sulla quale si veda A. NEGRI, *L'architettura testuale della “Geste Francor” fra recupero epico e scarto novellistico*, in: *Medioevo Romano e Orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente. IV Colloquio Internazionale Vico Equense (26–29 ottobre 2000)*, a cura di G. Carbonaro – E. Creazzo – N. L. Tornesello. Soveria Mannelli 2003, 279–293.

³² Sulla storicità dell'epica, tedesca e francese cfr. D. H. GREEN, *Medieval Listening and Reading. The primary reception of German Literature 800–1300*. Cambridge 1994, 239–244; IDEM, *Beginnings* (come n. 1) 138–139. 152–153; cfr. J. J. DUGGAN, *Medieval Epic vs popular historiography: appropriation of historical knowledge in the vernacular epic*, in: *La littérature historiographique des origines à 1500 (Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters XI/1)*, a cura di A. Biermann. Heidelberg 1986, 285–311; cfr., limitatamente all'area francese, R. LEJEUNE, *Recherches sur le thème: les Chansons de geste et l'histoire*. Liegi 1948; J. FRAPPIER, *Refléxions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire*. *Zeitschrift für romanische Philologie* 73 (1957) 1–19 e, più recentemente, F. SUARD, *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*. Caen 1994.

³³ Il prologo della *Chanson de Saisnes* è comodamente consultabile in MÖLK, *débuts* (come n. 30) 49–50, nr. 7. – Il fatto che Jean Bodel mettesse questa dichiarazione a servizio degli interessi politici della casa reale di Francia non implica che la materia stessa, al pari di quella antica, non fosse ai suoi tempi considerata storica. Secondo KELLY, *The Art* (come n. 21), 314–317 la “*matière de France*” di Bodel è da identificare con le “*more literary chansons de geste*” della sua epoca, fortemente influenzate dal romanzo e quindi portatrici di una veridicità più topica e morale che storica; v. però H.-R. JAUSS, *Epos und Roman – eine vergleichende Betrachtung an Texten des 12. Jahrhunderts*. *Nachrichten der Giessener Hochschulgesellschaft* 31 (1962) 76–92 (= IDEM, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. Monaco 1971, 310–326).

La situazione nel *Digenis* è ben lontana dall'eroismo epico della *Chanson de Roland*. Il poeta non si presenta come cantore di un evento storico ma crea ex novo una vicenda fittizia con personaggi immaginari e che peraltro è una doppia storia d'amore. La veste che indossa è quella del romanziere, né i numerosi dettagli realistici della geografia e dell'onomastica del poema sono tali da compromettere l'equilibrio complessivo del mondo finzionale³⁴. Di fatto *Digenis* è più eroe da romanzo che eroe epico³⁵. Benché acrita egli non combatte contro i nemici dell'impero ma contro i briganti che insidiano la sua bella, l'amore, non la patria è la sua motivazione³⁶. Non a caso le sue imprese non perpetuano il ricordo, sia pure in chiave leggendaria, di specifici episodi del secolare conflitto arabo-bizantino, benché in esso non mancarono episodi eroici degni di un poema epico – basti pensare all'assedio e alla distruzione della fortezza di Amorion nell'838. Allo stesso modo, *Digenis*, a dispetto del suo nome parlante, non incarna che superficialmente la fusione di due culture, in realtà l'aspetto etnico non ha alcuna rilevanza nel poema. In nessun caso egli è paragonabile a un Roland le cui ultime parole sono indirizzate a Carlo e alla dolce Francia, non all'infelice Alda, sua promessa sposa. Ciò non significa che il poema bizantino rappresenti uno stato più avanzato di letterarizzazione, (che si rispecchia tra l'altro nell'uso della topica proemiale, così A., pp. 270–71), ma dipende piuttosto dal diverso tipo di stilizzazione, nella fatta in specie più romanzesca che epica del testo.

Ed è appunto in questa chiave che va letta, a mio avviso, l'asserzione di veridicità del prologo. Simile per funzione alla consuetudine epica, il *veritas-topos* ha qui, infatti, un referente diverso. Veridicità reclama il poeta del *Digenis* non tanto per la materia "epica", cioè per le gesta guerriere del padre e del figlio, ma per le loro storie d'amore che sono, così afferma il poeta grazie a una serie di *adynata*, veridica testimonianza della potenza di Amore: "draghi, leoni e altre belve feroci egli fa considerare come nulla, e così pure i terribili briganti. Amore trasforma la notte in giorno, i passi montani in vallate pianeggianti, l'insonnia in riposo, fa vedere vicino ciò che è lontano. A causa di Amore molti abbandonarono addirittura la loro fede"³⁷. L'intera storia, e con essa anche i poemi omerici, quantunque menzogneri, è posta dunque sotto il segno di Eros e presentata come παράδειγμα della sua invincibilità³⁸. Di essa la vicenda dell'emiro è non soltanto l'illustrazione più veritiera e documentata, ma anche quella più sostanziale, superiore assiologicamente alla passione mitica fra Paride ed Elena, poiché implica non solo l'abbandono di casa e famiglia, ma anche la conversione al vero Dio³⁹. Il poeta di *Digenis* dipana e varia a questo modo in lingua volgare lo stesso motivo che i dotti romanzieri di corte, Teodoro Prodromo, Niceta Eugenio, Eumazio Macrembolita, più o meno alla stessa epoca tematizzavano sotto la maschera classicheggiante e che alla fine del XIII secolo diventerà il tema dominante della nuova letteratura d'immaginazione in volgare. Struttura e tono del passo sono affermativi, ma è la verità della finzione non quella della *historia* che qui si afferma. Il *veritas-topos* è in sostanza una raffinata forma di ἄξις, il cui referente è il romanzo. Come Eumazio Macrembolita rivendica per la sua storia finzionale d'amore il diritto alla memoria dei posteri

³⁴ GREEN, Beginnings (come n. 1) 142–152.

³⁵ Sullo statuto generico ibrido del *Digenis* v. E. TRAPP, *Digenes Akrites, Epos oder Roman?* In: *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, II. Catania 1972, 637–642 e H.-A. THEOLOGITIS, *Pour une typologie du roman à Byzance. Les héros romanesques et leur appartenance générique*. *JÖB* 54 (2004) 206–233.

³⁶ Cfr. C. GALATARIOU, *Structural Oppositions in the Grottaferrata Digenes Akrites*. *BMGS* 11 (1987) 29–68: 62–66.

³⁷ G IV 13–18: δράκοντας δὲ καὶ λέοντας καὶ τὰ λοιπὰ θηρία / οὐδοτιοῦν λογιζέται στερεοθεῖς ὁ πόθος / καὶ τοὺς ληστὰς τοὺς τολμηροὺς ἀντ' οὐδενὸς ἡγεῖται, / νύκτας ἡμέρας προσδοκᾷ καὶ τὰς κλεισοῦρας κάμπους, / ἀγρυπνίαν ἀνάπαυσιν καὶ τὰ μακρὰν πλησίον; considerazioni simili si trovano già in G III 1–8.

³⁸ Ciò risulta particolarmente evidente nella formulazione di E 712–7: Βλέπετε, οἱ ἀναγινώσκοντες, τοὺς ἀριστεῖς ἐκείνους / τοὺς Ἑλληνας, τοὺς θαυμαστοὺς καὶ ὀνομαστοὺς στρατιώτας / καὶ ὅλα ὅσα ἐγίνοντα διὰ ἐκείνην τὴν Ἑλένην ...

³⁹ Cfr. G 19–20: Καὶ τοῦτο μηδεὶς ἄπιστον ἐξ ὑμῶν λογισθήτω, / μάρτυρα γὰρ ἐπαινέτων εἰς μέσον παραστήσω... Quest'affermazione segue immediatamente la menzione del cambiamento di fede cui è legata sintatticamente (18: πολλοὶ καὶ πίστιν τὴν αὐτῶν ἀρνοῦνται διὰ πόθον. / Καὶ τοῦτον ...).

facendo proprio un antico topos storiografico⁴⁰, così anche l'anonimo poeta del *Digenis* reclama per la sua nuova materia la verità della *res gesta*: entrambi, con mezzi diversi, celebrano l'intrinseco valore della finzione letteraria.

B) ACHILLEIDE BIZANTINA

Se il poeta di *Digenis* proclamava la novità della sua materia col prendere le distanze dal modello omerico e lo relegava al ruolo di una “non fonte”, Omero riappare invece nella sua funzione classica di maestro di sapienza in due romanzi in volgare che si rifanno in maniera più o meno diretta alla materia troiana, la cosiddetta *Achilleide* e il *Racconto dei fatti avvenuti a Troia (Iliade bizantina)*. Quest'ultimo, un tardo poemetto composto probabilmente nel XV sec. che narra in un prima parte (una sorta di “romanzo di Paride”) la preistoria della guerra decennale fino al celebre ratto di Elena, e in una seconda le vicende riguardanti l'assedio, l'uccisione di Achille ad opera di Paride, l'espedito del cavallo di legno, la caduta della città e l'uccisione di Priamo e della sua stirpe sulla tomba di Achille, non ci occuperà in questa sede⁴¹. Mi soffermerò in vece più lungamente sull'*Achilleide*. Questa storia d'amore e di morte ci è pervenuta in tre versioni divergenti per lunghezza e veste linguistica. Soltanto una di esse, tradita da un codice miscelaneo napoletano⁴², riconduce l'eroe a Troia per fargli subire il noto destino per mano di Paride e Deifobo⁴³; nelle altre due, invece, soltanto nome e origine del protagonista (Achille, Mirmidoni, Ftia), nonché la sua straordinaria perizia bellica, rinviano all'eroe omerico. In realtà la conclusione troiana dell'*Achilleide* napoletana (come del resto l'*Iliade bizantina*) desume la materia narrativa non dall'*Iliade*, ma dalla relativa sezione della ben nota cronaca di Costantino Manasse⁴⁴. Tuttavia, entrambi i testi si rifanno con orgoglio all'autorità di Omero, πρῶτος τῶν σοφῶν, μέγας ποιητής per il primo (N. 1800), μέγας διδάσκαλος per il secondo (1057). Sia l'uno che l'altro, s'iscrivono dunque, almeno nelle intenzioni, nell'alveo della tradizione letteraria e scolastica bizantina. L'atteggiamento nei confronti di tale tradizione, tuttavia, è tutt'altro che identico. Se l'autore dell'*Iliade bizantina* non perde occasione per sottolineare la superiorità dell'irraggiungibile modello omerico e la propria deficienza letteraria⁴⁵, il poeta dell'*Achilleide* non ha questi complessi e si sente del tutto all'altezza del compito di traduttore in lingua volgare e divulgatore della letteratura antica. Il rapporto con Omero è un rapporto paritetico, l'*Achilleide* napoletana non esita a collocarsi allo stesso livello dell'*Iliade*, anzi dell'intero canone letterario classico: “La presente storia di Achille” (αὐτὴν διήγησιν τοῦ Ἀχιλλέως), dichiara l'autore con orgoglio, “l'abbiamo tratta” (παρεξεβάλομεν) dai “libri dei poeti, dei sapienti e retori / antichi, filosofi e grandi maestri, Omero, Aristotele, Platone e Palamede” che “sempre noi leggiamo per istruirci (λόγου παιδείας χάριν)”⁴⁶ e l'ho volta in lingua più comprensibile

⁴⁰ V. *infra*, 82, n. 115.

⁴¹ Il testo è edito da L. NØRGAARD – O. L. SMITH, *A Byzantine Iliad. The Text of Paris. Suppl. Gr. 926*. Copenaghen 1975; cfr. l'eccellente traduzione commentata di R. LAVAGNINI, *I Fatti di Troia. L'Iliade bizantina del Cod. Paris. Suppl. 929*. Introduzione, traduzione e note. Palermo 1988.

⁴² La datazione delle varie parti del codice è incerta, una data fra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo sembrerebbe plausibile, cfr. O. L. SMITH, *The Byzantine Achilleis, The Naples Version*. Edited and prepared for publication by P. A. AGAPITOS – K. HULT (*WBS XXI*). Vienna 1999, 2–5 con nn. 15–17.

⁴³ Testo edito in C. CUPANE, *Romanzi cavallereschi bizantini*. Torino 1995 e SMITH, *The Byzantine Achilleis*.

⁴⁴ Cfr. LAVAGNINI, *I Fatti di Troia* (come n. 41), 40–46.

⁴⁵ Cfr. 456–460; 886–888; 1057–1062, qui però sotto forma del cosiddetto Bescheidenheitstopos (su cui v. E.-R. CURTIUS, *Mittelalter-Studien XVIII. 3. Prologe und Epiloge. Zeitschrift für Romanische Philologie* 63 [1943] 245–255).

⁴⁶ Anche Chrétien de Troyes, *Cligès*, vv. 27–28, ed. D. POIRION. Parigi 1994, 170–336: 173, riportato in MÖLK, *débuts* (come n. 30) 99–101, nr. 42, ci tiene a sottolineare che è “dai libri che possediamo” che “impariamo i fatti degli antichi e del tempo che fu” (vv. 27–29: par les livres que nous avons / les fez des anciens savons / et del siecle qui fu jadis).

(εἰς σαφεστέραν ρῆσιν) affinché i molti che sono privi di cultura classica (οἱ μὴ μαθόντες λόγους) conoscano la storia di Achille⁴⁷.

L'autore elenca poi in forma asindentica i punti chiave della *narratio*, – nascita, educazione, valore militare, conquista della donna amata, morte prematura di lei e infine l'uccisione proditoria dell'eroe – per poi concludere con una meditazione sulla caducità dei beni di questo mondo e un *memento mori* nella migliore tradizione parenetica bizantina. In contrasto con il prologo che celebrava con movenze giullaresche la potenza distruttrice di Eros il quale: "... strappa il cuore dal petto e fa appassire l'anima, infiamma i giovani anzi tempo e li consuma"⁴⁸ e si rivolgeva a un pubblico di ascoltatori (v. 12: νῦν ἀκούσατε) esperti o ignari d'amore, l'epilogo della redazione napoletana reinterpretata a uso e consumo di lettori (v. 1810: οἱ ἀναγινώσκοντες) la tragica storia d'amore e di morte eretta a paradigma dell'umana caducità: "Apprendete, o voi che leggete questa storia, come passino le cose del mondo. A nulla valgono bellezza, a nulla servono valore o ricchezza. Tutto consuma la morte, a tutto la pietra tombale mette fine; nulla è il mondo, tutto è ombra"⁴⁹. Aperto nel segno di un Eros distruttivo e implacabile, il poema si chiude con l'immagine speculare della morte (τέλος γὰρ πάντα ὁ θάνατος, τὰ πάντα καταβάλλει). La meditazione sulla caducità delle cose umane è strettamente legata alla struttura biografica del romanzo di Achille; anche il poeta di *Digenis* aveva scelto di organizzare la sua storia su uno schema biografico e chiudeva, infatti, il suo poema in toni molto simili con un lungo lamento posto in bocca ai compagni dell'eroe e a quanti avevano partecipato alle onoranze funebri⁵⁰. Due rubriche scritte in inchiostro rosso accompagnano nel manoscritto la conclusione didattico-parenetica dell'*Achilleide* ed esprimono la loro approvazione per l'universale verità che essa proclama⁵¹. Di tutta evidenza esse hanno natura metatestuale e si riferiscono esclusivamente al contenuto dell'epilogo parenetico, non a quello della storia narrata la cui veridicità è garantita invece, in apparenza almeno, dal rinvio alla fonte autoritativa.

Col rifarsi a Omero il poeta dell'*Achilleide* presenta una versione bizantina del "paradigma storiografico" nello stile del celebre prologo del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure, anche se di cenno contrario⁵². Il paragone fra la fonte addotta, l'*Iliade*, e la "traduzione" in volgare permette, però, di constatare che l'asserzione è vera soltanto in senso lato – Troia è automaticamente associata ad Omero – e non è da prendere alla lettera⁵³. Si tratta, ovviamente, di un topos, strettamente legato all'intento didascalico e al flair "storico" della materia narrativa. Non è un caso, per citare

⁴⁷ Ach. N 1798–1809.

⁴⁸ Ach. N 3–4: ... καρδίας ἐξανασπᾷ καὶ τὰς ψυχὰς μαραίνει / φλογίζει νέους παρὰ καιρὸν καὶ καταδαπανεῖ τους.

⁴⁹ Ach. N 1810–1814: Καὶ οἱ ἀναγινώσκοντες τὴν ἱστορίαν ταύτην / μάθετε πῶς παρέρχονται τὰ πράγματα τοῦ κόσμου / κάλλος τινὸν οὐκ ὀφελεῖ, οὐ πλοῦτος, οὐδὲ ἀνδρεία, / πάντα μαραίνει ὁ θάνατος, πάντα τελεῖ ἢ πλάκα, / οὐδὲν τοῦ κόσμου τὸ λοιπὸν, ἀλλὰ σκιὰ τὰ πάντα.

⁵⁰ G VIII 249–313, spec. 269–276; 286–288; 294–295. Sulla tipologia dei romanzi in volgare a struttura biografica v. ora U. MOENNIG, Biographical Arrangement as a Generic Feature and its Multiple Use in Late-Byzantine Narratives. An Exploration of the Field, in: *Biography and Fictionality in the Greek Literary Tradition*, a cura di P. Borghardt – K. De Temmermann = *Phrasis. Studies in Language and Literature* 51.1 (2010) 107–147.

⁵¹ Da leggere nella citata edizione di Smith (come n. 42), v. 1917 e 1920.

⁵² Benoît, com'è noto, rifiuta l'autorità di Omero e privilegia la testimonianza oculare di Ditti. Il prologo del *Roman de Troie* è citato per estratti e commentato da Agapitos 256–257 e riportato per intero in MÖLK, *débuts* (come n. 30) 90–94, Nr. 38; fra i molti filologi romanzi che hanno commentato il passo, segnalo in particolare U. SCHÖNING, *Thebenroman, Aeneasroman, Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts*. Tübinga 1991, 80–87; 119–127 e M.-R. JUNG, *Die Vermittlung historischen Wissens zum Trojanerkrieg im Mittelalter*. Friburgo/CH, 2001, 10–34. – Il testo del romanzo è ancora da leggere nella vecchia edizione di L. CONSTANS, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure*, I–VI. Parigi 1904–1912.

⁵³ A differenza di quanto avviene in Benoît, che segue da presso le fonti scelte (Ditti e Darete), pur espandendole e completandole in base a un procedimento considerato nel Medioevo del tutto legittimo; sulla tecnica dell'*amplificatio* in Benoît cfr. S. MALALTREIT, "Si fier Tornei": Benoît's Roman de Troie und die höfische Kultur des 12. Jahrhunderts. Amburgo 2011, 31–49.

soltanto un esempio, che esso ritorni nel *Poema di Belisario*, un altro componimento in volgare di contenuto storico, che narra la storia considerata esemplare del celebre condottiero di Giustiniano caduto in disgrazia per l'invidia dei cortigiani⁵⁴. Non si può escludere, naturalmente, che il topos rispondesse al contempo anche ad altri scopi, nel caso dell'*Achilleide* possibilmente quello di rivendicare un predicato di nobiltà per un testo in volgare. Anche qui, comunque, la sua funzione non è difensiva. La finzionalità della storia in sé non è oggetto di discussione, così come non lo sono per altro verso i poemi omerici. Questi ultimi, insieme agli altri autori citati, Aristotele e Platone, sono menzionati come parte del curriculum scolastico e come tali, lettura obbligatoria di ogni Bizantino di media cultura. La funzione didattica della lettura omerica durante l'intera epoca bizantina fonda e garantisce al testo uno statuto peculiare che non fu mai messo in discussione, a dispetto delle voci critiche che pure, come si è accennato, non mancarono. Porre la storia sotto il segno di Omero significa accentuarne l'utilità didattica e il valore paradigmatico, e questo è appunto il messaggio che il redattore dell'*Achilleide* napoletana intende consegnare ai suoi lettori. La sua è una storia d'amore da cui, come dalla *fabula* di Omero e a differenza di altre narrazioni erotiche⁵⁵, si può trarre un utile insegnamento morale, e questa è la sua verità.

2. SPAZI NARRATIVI: LA VERITÀ DELLA FINZIONE

La costruzione di una struttura spazio-temporale è il presupposto di ogni narrare, storico (o voluto tale) e finzionale; ogni azione, infatti, deve necessariamente svolgersi in un "dove" e un "quando"⁵⁶. La visualizzazione dello spazio fonda la plausibilità dell'azione narrativa, i dettagli concreti, evocatori di realtà conferiscono all'intreccio credibilità e spessore "storico" grazie alle loro implicite potenzialità referenziali⁵⁷. Spazi narrativi diversi possono evocare, tramite realismo e / o, straniamento realtà ideologicamente diverse e funzionare, così Agapitos (p. 285), come "traits of conscious fictionality". Accanto a opportune strategie di legittimazione, quali il riferimento a fonti autoritative, il romanzo cavalleresco medievale segnalava immediatamente al pubblico cortese la finzionalità della storia che stava per essere narrata tramite il setting narrativo "arturiano" con il suo tipico inizio in un luogo (la corte di Camelot/Cardigan/Carduel) e in un tempo (Pasqua/Pentecoste) sempre uguali⁵⁸.

La letteratura bizantina d'immaginazione non crea invece un mondo finzionale unitario ma preferisce adottare strategie diverse. A. mostra brillantemente (pp. 279–285; 324–330) come i romanzi in lingua dotta del XII secolo esplicitino la finzionalità degli intrecci tramite una fitta rete di allusioni intertestuali ai modelli romanzeschi tardo antichi, ben noti al raffinato ed esclusivo pubblico di rife-

⁵⁴ Anche qui l'autore pretende di aver trovato in non meglio specificati "libri degli antichi saggi, retori e filosofi" la storia emblematica di Belisario, vittima dell'invidia e di averla volta in volgare λόγου παιδείας χάριν (redazione χ 559–562, ed. W. F. BAKKER – A. VAN GEMERT. Atene 2007; cfr. sull'argomento C. CUPANE, Leggere e/o ascoltare. Note sulla ricezione primaria e sul pubblico della letteratura greca medievale, in: Medioevo romanzo e orientale. Oralità, scrittura, modelli narrativi. Atti del II Colloquio Internazionale (Napoli, 17–19 febbraio 1994), a cura di A. Pioletti – Fr. Rizzo Nervo. Soveria Mannelli 1995, 83–105: 92–95.

⁵⁵ Sulla presunta dimensione didattica dei romanzi in volgare, cfr. *infra* 81 con n. 111.

⁵⁶ Questa struttura spazio-temporale è definita cronotopo, cfr. M. BACHTIN, Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo, in IDEM, Estetica e romanzo. Torino 1979, 231–405 (= Voprosy literatury i estetiki. Mosca 1975).

⁵⁷ Cfr. in proposito J. R. MORGAN, Make-believe and make believe: the fictionality of the Greek novel, in: Lies and fiction in the ancient world, a cura di Ch. Gill – T. P. Wiseman. Exeter 1993, 175–229: 197–201.

⁵⁸ Sulla topica d'apertura del romanzo arturiano, cfr. B. SCHMOLKE-HASSELMANN, Der arthurische Versroman von Chrestien bis Froissart. Zur Geschichte einer Gattung (*Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* 177). Tübingen 1980, 35–42 (trad. inglese Cambridge 1998).

rimento che condivideva i presupposti culturali degli autori⁵⁹. La veste retorica dei testi, l'apparato mitologico, il rinvio, evidente agli iniziati, alla tradizione romanzesca antica erano sufficienti.

I romanzi in volgare della prima età paleologa – *Beltandro e Crisanza*, *Libistro e Rodamne*, *Callimaco e Crisorroe*, *Achilleide*⁶⁰ –, invece, seguono un percorso diverso. Meno vincolati alla tradizione narrativa dell'antichità⁶¹, essi rendono evidente la finzione narrativa grazie alla costruzione di spazi narrativi che variano di testo in testo. A. (pp. 285–295) identifica quattro settings – rispettivamente occidentaleggiante, storicizzante, utopico e antiquario – che a sono espressione, a suo avviso, di differenti contesti ideologici e letterari e caratterizzano l'individualità e lo specifico uso della finzionalità nei quattro romanzi su menzionati. Quest'approccio, imposto dal taglio comparatistico dell'analisi, non mi sembra giustificato dalla natura dei testi, oltre a non tener conto di quello che è, come si dirà più diffusamente in seguito, il nuovo luogo narrativo κατ'ἔξοχήν dei primi romanzi d'amore in volgare, il castello prodigioso, che nei due romanzi più antichi, *Libistro e Beltandro*, è sede della corte del Dio d'amore.

Comincio con un'osservazione di carattere generale, valida per tutti i romanzi in volgare, che riguarda l'ambientazione geografica e topografica. Con un'unica eccezione su cui ritornerò, nessuno dei testi permette di farsi un'idea anche soltanto approssimativa delle coulisses spazio-temporali in cui si svolge l'azione. Questa si muove, infatti, in tempo indeterminato e in uno spazio da cui è eliminata ogni concretezza geofisica e sociale. L'effetto di plausibilità è affidato principalmente a toponomastica e onomastica, le quali possono essere realistiche, come nel *Beltandro* (l'Anatolia turca, Armenia = Cilicia, Tarso, Antiochia) e nell'*Achilleide* (Ftia, Mirmidoni, Achille, Patroclo), mista come in *Libistro* (Armenia [= Cilicia?], Egitto, accanto a Libandro, Litavia e Argirocastro)⁶², ma che può scomparire del tutto, come in *Callimaco* che non conosce alcun toponimo. Maggiori agganci con la realtà bizantina dell'epoca si possono evincere dalla realtà sociale in cui s'inquadra la trama, che appare però sostanzialmente unitaria, anche se con diversa accentuazione nei dettagli. Il mondo immaginario del *Libistro*, ad esempio, non differisce in nulla da quello dell'*Achilleide*, se si prescinde dalle ovvie diversità d'intreccio e dalla carica evocatrice del celebre nome di Achille. Entrambi riflettono un contesto socio-politico e letterario in cui tradizione bizantina e romanza s'intersecano, dove *realia* e costumanze bizantine convivono con moda e usanze occidentali e le due realtà godono degli stessi diritti⁶³. Sia *Libistro* che *Achilleide* sono saldamente ancorati nel mondo bizantino, indipendentemente dalla loro presunta origine. Il primo, esplicitamente definito un principe "latino"⁶⁴ viene eletto

⁵⁹ La finzionalità dei romanzi tardo-antichi era non soltanto evidente, ma anche indiscussa per il lettore bizantino colto, come si vince dalle relative "recensioni" nella *Biblioteca* di Fozio (cod. 73: Eliodoro; cod. 87: Achille Tazio; cod. 94: Giamblico; cod. 166: Antonio Diogene; ed. R. HENRY, 8 voll. Parigi 1959–1977). Cfr. in proposito MORGAN, Make-believe (come n. 57) 194–197. Sull'intertestualità come indicatore di finzionalità con particolare riferimento al *Parzival* di Wolfram von Eschenbach cfr. GREEN, Beginnings (come n. 1) 55–67.

⁶⁰ *Callimaco e Crisorroe*, *Beltandro e Crisanza* e *Achilleide* sono editi in CUPANE, Romanzi cavallereschi (come n. 43), rispettivamente 53–213; 223–305; 317–443, *Libistro e Rodamne* da P. A. AGAPITOS, Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης. Κριτική έκδοση της διασκευής α (*Byzantine kai neoellenike Bibliotheke* 6). Atene 2006 e T. LENDARI, Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης (*Livistros and Rodamne*). The Vatican Version (*Byzantine kai neoellenike Bibliotheke* 7). Atene 2007.

⁶¹ Cfr. H.-G. BECK, *Byzantinisches Erotikon*. Monaco 1986, 171. 173. Il vincolo, tuttavia, non è spezzato, anche se l'intensità varia, ovviamente, di testo in testo; alcuni esempi in C. CUPANE, Jenseits des Schattens der Alten? Zum Umgang mit der Tradition in der volkssprachlichen Erzählliteratur, in: *Imitatio – Aemulatio – Variatio*. Akten des internationalen wissenschaftlichen Symposiums zur byzantinischen Sprache und Literatur (Wien, 22.–25. Oktober 2008), a cura di A. Rhoby – E. Schiffer (*Veröffentlichungen zur Byzanzforschung* 21). Vienna 2010, 93–102.

⁶² Di contro, i Saraceni non appartengono al bagaglio etnico del romanzo, contrariamente a quanto afferma A. (p. 286), nera "come una saracena" è la vecchia stratega che con i suoi incantesimi provoca la separazione della coppia (v. 2899 AGAPITOS).

⁶³ H. e R. KAHANE, The Hidden Narcissus in the Byzantine romance of Beltandros and Chryszantza. *JÖB* 33 (1983) 199–219 parlano a questo proposito di *Mischkultur*.

⁶⁴ Dall'XI secolo in poi il termine è usato come denominazione collettiva per ogni popolo occidentale, indipendentemente dall'etnia di appartenenza, cfr. A. KAZHDAN, Latins and Franks in Byzantium: Perception and Reality from the Eleventh to

co-imperatore del reame, immaginario ma anch'esso presumibilmente occidentale, di Argirocastro⁶⁵ con il rituale bizantino – tornato in voga dopo secoli verso la metà del XIII secolo – dell'elevazione sullo scudo. Achille a sua volta, prima di perire a tradimento sotto le mura di Troia, dà prova della sua competenza bellica adoperando strategie militari e tecniche di combattimento consigliate negli scritti tattici bizantini. Ciò non toglie però che essi siano pronti a cimentarsi in tornei cavallereschi, mentre le loro dame apprezzano entrambe la moda francese⁶⁶. Una differenziazione quale quella proposta da A. poggia dunque su basi molto fragili. Il colorito occidentale di Libistro non è né superiore né differente da quello dell'*Achilleide*, ciò che distingue i due romanzi sono semmai le più che superficiali conoscenze letterarie che caratterizzano il primo e mancano al secondo. Per quanto riguarda in particolare l'*Achilleide*, non mi pare che si possa parlare di anacronismo (così A., pp. 288–290), poichè l'ambientazione troiana della storia – che è tematizzata, senza peraltro essere descritta, soltanto quando la vicenda è ormai giunta a conclusione – non ha in realtà nessun rapporto con essa. Per questo motivo non mi sembra pertinente il paragone con il *Roman d'Eneas* francese, che a differenza dell'*Achilleide* è invece un serio tentativo di trasporre fedelmente le coulisses romano-pagane e i contenuti del poema virgiliano nel mondo aristocratico-feudale cui l'anonimo poeta si rivolgeva⁶⁷.

Del tutto diverse sono la dimensione spaziale e sociale che ci presenta il romanzo di *Beltandro*, l'unico a fare esplicito riferimento al mondo bizantino poiché il suo eroe è un *ρωμαῖος*, un principe di sangue imperiale, nato nella porpora (*πορφυρογέννητος*). Qui lo sfondo geografico dell'azione è del tutto realistico e rispecchia la realtà geopolitica di Bisanzio dopo le Crociate. Quando Beltandro abbandona la reggia paterna in seguito a disaccordi con l'imperatore suo padre, i suoi parenti temono che per ripicca egli possa mettersi a servizio di un sovrano nemico (vv. 96–105). I nemici, per antonomasia barbari, sono molto vicini nel mondo di Beltandro. Il viaggio attraverso l'Anatolia e l'Armenia è un viaggio rischioso in terra estranea, il valico delle Porte di Cilicia infestato di briganti e il vicino Oriente non più bizantino. Tarso è una fortezza straniera, così come Antiochia, il cui sovrano è in grado di identificare immediatamente "nazionalità" romea dell'eroe, probabilmente dalla foggia degli abiti. Anche la trama del romanzo permette agganci con eventi reali della storia bizantina del XII secolo. Il destino di Andronico Comneno prima del suo avvento al trono, narrato a vividi colori da Niceta Coniata,⁶⁸ presenta singolari affinità con quello di Beltandro⁶⁹. Sempre in conflitto con l'imperatore suo cugino, e spesso costretto ad allontanarsi dalla corte costantinopolitana, Andronico trascorse anni nei territori attraversati da Beltandro come governatore di Tarso. Dopo il fallimento delle operazioni militari contro il re d'Armenia, Toros, egli si recò ad Antiochia, dove s'invaghì ricambiato di Filippa di Poitiers, la sorella della consorte di Manuele I Comneno. Le somiglianze,

the Twelfth Century, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, a cura di A. Laiou – R.P. Mottahedeh. Washington, D.C. 2001, 83–100; J. KODER, *Latinoi – The image of the other according to Greek sources*, in: *Bisanzio, Venezia e il mondo franco (XIII–XV secolo)*. Atti del Colloquio Internazionale organizzato nel centenario della nascita di R.-J. Loenertz o.p. (Venezia, 1–2 dicembre 2000), a cura di Ch.A. Maltezou – P. Schreiner. Venezia 2002, 25–39.

⁶⁵ Nella redazione escorialense (E) Argirocastro è pensato come un territorio franco: v. 3216–17: νόμον ὡς πράξης σήμερον (dice la principessa Rodamne al re del paese, suo padre, proponendogli di organizzare un torneo) τοῦ γένους τοῦ ἐδικοῦ μας / τὰ γένη σου τὰ λατινικὰ ὅλα ἐπισυνάξέ τα (ed. J. LAMBERT, *Le roman de Libistros et de Rhodamné*. Amsterdam 1935).

⁶⁶ Sulla voga dei tornei a Bisanzio all'epoca di Manuele Comneno e in età paleologa, cfr. P. SCHREINER, *Ritterspiele in Byzanz*. *JÖB* 46 (1996) 227–241; cfr. inoltre la ricca bibliografia raccolta da N. ZORZI, *La storia di Niceta Coniata libri I–VIII: Giovanni II e Manuele I Comneno*. Materiali per un commentario (*Istituto Ellenico di Studi bizantini e post-bizantini di Venezia. Biblioteca* 31). Venezia 2012, 173–174 nel suo commento al passo di Niceta Coniata citato in n. 71.

⁶⁷ Sull'anacronismo dei romanzi "antichi" medievali fondamentale la monografia di A. PETIT, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*. Lilla 1985; il *Roman d'Eneas* è edito da A. PETIT, *Le Roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*. Parigi 1997.

⁶⁸ *Nicetae Choniatae, Historia*, ed. J.-L. VAN DIETEN (*CFHB* 16/1–2). Berlin–New York 1975, 138, 28–142, 41.

⁶⁹ Come ha riconosciuto N. GAUL, *Andronikos Komnenos, Prinz Belthandros und der Zyklop*. Zwei Glossen zu Niketas Choniates *Χρονική Διήγησις*. *BZ* 96 (2003) 623–660: 626–642.

ovviamente, finiscono qui, Andronico, infatti, si guardò bene dal prestare come Beltandro l'omaggio feudale al signore di Antiochia (che era allora Boemondo III, fratello di Filippa), ma preferì cercare amori politicamente meno esplosivi a Gerusalemme fra le braccia di Teodora, vedova del defunto re Baldovino III, che era figlia di un suo cugino primo⁷⁰.

Benché i paralleli siano evidenti, Agapitos preferisce cercare altrove echi storici e ricorda a questo proposito (p. 288, n.192) le nozze dello stesso Manuele con la maggiore delle figlie di Raimondo di Poitiers, Maria, avvenute nel 1161. Il rinvio è senz'altro congruente con l'interpretazione ideologico-politica del setting narrativo del romanzo – che rievoca, secondo A., i passati trionfi di Manuele Comneno e presta quindi “il necessario supporto ideologico alla restaurazione di Michele VIII Paleologo” (p. 288) – ma non lo è altrettanto con la situazione descritta nel romanzo. L'anonimo autore non esita a fare di Beltandro, che pure è un principe porfirogenito, il vassallo del ρῆξ di un territorio che Bisanzio riteneva essere di diritto parte dell'impero, al cui servizio egli si pone senza alcuna costrizione. La scena dell'omaggio e del giuramento di fedeltà prestato da Beltandro al sovrano di Antiochia capovolge addirittura i rapporti esistenti fra l'impero bizantino e il principato di Antiochia alla fine degli anni 50 del XII secolo⁷¹. È quindi preferibile non sopravvalutare l'impegno politico dell'anonimo autore, che proclama da un lato la ρωμαιοσύνη del suo eroe ma dall'altro fa di lui il vassallo (sia pure per amore) e non gli concede nessuna vittoria sul nemico, ma soltanto un trionfo sui propri conterranei e parenti, inviati dal padre per riportarlo indietro⁷².

Anche se non interpretabile in chiave ideologica, la realtà bizantina permea comunque il romanzo fino alla fine. L'autore ha cura di menzionare, ad esempio, il contratto dotale in occasione del finto matrimonio di Beltandro con la dama di compagnia di Crisanza, così come la pubblica esibizione del lenzuolo insanguinato dopo la prima notte di nozze. Tipicamente bizantina è inoltre anche la scena conclusiva in cui si descrive la festosa accoglienza da parte dell'imperatore e dei suoi dignitari degli innamorati giunti in patria via mare dopo lunghe traversie, come anche la cerimonia nuziale con lo scambio delle corone celebrata dal patriarca e la successiva incoronazione della coppia⁷³.

La relativa concretezza dispiegata dall'autore di *Beltandro e Crisanza* nel disegnare lo spazio narrativo rimane un episodio isolato nel mondo del romanzo in volgare, il quale di regola non offre nulla di lontanamente simile alla plasticità e ricchezza di dettagli riscontrabile negli scenari delineati dal romanzo antico e nemmeno alla ricostruzione filologicamente corretta, ancorché convenzionale, che ne aveva fatto il romanzo in lingua dotta dell'età dei Comneni. Ma se la geografia del reale diventa sempre più schematica e indeterminata e i luoghi menzionati non sono che spazio astratto e non caratterizzato, quasi una sorta di “paese che non c'è”, tanto più plastico e ricco di forme e colori è invece lo spazio dell'immaginario. Inventato con tutta probabilità dall'autore del *Libistro*, esso costituisce l'elemento caratterizzante e unificante dei primi romanzi in volgare. Benché si tratti di

⁷⁰ Il padre di Teodora era il sebastokrator Isacco, fratello maggiore dell'imperatore. La relazione (su cui cfr. Nic. Chon. Hist. 141, 88–142, 35; 226, 64–74) non mancò tuttavia di suscitare la giustificata ira di Manuele.

⁷¹ Nel 1159 Manuele era riuscito a riconquistare il principato e aveva costretto il suo signore, Rinaldo di Châtillon, a prestare giuramento di sottomissione; la riconquista fu celebrata con splendide festività in Antiochia, fra l'altro con un torneo, cui partecipò l'imperatore in persona, cfr. Nic. Chon. Hist. 108, 41–52 (sottomissione di Rinaldo); 108, 55–110, 91 (il torneo).

⁷² *Beltandro* 165–214. Pace A., Beltandro non riporta vittorie nemmeno sui “Turchi” ma, come prima di lui Digenis, su banditi (ληῃσταί: v. 221) appostati sul passo montano che segnava il confine fra l'Anatolia turca e la piccola Armenia.

⁷³ *Beltandro* 1310–1337. Anche in *Libistro* (α 2490–2535) l'anonimo autore conclude la prima parte del romanzo con le nozze e l'incoronazione della giovane coppia; è probabile che questo episodio sia stato il modello immediato di *Beltandro*. – A. (qui, p. 287–88; 310) ritiene che quest'ultimo sia stato composto a Costantinopoli immediatamente dopo la riconquista della città ad opera di Michele VIII, mentre situa *Libistro* nell'ambiente della corte di Nicea all'epoca di Giovanni III Vatatzes (1222–1254). L'ipotesi è plausibile, ma una prova definitiva manca. Io personalmente preferirei considerare entrambi i romanzi come prodotti di uno stesso milieu, probabilmente quello della corte di Andronico II Paleologo a cavallo fra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo.

uno spazio più mentale che reale poiché esiste soltanto in sogno o svanisce “come in un sogno”, la sfera del meraviglioso assume aspetto e forme familiari a un pubblico di corte, com’era senza dubbio quello dei primi romanzi in volgare. Come si è accennato sopra, il mondo altro appare all’improvviso nel cosmo romanzesco e si concretizza come un castello / città, in cui i protagonisti incespicano inavvertitamente e dopo avere valicato una barriera – un fiume, un monte, una foresta – che lo separano dal mondo reale⁷⁴. Il maestoso complesso architettonico, comprendente svariati palazzi, piazze monumentali, parchi e corsi d’acqua e cinto da mura invalicabili è descritto in colorite e lussureggianti ekphrasis. L’immagine evocata nei romanzi riproduce in miniatura la realtà architettonica costantinopolitana, se non contemporanea quantomeno quella che testi cronachistici di età medio-bizantina ci tramandano⁷⁵. In entrambi i casi si tratta di edifici imperiali e quindi sede del potere assoluto, ma è da registrare che nel cosmo romanzesco gli attributi della legittima autorità sono appannaggio di un’entità esclusivamente metaforica, situata oltre e al di fuori del mondo reale: il vero e unico basileus per i romanzieri non è un essere umano ma Eros, il dio dell’amore⁷⁶. È qui, alla sua corte, che si realizza l’iniziazione erotica del protagonista e che la serie delle peripezie avventurose prende l’avvio⁷⁷. Si tratta quindi uno spazio a forte valenza simbolica che svolge nell’economia della narrazione un ruolo essenziale, del tutto paragonabile a quello della corte di Artù da cui partono e ritornano tutte le avventure nel romanzo cavalleresco. E come nel romanzo arturiano, anche in quello bizantino lo spazio fittizio, come si vedrà, è teatro di gesti e riti che riflettono reali pratiche sociali.

Beltandro, giunto in vista di Tarso, s’imbatte in un fiume prodigioso che segna il confine fra la geografia del reale e quella dell’immaginario⁷⁸. Dopo averne risalito il corso per dieci giorni, l’eroe giungerà al maestoso castello rilucente di ori e pietre preziose, in cui risiede l’imperatore Eros. Qui egli fungerà da giudice in un concorso di bellezza e scoprirà più tardi che l’eletta è la donna che Eros in persona gli ha destinato.⁷⁹ Assolta la sua funzione narrativa, il palazzo e la corte di Eros sono assorbiti improvvisamente dall’oscurità e scompaiono senza lasciar traccia, ὡς ὄνειρος.

Libistro, anch’egli un giovane inesperto di amore, visiterà invece la corte di Amore senza lasciare il suo letto, in una visione, e subirà la stessa iniziazione erotica in modo ben più traumatico, poiché non sarà giudice ma accusato di fronte al tribunale del sovrano Eros⁸⁰. Anche qui, lo spazio reale della corte di Libandro è invisibile, sottinteso più che realmente attivato esso non ha nulla della vividezza

⁷⁴ Sul progressivo processo di riduzione del reale nel romanzo in volgare, cfr. C. CUPANE, Lo straniero, l’estraneo, la vita da straniero nella letteratura bizantina, in: *Identité et droit de l’autre*, a cura di L. Mayali. Berkeley, Cal. 1994, 103–126: 108–111; sul ruolo del meraviglioso e la scansione degli spazi narrativi EADEM, Other worlds, other voices. Form and function of the Marvelous in Late Byzantine Fiction, in: *Medieval Greek Story-Telling: Fictionality and Narrative in Byzantium and Beyond*, a cura di P. Roilos (*Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik* 12) [in corso di stampa].

⁷⁵ Cfr. sull’argomento C. CUPANE, Traumpaläste von Byzanz. Eine unbeachtete Ansicht von “Constantinople imaginaire”. *Nea Rhome* 6 (2009) 407–439 (= *Exemplon. Miscellanea di studi in onore di I. Hutter*, I).

⁷⁶ V. C. CUPANE, Ἔρως βασιλεύς (come n. 6) 243–297: 282–297; P. MAGDALINO, Eros the King and the King of Amours: some observations on Hysmine and Hysminas. *DOP* 46 (1992) 97–118.

⁷⁷ Sulla dimensione allegorica del castello e i suoi rapporti con l’allegoria d’amore occidentale cfr. C. CUPANE, Il motivo del castello nella narrativa tardo-bizantina d’amore. Evoluzione di un’allegoria. *JÖB* 27 (1978) 229–267.

⁷⁸ La presenza di un fiume nei pressi di Tarso corrisponde peraltro alla realtà geografica della città che sorgeva nei pressi del fiume Kydnos.

⁷⁹ Su questa prassi, adoperata in età medio-bizantina per scegliere la sposa imperiale, cfr. C. CUPANE, Il “concorso di bellezza” in Beltandro e Crisanza sulla via fra Bisanzio e l’occidente medievale. *JÖB* 33 (1983) 221–249; P. E. PIELER, Recht, Gesellschaft und Staat im byzantinischen Roman der Palaiologenzeit. *JÖB* 20 (1971) 189–221 sottolinea gli elementi bizantini nella concezione giuridica del potere imperiale sottesa alla scena.

⁸⁰ Lib. α 204–627; sulla visione di Libistro cfr. P. A. AGAPITOS, Dreams and the spatial Aesthetics of Narrative Presentation in Livistros and Rhodamne. *DOP* 43 (1999) 111–147: 119–128; C. CUPANE, Ἀκούσε τί μὲ ἐφάνη. Sogni e visioni nella narrativa greca medievale, in: *Medioevo Romano e Orientale. Temi e Motivi epico-cavallereschi*. Atti del VII Colloquio Internazionale (Ragusa, 8–10 maggio 2008), a cura di G. Lalomia – A. Pioletti. Soveria Mannelli 2010, 91–114: 103–114.

della corte onirica di Eros in cui l'autore ricrea con dovizia di particolari la concezione bizantina del potere imperiale assieme agli spazi e ai riti in cui essa si manifesta⁸¹. La descrizione del tutto realistica degli spazi e del cerimoniale non deve però far dimenticare la dimensione allegorica della scena. Il regno di Amore è, infatti, come in *Beltandro*, anche (e soprattutto) un costruito, uno spazio metaforico; sorta di aldilà profano, esso è ricalcato sul modello dell'altro mondo cristiano come esso è visualizzato nella letteratura teologica e agiografica e, in particolare, nel genere della visione. Come in quella l'Altissimo decideva della sorte di beatitudine o condanna di giusti e peccatori, così in *Beltandro* e *Libistro* il discrimine è dato dalla conformità alle leggi e ai riti di Eros, che non consente a nessuno di sfuggire al suo potere⁸². Con notevole audacia innovativa gli anonimi autori si appropriano del discorso agiografico e identificano, in tutta serietà e senza intenti parodici, il paradiso fittizio di Amore con quello celeste, visualizzandolo in forme modellate su realtà bizantine. Non erano però stati i primi a percorrere questa strada. Il paradiso di Amore, questo “nuovo aldilà dell'immaginazione,”⁸³ è infatti una creazione originale della poesia allegorica in medio-latina e romanza del XII e XIII secolo che ne aveva fatto un luogo narrativo privilegiato accanto all'aldilà cristiano e aveva conferito tutti gli attributi iconografici e i requisiti di una corte principesca feudale⁸⁴. L'allegoria d'amore francese entra quindi a far parte, in modo discreto e allusivo, della rete di riferimenti letterari sottesa al mondo finzionale dei due romanzi.

Per concludere. A. ha ben riconosciuto la funzione basilare svolta dallo spazio narrativo nel creare, articolare e rendere immediatamente tangibile e accettabile ai destinatari il mondo finzionale del romanzo. Per quanto riguarda i romanzi in volgare di età paleologa, il particolare potere di *make-believe*⁸⁵ che essi sprigionano è dovuto però non tanto alla dinamica degli spazi reali, che restano perlopiù astratti e convenzionali, quanto al nuovo spazio narrativo incapsulato fra le mura della fantasmagorica città-castello, immagine speculare della corte bizantina, e per traslato di quella celeste. Non a caso, come vedremo meglio in seguito, sarà proprio lo spazio del castello di Eros che future generazioni identificheranno col romanzo e trasformeranno, in quella che è l'unica esplicita critica bizantina alla funzionalità del genere romanzesco, nel regno di Sophrosyne⁸⁶.

3. PROLOGHI ED EPILOGHI

Il luogo deputato per discutere problemi poetologici e instaurare la comunicazione con i destinatari sono i prologhi e/o gli epiloghi di opere narrative. Non a caso i grandi generi narrativi come stori-

⁸¹ Rinvio in proposito all'articolo di P. A. AGAPITOS, The “Court of Amorous dominion” and the “Gate of Love”: Rituals of the Empire in a Byzantine Romance of the Thirteenth Century, in: *Court ceremonies and ritual of power in the Medieval Mediterranean (The Medieval Mediterranean: peoples, economies and cultures, 400–1500)*, a cura di A. Beihammer – S. Constantinou – M. Parani. Leida–Boston 2013, 389–416.

⁸² V. in proposito C. CUPANE, The Heavenly City. Religious and Secular Visions of the Other World in Byzantine Literature, in: *Dreaming in Byzantium and beyond*, a cura di Ch. Angelidi – G. Calofonos. Farnham [in corso di stampa]; cfr. già H. MAGUIRE, The Heavenly court, in *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, a cura di H. Maguire. Washington, D.C. 1997, 247–258. L'equiparazione fra il regno di Eros e la Gerusalemme celeste è ribadita recentemente da Ch. CHRISTOFORATOU, Figuring Eros in Byzantine Fiction: Iconographic Transformation and Political Evolution. *Medieval Encounters* 17 (2011) 321–359: 342–348; ritengo invece forzata la lettura “politica” del travestimento imperiale di Eros proposta dall'autrice.

⁸³ Così lo definisce H.-R. JAUSS, Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos, in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, a cura di M. Fuhrmann. Monaco, 187–209 (= IDEM, *Alterität und Modernität* [come n. 38], nr. VIII [294]).

⁸⁴ Sul paradiso d'Amore v. D. RUHE, Le dieu d'amour avec son paradis (*Beiträge zur romanischen Philologie des Mittelalters* 6). Monaco 1974.

⁸⁵ Su questi concetti GREEN, *Beginnings* (come n. 1) 11–13; MORGAN, *Make-believe* (come n. 57) 180–182; 193–197.

⁸⁶ *Infra*, 87–89 con relative note.

grafia e agiografia, a Bisanzio come in Occidente, non rinunciano quasi mai alla possibilità di esporre in un esordio l'argomento e i criteri informatori della narrazione⁸⁷. A questa regola fa eccezione, in ambito bizantino, il romanzo in lingua dotta del XII secolo che, erede della tradizione narrativa antica, preferisce imitare l'inizio *in medias res* adoperato, ad esempio, da Eliodoro (così Teodoro Prodromo e Niceta Eugenio) o, come Achille Tazio, adotta l'espedito del narratore omodiegético (così Eumazio Macrembolita)⁸⁸. I testi narrativi in volgare si distaccano invece dalla tradizione romanzesca in lingua dotta che pure dimostrano di conoscere (e a volte imitano esplicitamente)⁸⁹ e includono quasi sempre prologhi e spesso anche epiloghi, in cui il narratore si rivolge direttamente al suo pubblico invitandolo all'ascolto della storia. Con questa prassi, che ben mette in rilievo la funzione appellativa primigenia di ogni diegesi, i romanzi greci medievali si allineano peraltro ad una maniera di narrare ampiamente diffusa nella narrativa romanza e germanica fin dal XII secolo.

La funzione degli esordi ed epiloghi nell'epica e nel romanzo occidentali, come la critica romanistica e germanistica ha da tempo riconosciuto, è quella di fornire un'adeguata legittimazione alla lettura e / o l'ascolto di opere finzionali in ragione della loro conclamata veridicità e utilità morale. Altrettanto ben studiata è la specifica retorica proemiale che dispiega una serie di motivi stereotipi soltanto in parte coincidenti con quelli contemplati dalla retorica antica⁹⁰. Fra i più diffusi si può annoverare la caratterizzazione sociale dei destinatari (nobili, dame e cavalieri) – che è per lo più conforme al tipo di storia narrata (ad esempio, gli innamorati per storie d'amore, cavalieri per gesta eroiche e fatti d'armi) – così come l'invocazione e/o l'elogio del destinatario (spesso una nobile dama). Frequenti sono altresì la menzione dell'obbligo morale per l'autore di trasmettere il sapere di cui è depositario, l'avvio con una sentenza di carattere proverbiale, l'insistenza sull'utilità morale e la veridicità della storia, la menzione delle fonti che tale veridicità garantiscono e infine la critica di rivali e concorrenti che hanno trattato diversamente la stessa materia⁹¹.

I prologhi dei romanzi bizantini in volgare, al contrario, non hanno incontrato la medesima attenzione, manca in particolare un'analisi della struttura retorica e della topica utilizzata⁹². L'attenta analisi offerta da Agapitos (pp. 303–330) colma quindi una lacuna e mette opportunamente in luce le specifiche variazioni utilizzate nei singoli testi. Meno convincente mi sembra invece il suo approccio comparatistico che si fonda su una ristretta base testuale – sono esaminati esclusivamente i testi arturiani – e non tiene conto dei recenti risultati della ricerca romanistica e germanistica⁹³. Qui alcune precisazioni.

⁸⁷ Sulla topica proemiale nelle narrazioni agiografiche rinvio alla bibliografia citata in n. 19, cfr. anche L. RYDÉN, Communicating Holiness, in: East and West: Modes of Communication. Proceedings of the First Plenary Conference at Merida, a cura di E. Chrysos – I. Wood. Leida–Boston–Colonia 1999, 71–91.

⁸⁸ Eumazio Macrembolita fa però sfoggio di un elaborato epilogo su cui ritornerò più avanti.

⁸⁹ Cfr. *supra*, n. 10.

⁹⁰ Alcuni di essi sono analizzati da CURTIUS, *Mittelalter-Studien XVIII* (come n. 45) 244–255; cfr. IDEM, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna – Monaco ¹⁰1984, 95–102; cfr. anche T. HUNT, The Rhetorical Background to the Arthurian Prologue. Tradition and the Old French Vernacular Prologues. *Forum for Modern Language Studies* 6 (1970) 1–23.

⁹¹ Diversi aspetti e motivi della topica proemiale in svariati testi narrativi sono analizzati nel recente volume miscelaneo a cura di A. Petit, *Prologues et épilogues dans la littérature du Moyen Âge*. Actes du Colloque du Centre d'Études médiévales et dialectales de Lille (23–24 sept. 1999) (= *Bien dire et bien apprendre* 19). Lilla 2001 (con menzione degli studi più antichi); cfr. P.-Y. BADEL, Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge. *Littérature* 20 (1975) 81–94.

⁹² Di fatto soltanto da parte di CUPANE, *Leggere* (come n. 54), in cui però analizzavo i modi della trasmissione e ricezione dei testi e non la struttura retorica dei prologhi.

⁹³ Agapitos si basa sostanzialmente sulla classificazione proposta da SCHMOLKE HASSELMANN, *Der arthurische Versroman* (come n. 58) 233–236 (dell'ed. tedesca) che distingue tre categorie (testi senza prologo, prologo indirizzato a un unico destinatario, prologo indirizzato a una pluralità di destinatari). Questa classificazione si fonda esclusivamente sul romanzo arturiano e non tiene conto delle numerosissime opere che non cadono in questa categoria. Una tassonomia che tenta di mettere ordine nella giungla narrativa romanza, senza peraltro elaborare solide categorie di differenziazione, offre il *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters, IV/1: Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, a cura di J. Frappier – R. Grimm. Heidelberg 1978–84.

Il tipo di esordio che parte da una sentenza e ne sviluppa il contenuto fornendo a questo modo la chiave di lettura della storia che sta per iniziare, quale è esemplificato da *Callimaco e Crisorroe*, è un *unicum* in ambito bizantino ma è molto diffuso nel romanzo cortese, basti pensare al celeberrimo prologo dell' *Erec* di Chrétien de Troyes⁹⁴. Peraltro il tono in *Callimaco* è sì sentenzioso, ma non moraleggiante in senso proprio, l'autore non intende impartire lezioni etiche, ma esemplificare una massima di popolare saggezza, che cioè nella vita, e a maggior ragione nell'amore, non v'è gioia senza dolore. La stessa "lezione", in forma più riduttiva, vale a dire specificamente riferita all'esperienza erotica, impartiscono peraltro, come vedremo meglio più avanti, anche *Beltandro* e *Libistro*.

Non potendo qui affrontare globalmente la problematica nel suo insieme, mi limiterò a riesaminare parallelamente alla lettura fornita da A. il prologo di *Beltandro*, la cui retorica proemiale presenta notevoli affinità strutturali e tematiche con quella dell'epica romanza. Propongo poi in conclusione una rilettura dell'epilogo di *Isminia e Ismine* di Eumazio Macrembolita, un brano molto discusso di cui la recente ricerca ha dato interpretazioni diverse.

A). IL PROLOGO DI BELTANDRO E CRISANZA.

L'entrata del narratore sulla scena è preceduta nel codice unico del XVI sec. che tramanda il testo⁹⁵ da una rubrica in prosa vergata con inchiostro rosso, in cui si dà un breve riassunto della trama. Il prologo vero e proprio è aperto da un appello rivolto a un pubblico di giovani cui la voce narrante / autoriale promette una storia "bellissima ed eccitante, piena di colpi di scena" (λόγους ὠραισιότατους ... ὑπόθεσιν παράξενην, πολλὰ παρηλλαγμένην), "un'avventura di audacia e di prodezza (ὑπόθεσιν τῆς τόλμης καὶ ἀνδρείας)", che sarà degna della loro ammirazione (νὰ θαυμάση). Abbiamo qui una forma embrionale di quello che la teoria retorica antica definiva *prologus praeter rem*, una sorta di proemio usato dell'autore per stabilire il contatto con il suo pubblico e, spesso, si presentarsi⁹⁶. Segue, con una ripresa del sommario già fornito dalla rubrica⁹⁷, il *prologus ante rem* che ha la funzione di introdurre l'ascoltatore nella materia e destarne la curiosità. Un secondo invito all'ascolto siglato da una decisa affermazione di veridicità conclude l'esordio: "prestate dunque attenzione per ascoltare la mia storia ed ammirarla: non vi apparirò bugiardo" (Λοιπὸν τὸν νοῦν ἰστήσατε ν' ἀκούσητε τὸν λόγον / καὶ νὰ θαυμάσητε πολλὰ· ψεύστης οὐ μὴ φανοῦμαι). Dopo di ciò la voce narrante dà inizio alla storia che si apre in tono favolistico: c'era una volta un re.

⁹⁴ Cfr. MÖLK, débuts (come n. 30) 96, nr. 40: Li vilains dit an son respit / Que tel chose a l'an an despit / Qui mout vaut mieux que l'an ne cuide. / Por ce fet bien, qui son estuide / A torne a san, quel que il l'et ... (spesso si apprezza tardi ciò che si è prima disprezzato); cfr. ancora il prologo sentenzioso del *Roman de la Violette* di Gerbert de Montreuil (MÖLK, débuts 128, nr. 62: sapere ha più valore che possedere), o di Paien de Maisières, *La Mule sans frein* (MÖLK, débuts 106, nr. 46: è preferibile seguire il sentiero vecchio e noto che uno nuovo).

⁹⁵ Si tratta del Paris gr. 2909, un'antologia di componimenti in volgare, sul quale si veda la descrizione di M. CHATZIGIAKUMIS, *Tà mesaiōniká dhmōdī kēimēna. Συμβολή στη μελέτη καὶ στήν ἔκδοσή τους*, Atene 1977, 213–215.

⁹⁶ Questa forma sintetica di esordio *praeter rem* è frequente nei generi epici, in cui il ruolo dell'autore passa in seconda linea rispetto alla materia, mentre più articolato è invece l'esordio nel romanzo cortese, v. H. BRINKMANN, *Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Wirkendes Wort* 14 (1964) 1–21; cfr. P. KOBBE, *Funktion und Gestalt des Prologs in der mittelhochdeutschen nachklassischen Epik des 13. Jahrhunderts. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43 (1969) 405–457.

⁹⁷ Mi sembra però più probabile che la rubrica sia stata compilata a posteriori, probabilmente dal copista o dal redattore, sulla traccia di quanto detto più diffusamente nel testo (vv. 6–22). – Un breve riepilogo dei fatti appena narrati si trova anche nell' *Achilleide* N 1805–1809: "affinché i molti che non sanno di lettere apprendano la nascita, l'educazione e il valore di Achille, come rapì la bella gentile e come poi ella, oh grande sciagura, morì e come infine, ingiustamente, anche Achille perì". – Brevi riepiloghi sono comuni anche nel romanzo cortese medio-altotedesco, cfr. K. IWAND, *Die Schlüsse der mittelhochdeutschen Epen (Germanistische Studien 16)*. Berlino 1922, 73–77.

La retorica proemiale in *Beltandro* è ridotta allo scheletro ma rispecchia, variandoli, moduli tradizionali, inconsueti nella letteratura bizantina romanzesca ma adottati da oltre un secolo nelle letterature volgari d'occidente. Somiglianze e differenze sono evidenti. L'invito all'ascolto non si rivolge a una categoria precisa di destinatari socialmente determinati, come lo è invece il pubblico aristocratico dell'epica e del romanzo, ma genericamente a "giovani", ascoltatori privilegiati di una storia di avventure; toni polemici e/o difensivi mancano; il narratore offre preliminarmente un breve sommario della storia e marca programmaticamente la conclusione del proemio con un'asserzione di veridicità.

Secondo A. la dichiarazione di verità e, soprattutto, il sommario della materia sono strutturalmente legati al setting "storicizzante" del testo; a sostegno di questa tesi egli adduce da un lato un testo narrativo orientale (l'*Iskandarnâme* di Nizami, composto alla fine del XII sec.), dall'altro alcuni romanzi cavallereschi coevi che in vario modo e diversa intensità si rifanno al passato storico e che furono presumibilmente concepiti e recepiti come opere storiche, ovviamente nell'accezione medievale del termine. La documentazione addotta sembra confermare questa interpretazione, ma ancora una volta la molteplicità del materiale che A. non prende in considerazione fa vacillare l'edificio da lui costruito.

Com'è noto, il legame con la materia "storica" è particolarmente forte nella triade dei cosiddetti *romans d'antiquité* che si rifanno a un passato greco-romano che il Medioevo occidentale considerava storico, benché le fonti adoperate, secondo categorie moderne di giudizio, siano da considerare poetiche e non storiche. Di essi, il *Roman de Thèbes* e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure forniscono effettivamente in sede di esordio una sintesi della materia che si accingono a trattare. Quest'ultimo consacra addirittura oltre 500 versi all'esposizione del contenuto, una prolissità che è stata plausibilmente interpretata come un aiuto di lettura, un filo conduttore attraverso la giungla intricata di fatti e personaggi che popolano la monumentale opera (che conta oltre 30.000 versi). Il sommario nel *Roman de Thèbes* è, invece, più succinto e ha la funzione di fornire fin dall'inizio la chiave di lettura esplicitando il *sen* della storia, che l'autore vuole intesa quale *exemplum* delle funeste conseguenze del peccato d'incesto, come del resto ribadisce anche l'epilogo⁹⁸. In entrambi i casi, il sommario non sta in rapporto organico con la presunta storicità della materia, ma funge da guida alla corretta comprensione del messaggio veicolato dalla storia e, al tempo stesso, da strumento di organizzazione della materia narrativa; non a caso il *Romans d'Eneas*, che tematizza una materia egualmente storica ma preferisce creare un effetto di immediatezza, rinuncia sia a un sommario che a un prologo. È quindi preferibile, a mio avviso, considerare sia l'uno che l'altro come artifici stilistici, da usare a seconda delle specifiche intenzioni autoriali e del tutto indipendenti dalla natura della materia narrata⁹⁹.

Gli altri due esempi ricordati da A., l'anonimo *Athis et Prophilias* (fine del XII sec.) e *Cleomadès* del trovatore belga Adenet le Roi (seconda metà del XIII sec.), basati entrambi su racconti di origine orientale¹⁰⁰ confermano il mio punto di vista. Nell'uno e nell'altro il mondo antico non

⁹⁸ Per l'edizione del primo cfr. n. 52; il secondo è edito da G. RENAUD DE LAGE I–II. Parigi 1966–1968 e, con traduzione francese, da A. PETIT. Parigi 2008. – Sulla funzione dei prologhi e dei sommari di entrambi i testi v. l'ottima analisi di SCHÖNING, *Thebenroman, Aeneasroman, Trojaroman* (come n. 52) 68–87; 119–127; in particolare sui prologhi del *Roman de Thèbes* A. PETIT, *Prologues du Roman de Thèbes*, in: *Prologues et épilogues* (come n. 91) 201–211.

⁹⁹ Sulla differente presenza del narratore a la diversa strutturazione della materia nei tre romanzi "antichi" in quanto scelta stilistica SCHÖNING, *Thebenroman* (come n. 52) 68–80.

¹⁰⁰ Editi rispettivamente da A. HILKA, *Li romans d'Athis et Prophilias (L'Estoire d'Athènes)*. Dresda 1912–1916 e A. HENRY; *Les oeuvres d'Adenet le Roi, V 1–2. Cléomadès*. Bruxelles 1971. Sulla novella orientale riscritta da Adenet le Roi nel *Cléomadès*, le cui tracce sono forse da riconoscere anche nel *Libistro*, v. C. CUPANE, *Itinerari magici: il viaggio del cavallo volante*, in: *Medioevo Romano e Orientale. Sulle orme di Shahrzād: le Mille e Una notte fra Oriente e Occidente* (Atti VI Colloquio Internazionale, Ragusa, 12–14 ottobre 2006), a cura di M. Cassarino. Soveria Mannelli 2009, 61–80; cfr. A. SALY, *Source d'un épisode de Cleomadès et de Meliacin. Travaux de linguistique et de Littérature VIII, 2. Études littéraires* (1970) 7–22.

ha alcun rapporto con la tradizione ereditata dall'antichità e considerata storica, ma fornisce uno sfondo convenzionale a narrazioni del tutto fittizie conferendo loro una patina storicizzante e che le nobilita. Il lungo assedio di Atene nel primo è ampiamente modellato sulla trama del *Roman de Troie*, senza peraltro trovare riscontro alcuno nella tradizione greco-latina¹⁰¹, lo sfondo antico del secondo si riduce all'ambientazione cronologica ai tempi di Diocleziano, mentre i fatti narrati sono desunti dal racconto orientale del cavallo d'ebano tramandato dalle *Mille e Una notte*. Entrambi i romanzi hanno prologhi ed epiloghi con notevoli apparati di veridificazione, ma nessuno dei due fa uso del sommario¹⁰².

Il prologo di *Beltandro* sarebbe semmai da paragonare a quello del *Conte de Floire et Blanchefleur*, una storia celeberrima che conobbe innumerevoli riscritture fra il XII e il XIII secolo, tra l'altro anche in greco volgare¹⁰³, e che in nella sua prima versione francese (detta cortese) è introdotto da due prologhi. Se il narratore di *Beltandro* si rivolge, come si è visto, genericamente a giovani, il primo prologo del *Conte* dedica più specificamente la storia a “cavalieri, damigelle, giovani e giovanette”, e in particolare – come faranno più tardi a Bisanzio i narratori di *Libistro* e, soprattutto, dell'*Achilleide*¹⁰⁴ – “a tutti gli amanti che soffrono del mal d'amore”, promettendo loro che l'ascolto li renderà “molto sapienti nelle cose d'amore”¹⁰⁵. Anche nel *Conte*, come in *Beltandro*, un breve riassunto di quanto seguirà predispone i destinatari all'ascolto di un'esemplare storia d'amore, non a caso destinata agli innamorati, che si conclude con una conversione.

Va detto, comunque, che il prologo con sommario dell'opera non è molto frequente nella letteratura romanzesca¹⁰⁶ ma è di casa nell'epica, dove ha la specifica funzione di predisporre il pubblico all'ascolto ridestandone la curiosità¹⁰⁷. Esattamente questa funzione svolge il sommario anche nel *Beltandro* il cui narratore, nel promettere una storia emozionante τῆς τόλμης καὶ ἀνδρείας¹⁰⁸,

¹⁰¹ Il romanzo ci è pervenuto in due redazioni, una breve, incentrata sulla storia dell'amicizia dei due protagonisti, (la cosiddetta versione di Tours, edita adesso da M.-M. CASTELLANI. Parigi 2006) e quella lunga (v. nota precedente), che aggiunge il lungo episodio dell'assedio di Atene da parte di una coalizione di città greche, ad imitazione dell'assedio di Troia descritto da Benoît de Sainte Maure, cfr. M. M. CASTELLANI, *La réalisation du projet initial dans Athis et Prophilias*, in: *Prologues et épilogues* (come n. 91) 45–55.

¹⁰² Il prologo di *Cleomadès*, vv. 1–97, contiene una lunga dedica alle due regine che hanno commissionato l'opera, Bianca di Castiglia e Maria di Brabante, quello di *Athis et Prophilias*, vv. 1–204, comprende un lungo excursus sulla storia di Atene e Roma, sedi rispettivamente di clergie e chevalerie; un breve sunto dei fatti precedenti si trova in uno dei manoscritti della versione lunga (ed. HILKA, *Li romans d'Athis* [come n. 100] II, Anhang I, 425–426); cfr. CASTELLANI, *réalisation* (come n. 101) 46–47.

¹⁰³ Del romanzo greco-medievale di *Florios e Platiaflora*, una libera adattamento di una delle versioni del *Cantare di Fiorio e Biancifioro* toscano (ed. A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*. Milano 1970), ci sono pervenute due redazioni, la più antica delle quali è edita in CUPANE, *Romanzi cavallereschi* (come n. 43), 445–565.

¹⁰⁴ Sull'esordio dell'*Achilleide* v. *supra* 70.

¹⁰⁵ Vv. 1–8, ed. J.-L. LECLANCHE. Parigi 1983: « Signor, oiiés, tot li amant, / Cil qui d'amors se vont penant, / Li chevalier et les puceles, / li damoiseles, les damoiseles ! / Se mon cont volés entendre / Molt i porrés d'amors apprendre». Il prologo del *Conte* va poi per la sua strada e prosegue fornendo una dettagliata genealogia dei due protagonisti che fa capostipiti della dinastia carolingia, in quanto avi di Carlo Magno; per la possibilità che questa parte, del tutto estranea al tenore del *Conte*, sia un'aggiunta posteriore al testo originale cfr. A. PIOLETTI, *La fatica d'amore. Sulla ricezione del Floire et Blanchefleur*. Soveria Mannelli 1992, 49–60. – Sulla dedica “specializzata” a innamorati e la sua diffusione successiva a partire dal *Conte*, S. MENEGALDO, *Quand le narrateur est amoureux: prologues et épilogues «lyriques» dans le roman de chevalerie en vers aux XIIIe et XIIIe siècles*, in *Prologues et épilogues* (come n. 91) 149–165. Per i precedenti classici e bizantini del motivo, cfr. *infra*, 83, con n. 122.

¹⁰⁶ Questa tipologia non è molto diffusa, i pochi esempi (riportati in MÖLK, *débuts* [come n. 30] nr. 57, 65) sono commentati da BADEL, *Rhétorique* (come n. 91) 84–85. Da aggiungere sarebbe il sommario fornito dall'autore di *Amadas et Ydoine* 10–20 (ed. J.R. REINHARD. Parigi 1974).

¹⁰⁷ Esempi in J. RYCHNER, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Ginevra–Lilla 1955, 10–12 e M. GSTEIGER, *Notes sur les préambules des chansons de geste. Cahiers de Civilisation Médiévale* 2 (1959) 213–220: 217–218; per un'analisi della funzione specifica del sommario v. in particolare MARTIN, *prologues* (come n. 30) 193–195.

¹⁰⁸ V. già CUPANE, *Leggere* (come n. 54) 86.

ne fornisce preliminarmente, per così dire, un piccolo assaggio, non diversamente dai cenni sul contenuto riportati dagli editori odierni in quarta di copertina¹⁰⁹. Il sommario, dunque, non ha nessun legame organico con la presunta storicità della narrazione, ma è da considerare alla stessa stregua di un'abile strategia "promozionale"¹¹⁰ adottata da un narratore consapevole della finzionalità della sua storia, ma sicuro della complicità del suo pubblico. Se il tono è epico-giullaresco, l'anonimo autore del *Beltandro* rifiuta però l'impegno didattico che i cantori di *chansons de geste* o gli autori dei romanzi antichi e cavallereschi si erano assunti secoli prima¹¹¹. Al contrario, egli non si sente vincolato all'obbligo di trasmettere una verità storica né ha un messaggio etico da proporre o un senso nascosto da rivelare. La ὑπόθεσις τῆς τόλμης καὶ ἀνδρείας che si accinge a trasmettere, e dietro la quale la voce narrante si nasconde totalmente, non promette progresso morale o arricchimento cognitivo né propone modelli esemplari di comportamento da ammirare e imitare¹¹², ma unicamente forti emozioni. Non modifica questo quadro la conclusione sentenziosa della storia, in cui il narratore ritorna sulla scena per ricordare al suo giovane pubblico che una buona fine è da preferire a un buon inizio. La massima biblica liberamente citata (τρίβοι ζωῆς ἐκκλίνουσι ἀπὸ κακῶν, μῆκος δὲ βίου ὁδοὶ δικαιοσύνης)¹¹³ è, infatti, variata in modo tale che l'insegnamento morale da essa impartito – solo nell'arco dell'intera vita è possibile vedere se una vita libera da mali sia stata anche una vita giusta – viene trasformata in un'osservazione di comune saggezza che sottolinea l'happy end della storia.

Nella stessa chiave è da leggere anche la dichiarazione di veridicità che chiude il prologo. A. (p. 311) ritiene che "il setting consapevolmente storicizzante del romanzo richiede, come nel caso di *Digenis Akritas*, questo particolare tipo di scusa per giustificare la sua "veracità" fittizia". Ma il poeta del *Beltandro*, nel dichiararsi veritiero ("non vi apparirò bugiardo"), non intende, a mio avviso, giustificare la "verità della finzione" o stipulare un contratto di make-believe con l'auditorio. Il suo scopo è piuttosto affermare la conformità della storia che sta per iniziare al sommario precedente e, soprattutto, alla promessa iniziale: non è una menzogna, assicura la voce narrante, la storia sarà veramente straordinaria. La verità fattuale non è in gioco in questa dichiarazione che corona l'abile strategia "promozionale" messa in scena nel romanzo.

¹⁰⁹ A. non menziona alcun esempio bizantino, benché ce ne sia almeno uno che sembrerebbe confermare la sua tesi. Il lungo *Romanzo di Alessandro* in decapentasilabi, tramandato da un codice della fine del XIV sec., si autodefinisce "narrazione storica" (διήγησις ιστορική) e si apre, in buona tradizione storiografica, con un lungo sommario che riassume i punti salienti della vicenda (in realtà soltanto della prima parte di essa) e cita le fonti (Onesicrito), prima di passare col v. 41 all'esposizione dettagliata dei fatti: ἔνθεν καὶ τὴν ἐξήγησιν λέγω τοῖς βουλομένοις (ed. S. REICHMAN, Das byzantinische Alexandergedicht. Meisenheim am Glan 1963, 1–40). Il racconto, che si richiama direttamente alla *versio vetusta* della storia di Alessandro (il cosiddetto Pseudo-Callistene), aveva chiaramente finalità ben diverse da quelle dell'anonimo poeta del *Beltandro* che, al contrario, dichiara fin dall'inizio la finzionalità del suo racconto, destinato a suscitare nel destinatario null'altro che forti emozioni e, in particolare, quella mescolanza di gioia, dolore e meraviglia (θλιβῆν καὶ χαρῆναι, θαυμάση) che fonda la specifica poetica del fittizio.

¹¹⁰ Già la *Rhetorica ad Herennium* consigliava all'oratore di assicurarsi l'attenzione degli ascoltatori fornendo un breve riassunto della materia: (I 7 MARX): *Dociles auditores habere poterimus, si summam causae breviter exponemus et si attentos eos faciemus; nam docilis est, qui attente vult audire.*

¹¹¹ Un esempio giustamente celebre dell'impegno didattico dei romanzieri occidentali è il prologo del *Roman de Thèbes* I 1–45 (RENAUD DE LAGE); v. la sottile analisi fattane da R. W. HANNING, The audience as Co-Creator of the First Chivalric Romances. *The Yearbook of English Studies* 11 (1981) 1–28: 10–12 e recentemente da A. PETIT, Prologues du Roman de Thèbes, in: *Prologues* (come n. 91) 201–211. Sull'intenzione didattica quale è espressa soprattutto nei prologhi v. in generale BADEL, *Rhétorique* (come n. 91) *passim*; per i prologhi delle *chansons de geste*, cfr. MARTIN, *Sur les prologues* (come n. 30), 186–193.

¹¹² L'esemplarità della storia narrata fonda invece la veridicità della scrittura romanzesca nel medioevo occidentale, cfr. i numerosi esempi commentati da KELLY, *The Art* (come n. 21) 217–226; 246–255.

¹¹³ La massima riprende espandendolo il detto di Prov. 16, 17.

B). L' EPILOGO DI ISMINIA E ISMINE.

La notevole *conclusio* del romanzo di Eumazio Macrembolita è stata tradotta e commentata diverse volte¹¹⁴ con esiti divergenti, una chiara prova delle difficoltà d'interpretazione che il passo presenta. Questo il contesto più ampio del brano. Giunto alla fine delle sue avventure Isminia, il protagonista omodiegetico del romanzo, finalmente sposo felice, chiude la pubblica narrazione dei fatti con un accorato appello a svariate divinità. Zeus, Eros, Poseidone e Gaia, che tutti in diversi modi hanno determinato e influenzato le sue peripezie, non permettano, così supplica il giovane, che la sua storia sia dimenticata, ma ne rendano eterna la memoria nei secoli a venire. Consapevole però che tutte le divinità invocate hanno buoni motivi per negargli la grazia richiesta, Isminia preferisce riporre sue speranze nella parola scritta e nella potenza della retorica che sole possono salvare dall'oblio l'uomo e le sue azioni¹¹⁵. Memoria e immortalità, conseguibili con vari mezzi, sono il leit motif del brano in cui i termini *μνήμη* e *ἀθάνατος* / *ἀθανατίζω* ricorrono con insistenza ossessiva¹¹⁶. Isminia passa in rassegna una serie di esempi mitologici che si augurerebbe di poter imitare, sognando di ritrovare il suo nome e quello della sua amata in cielo fra le costellazioni (come avvenne per i Dioscuri), nelle acque del mare (come per Icaro) o fra i fiori della terra (come per Giacinto). Sono tutte storie classiche di metamorfosi, nessuna delle quali è applicabile al nostro eroe. Non è una grave perdita; per Isminia (e quindi per Macrembolita,) l'atto che conferisce l'immortalità e la sigilla non è, infatti, la trasformazione in sé, ma il conferimento del nome della persona all'oggetto, un processo questo che è implicitamente equiparato al perpetuarne il ricordo tramite la rappresentazione figurata (*καταζωγραφῶ*) o la scrittura su pietra (*στηλογραφῶ* / *καταστηλογραφῶ*, *καταστηλιτεύω*). Non è un caso che persino le piante, cui Isminia sogna siano conferiti i loro nomi, vengano paragonate a steli di pietra: “piante omonime ... steli immortali delle peripezie di questa Ismine qui e di me, Isminia ... raffigurandole e incidendole sulle piante” *φυτὰ ὁμόνυμα ... στήλας ἀθανάτους τῶν καθ' Ὑσμίνην ταύτην καὶ τὸν Ὑσμινίαν ἐμέ*¹¹⁷... *τοῖς φυτοῖς καταζωγραφοῦσα καὶ καταστηλιτεύουσα*. La logica conseguenza è quindi che non i precedenti mitologici ma solo la parola, scritta “con lo stilo e l'inchiostro di Ermete (Ἐρμοῦ γραφίδι καὶ μέλανι) e lingua spirante fuoco retorico (γλώσση πῦρ πνεούση ῥητορικόν)” sia in grado di garantire eterna memoria alla storia. La scrittura fissa il ricordo in modo indelebile alla stessa stregua di un'iscrizione monumentale su legno o pietra: “come su tavole di legno immarcescibili o lastre di diamante (ὡς ἐν ἀμαράντοις ξύλοις καὶ λίθοις ἀδάμασιν)”. Questa è forse più che una vaga allusione alla prassi scrittoria antica, ma un richiamo preciso. Nel romanzo di Senofonte Efesio, si ricorderà, i due protagonisti, Abrocome e Anzia, finalmente riuniti dopo lunghe peripezie, avevano

¹¹⁴ XI 22, 4–23, 3, ed. M. MARCOVICH. Monaco–Lipsia 2000, 151, 19–152, 13. Traduzioni: (tedesco): E. PLEPELITS, Eustathios Makrembolites Hysmine und Hysminias (*Bibliothek der griechischen Literatur* 29). Stoccarda 1989, 178; (inglese): E. JEFFREYS, Four Byzantine Novels. Liverpool 2012, 269; BEATON, The Medieval Greek Romance (come n. 5) 86; I. NILSSON, Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure. Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias. Uppsala 2001, 76; P. A. AGAPITOS, Writing, reading and Reciting (in) Byzantine Erotic Fiction, in: Lire et écrire à Byzance (*Collège de France – CNRS Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance. Monographies* 19), a cura di B. Mondrain. Parigi 2006, 125–176: 139–142, qui ripreso a p. 329; (italiano): CONCA, Il romanzo bizantino (come n. 10) 687; (francese): F. MEUNIER, Les amours homonymes. Parigi 1991, 164; la mia proposta d'interpretazione in *BZ* 89 (1994) 96–101: 101 (rec. Conca)

¹¹⁵ Come osservano giustamente AGAPITOS qui (p. 328) e già IDEM, Writing (come n. 114) 139–142 e NILSSON, Erotic Pathos 75, n. 76 e 684, n. 9, si tratta di un antico topos storiografico (numerosi esempi in LIEBERICH, Studien [come n. 21] *passim*).

¹¹⁶ *Hysmine e Hysminias* XI 21–23 (150, 13: *μνήμην ἀθάνατον*. 16–17: *μνήμην ἀπαθανατίζεις*. 21: *μνήμην χαρίζεις*. 24: *μνήμην ἀθάνατον*. 25: *μνήμην περισώσεις*; 151, 8: *ἀθάνατον φυλάττεις*. 10: *στήλας ἀθανάτους*. 13: *μνήμην ἀθάνατον*; 152, 2: *ἀθανάτω στήλη*. 8: *τὰ τῆς μνήμης ἀθάνατα*); cfr. AGAPITOS, Writing (come n. 114) 140, n. 75.

¹¹⁷ *Hysmine e Hysminias* XI 22, 2 (151, 9–12). È qui anticipato il titolo dell'opera che sarà formulato ancora una volta da Isminia in forma di *σφραγίς* in 23, 3 (152, 12): *τὸ καθ' Ὑσμίνην δράμα καὶ τὸν Ὑσμινίαν ἐμέ*. Da rilevare in questa prima occorrenza il deitico *ταύτην* che rafforza la finzione di una performance intradiegetica.

deposto nel tempio di Artemide a Efeso una lastra di marmo su cui era incisa la loro storia¹¹⁸, e così avevano già fatto prima i loro fedeli servi Leucone e Roda che, credendoli morti, avevano collocato nel tempio del sole a Rodi un'iscrizione dedicatoria incisa con lettere d'oro in loro onore¹¹⁹.

Ma il processo che trasforma il fatto individuale, di per sé caduco, in memoria collettiva, e quindi durevole, è complesso. La registrazione in forma scritta da sola non è sufficiente, lo scritto è muto se non è periodicamente riattivato nel tempo a venire tramite la recitazione. Questo concetto è ribadito nel periodo immediatamente seguente, quando Isminia evoca l'immagine di "qualcuno nato dopo di noi (τις τῶν ὀψιγόνων)" che "declamerà la storia con eloquenza (καταρρητορεύσει ταῦτα, sc.: τὰ καθ' ἡμᾶς) ed erigerà con le parole una statua d'oro, come su una stele immortale (καὶ ὡς ἀθανάτῳ στήλῃ τοῖς λόγοις ἀνδριάντα χαλκουργήσει κατάχρυσον)". L'ultima parte del periodo è ambigua e, di fatto, è stata intesa in modo diverso. Mentre Conca e Plepelits intendono il τοῖς λόγοις come dativo etico e intendono "foggerà alle parole una statua / wird den Worten eine vergoldete Statue schaffen", e ἀθανάτῳ στήλῃ come apposizione, quindi: "come a un immortale monumento / wie einem unsterblichen Denkmal", Nilsson e Jeffreys intendono lo stesso dativo come uno strumentale e traducono "forge a golden statue / image in words", trattando il dativo successivo come apposizione dell'oggetto in accusativo ἀνδριάντα κατάχρυσον: "like an imperishable monument"¹²⁰. A. intende invece, a mio avviso correttamente, il secondo dativo come un locativo e traduce "as if on an immortal votive slab, forge through its words a golden statue". Questa soluzione, che avevo proposto anni fa, trova conforto nella lezione di uno dei codici antiquiores di Macrembolita, il Vat. Gr. 1390 (XIII/XIV sec.) che legge ἐν ἀθανάτῳ στήλῃ. Non si può escludere, è vero, che si tratti di una glossa esegetica, ma va comunque rilevato che: 1) il dativo senza preposizione come locativo non è documentato se non in poesia¹²¹ e 2) la costruzione con ἐν costituirebbe un'efficace parallelismo alla formulazione precedentemente adoperata ὡς ἐν ἀμαράντοις ξύλοις καὶ λίθοις ἀδάμασιν, dove peraltro troviamo la stessa catena di dativi: un locativo con preposizione seguito dallo strumentale (Ἐρμούῳ γραφίδι καὶ μέλανι). Il testo sarebbe quindi da leggere come καὶ ὡς ἐν ἀθανάτῳ στήλῃ τοῖς λόγοις ἀνδριάντα χαλκουργήσει κατάχρυσον e da intendere "e come su un'immortale stele erigerà con le parole una statua aurea". Stele e statua hanno entrambe valenza metaforica, ma la metafora ha in questo caso un referente concreto nella realtà urbana di Costantinopoli, ricca di colonne commemorative con iscrizioni che adornavano le sue piazze e, al tempo stesso, un concreto referente letterario nel romanzo di Senofonte Efesio.

Chi è, infine, l'ὀψίγονος che con l'incanto della sua declamazione sarà il vero garante dell'immortalità dell'opera nella sua futura forma scritta? A. (p. 328–30) lo identifica con la persona dell'autore reale Macrembolita che, in conclusione della storia, lascerebbe cadere la maschera e uscirebbe allo scoperto raccomandando il libro ai destinatari¹²². L'ipotesi è attraente, ma si scontra, a mio avviso, con il dettato del testo. L'attività del fissare per iscritto, espressa con il verbo στηλογραφέω non ha soggetto determinato (τὰ καθ' ἡμᾶς στηλογραφηθήσεται) ed è chiaramente distinta da quella dell'ὀψίγονος, il cui compito è declamare il testo scritto (καταρρητορεύσει), non redigerlo¹²³. A dif-

¹¹⁸ Xen. Eph. V 15, 2: ἄλλα <τε> ἀνέθεσαν ἀναθήματα καὶ δὴ καὶ γραφὴν τῇ θεῷ ἀνέθεσαν πάντα ὅσα τε ἔπαθον καὶ ὅσα ἔδρασαν.

¹¹⁹ Xen. Eph. V 10, 6: ἀνέθεσαν στήλῃν γράμμασι χρυσοῖς γεγραμμένην ὑπὲρ Ἀβροκόμου καὶ Ἀνθίας. Cfr. N. SLATER, Reading inscriptions in the Ancient Novel, in: Readers and Writers in the Ancient Novel, a cura di M. Paschalis – St. Panayotakis – G. Schmeling (*Ancient Narrative Supplementum* 12). Groninga 2009, 64–78: 67–70.

¹²⁰ MEUNIER, *loc. cit.* aggira l'ostacolo e rende liberamente: "... en fera un récit (sc. de notre histoire) qui lui vaudra une statue d'or".

¹²¹ A. N. JANNARIS, *Historical Greek Grammar*. Londra 1897, 347 (1390–95).

¹²² Che sono, con un tacito rinvio al proemio a *Dafni e Cloe* di Longo (pr. 3) gli amanti, i vergini, i compassionevoli. Sul passo cfr. BEATON, *The Medieval Greek Romance* (come n. 5) 86–87; NILSSON, *Erotic Pathos* (come n. 114) 76–78.

¹²³ Il termine ricorre anche altrove nel romanzo (e.g. IV 3, 15 e V 7, 6), sempre in relazione al discorso orale.

ferenza di quest'ultimo che è situato nel mondo reale (anchorché, nella finzione, futuro), l'autore del libro – il cui titolo è dato per la seconda volta, adesso in forma ufficiale, nella σφραγίς conclusiva – resta rinchiuso nel mondo della finzione narrativa. Come dichiarano esplicitamente le ultime parole immediatamente precedenti la σφραγίς, Isminia, dopo aver schizzato il successo di pubblico del futuro libro, ne indica senza possibilità di equivoco l'autore, anzi gli autori. I protagonisti stessi, Ismine e Isminia, uniti oltre che nella storia d'amore felicemente conclusa anche nell'attività futura di eternarla per iscritto, “renderanno, infatti, attraente il libro adornandolo” (καταχαριτόσωμεν τὴν γραφὴν καὶ ὅλην βίβλον κατακοσμήσομεν), non soltanto “con le delizie dell'amore, (χάρισιν ἐρωτικάϊς)”, cioè con il contenuto erotico, ma anche “con tutto ciò che solitamente abbellisce i libri e rende gradevole il discorso (ὅσα βίβλους κοσμοῦσι καὶ τοὺς λόγους κατακαλλύνουσι)”, vale a dire con gli ornamenti formali dello stile, un'espressione questa che può solo intendersi come una perifrasi dello scrivere, comporre. Macrembolita è fedele alla finzione fino alla fine, anche nel momento in cui si spoglia degli abiti fittizi del protagonista per parlare direttamente con la sua voce¹²⁴. Entrambe le attività, quella di fissare la storia per iscritto e quella di recitarla, sono proiettate nel futuro, ma non appartengono allo stesso futuro, così come non sono situate sullo stesso piano. È legittimo però speculare con la possibilità che l'autore reale abbia qui ricostruito en abyme l'effettiva situazione di performance del romanzo¹²⁵ nascondendosi dietro la figura del futuro declamatore fittizio (ὄψίγονος).

4. VERITÀ, MENZOGNA, FINZIONE: IL POEMA Εἰς τὴν Σοφροσύνην DI MELITENIOTA

Questo singolare poema, composto verso la metà del XIV sec. da un membro della nota famiglia dei Meliteniotai – con tutta probabilità Teodoro, alto funzionario ecclesiastico (fu arcidiacono e Megas Sakellarios di S. Sofia)¹²⁶ – rappresenta un genere pressoché inesistente nelle lettere bizantine, il poema allegorico, che godette invece grande successo e diffusione nella letteratura dell'Occidente medievale, sia in latino che in svariate lingue volgari¹²⁷. È molto probabile, a mio avviso, che Meliteniota oltre ad utilizzare un gran numero di fonti bizantine, sacre e profane, si sia ispirato alla contemporanea produzione letteraria romanza e mediolatina¹²⁸. La trama è tipica del genere, l'autore / narratore descrive in prima persona la visita alla dimora di una figura allegorica, in questo caso Σοφροσύνη, la Temperanza, in cui si imbatte casualmente, avendo smarrito la strada durante una passeggiata nella foresta. Il fantasmagorico palazzo è costituito da un insieme di edifici di incredibile

¹²⁴ NILSSON, *Erotic Pathos* (come n. 114) 88 e n. 129 è l'unica ad aver messo in rilievo questa coerenza narrativa, espressa dall'uso costante del soggetto plurale.

¹²⁵ È più che probabile che i romanzi così come la maggioranza dei testi retorici ed encomiastici del XII sec., fossero letti pubblicamente in piccoli circoli (θέατρα) e in presenza dei dedicatari e sponsor dei poeti; cfr. in generale M. MULLETT, *Rhetoric, Theory and the Imperative of Performance*, in: *Rhetoric in Byzantium*, a cura di E. Jeffreys. Aldershot 2003, 151–170; P. MARCINIAK, *Byzantine Theatron – A Place of Performance?* In: *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, a cura di M. Grünbart. Berlino 2007, 277–286; sull'aspetto eminentemente performativo dei romanzi v. P. ROILLOS, *Amphoteroglossia. A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*. Cambridge, Mass. 2005, spec. 225–305; sulla tecnica narrativa della “mise en abyme”, L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Parigi 1977.

¹²⁶ Il codice unico che tramanda il testo non riporta che il cognome dell'autore; sulla sua identità e la datazione del poema cfr. F. DÖLGER, *Die Abfassungszeit des Gedichtes des Meliteniotes auf die Enthaltbarkeit*. *Annuaire de l'institut de philologie et d'histoire orientale* 2 (1934) (= Mélanges J. Bidez) 315–330.

¹²⁷ Una caratterizzazione del genere con ampia bibliografia si troverà in A. STRUBEL, « *Grant senefiance a* ». *Allégorie et littérature au Moyen Âge (Moyen Âge-Outils de synthèse 2)*. Parigi 2002; cfr. M.-R. JUNG, *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge (Romanica Helvetica 82)*. Berna 1971.

¹²⁸ Per un'analisi del poema e delle sue possibili fonti romanze, C. CUPANE, *Il motivo del castello* (come n. 77) 229–267: 246–260; cfr. F. DÖLGER, *Quellen und Vorbilder zu dem Gedichte des Meliteniotes “Εἰς τὴν Σοφροσύνην”*. Mit einer Einleitung über die Person des Dichters. (Diss., dattil.) Monaco 1919.

lusso, il cui ingresso è protetto da sette ostacoli che rendono impossibile l'accesso senza una guida; in questo caso il compito è assolto dalla proprietaria del castello in persona, la bellissima dama Sophrosyne. Le altissime mura che cingono il complesso rappresentano l'ultimo ostacolo da valicare; sormontate da statue raffiguranti personaggi celebri del mito, della storia sacra e profana come anche i grandi scrittori e inventori dell'antichità costituiscono al tempo stesso una sorta di *summa* del sapere universale. Dopo aver aiutato l'eroe a superare gli ostacoli, la padrona di casa gli mostra ogni edificio spiegandone il significato allegorico e illustra alla fine del poema il senso recondito dell'avventura. Il girovagare senza meta nella foresta simboleggia la vita umana, gli ostacoli rappresentano i sette peccati capitali, superabili soltanto con la pratica della temperanza, lo splendido palazzo, infine, è figura del Paradiso¹²⁹.

Il carattere del poema è definito dalla rubrica paratestuale in inchiostro rosso che accompagna il testo, intitolato Στίχοι τοῦ Μελιτηνιώτου εἰς τὴν Σωφροσύνην, e che recita come segue: “i versi contengono alcuni racconti erotici, ma anche alcuni altri intesi in senso anagogico. Il loro *sensus* allegorico è brevemente esposto. Inizio della narrazione” (Ἐχουσι δὲ καὶ τινα ἐρωτικά, ἀλλὰ καὶ τινα διηγήματα κατὰ ἀναγωγὴν νοούμενα, ὧν δὴ ἡ ἀλληγορία ἐπιτροχάδην ἐλέγχθη. Ἀρχὴ τῆς διηγήσεως). Per il copista dunque¹³⁰ il poema mescolava la forma romanzesca, per definizione erotica, a quella allegorica. I “racconti intesi in senso anagogico” si riferiscono senza dubbio alle numerose esegesi di miti classici (definiti con il *terminus technicus* διήγημα) ricorrenti soprattutto nella sezione del poema dedicata alla lunga ekphrasis delle statue degli dei pagani che adornano il secondo muro di cinta¹³¹. I διηγήματα ἐρωτικά, invece, non trovano riscontro nel testo, sono però giustificati dal titolo stesso del poema, che si autodefinisce διήγησις ἐρωτική, una definizione questa che caratterizza la maggior parte dei romanzi in volgare¹³². Questa connotazione è però immediatamente vanificata: la ἐρωτικὴ διήγησις, come si affretta a precisare l'autore, è tale, infatti, solo in apparenza, in realtà essa è invece σωφρονεστάτη e si rivolge a conoscitori e amanti della letteratura (ἐρασταὶ τῶν λόγων).

Per meglio chiarire il concetto e tracciare nettamente la linea di demarcazione fra la sua *narratio* e le *narrationes* finzionali in voga ai suoi tempi, Meliteniota s'imbarca quindi in un lungo prologo, il più articolato nell'intero corpus narrativo tardo-bizantino e al tempo stesso un raro documento di polemica letteraria a Bisanzio. A differenza dei letterati del XII sec., di cui sono noti dibattiti spesso pungenti su stile e opera di rivali e concorrenti nell'esercizio della professione d'insegnante e retore¹³³, l'obiettivo delle frecciate è qui la finzione letteraria in sé e per sé. Finzione s'incarna per Meliteniota in quei generi letterari che di essa vivono, innanzi tutto la favola di animali, ma anche i soggetti mitologici: non a caso nel corpo del testo saranno presi di mira i retori, che usano abbellire i loro scritti con esempi tratti dal mito (Ermogene) e i mitografi (μυθολογόγραφοι)¹³⁴. Fra gli scrittori di favole (μυθοποιοί) Meliteniota nomina esplicitamente i rappresentanti paradigmatici del genere, per l'età antica, ovviamente, Esopo e per quella bizantina *Stephanites e Ichnelates*, gli eroi dell'omonima raccolta di favole a cornice tradotta nell'XI secolo dalla raccolta araba *Kalila wa*

¹²⁹ Manca a tutt'oggi un'edizione moderna del testo che sostituisca la vecchia e difettosa *editio princeps* di E. MILLER, *Poème allégorique de Meliténote. Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque impériale et autres bibliothèques* XIX 2. Parigi 1857.

¹³⁰ Non è dato sapere se la rubrica è opera del copista del codice o se questi la trascrisse dal suo modello.

¹³¹ Cfr., ad es., vv. 1536–1549, 1625–1631, 1747–1759. Per la terminologia retorica H. HUNGER, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (*HdA* XII 5, 1). Monaco 1978, I 96–98.

¹³² A. intende questa formula stereotipa come una precisa definizione generica, cfr. in particolare P. A. AGAPITOS, *SO Debate Genre, structure and poetics in the Byzantine vernacular romances of love. Symbolae Osloenses* 79 (2004) 7–101: 17–24.

¹³³ Cfr. A. GARZYA, *Literarische und rhetorische Polemiken der Komnenenzeit. BSl* 34 (1973) 1–14.

¹³⁴ Cfr. 537: quelli che raccontarono della Gorgone; 1400: Ermogene ed Esopo; 1685: quelli che narrarono la storia del triangolo amoroso Afrodite, Ares, Efesto.

*Dimna*¹³⁵. All'uno e agli altri Meliteniota muove l'accusa d'inganno (ἀπάτη) e menzogna (ψεῦδος), un concetto questo che attraversa il prologo dall'inizio alla fine e offre all'autore occasione di adoperare, e in parte coniare *ad hoc*, una serie di elaborati composti: ψευδομυθοπλάττω, ψευδοσύνθετος, ψευδολογόγραφος, ψευδοεπίπλαστος, ψευδοκομπορρήμων, ψευδολογέω, ψευδοκομπόμυθος. Gli scrittori di favole, infatti, stravolgono la verità e presentano come vero il falso (σπεύδοντες τὴν ἀλήθειαν αἰεὶ παραχαράττειν, / καὶ παριστᾶν ὡς ἀληθῶς τοῦ ψεύδους τὰς εἰκόνας) con il pretesto di fornire all'uomo esempi di condotta (24–25: παραδειγματίσαντες τοὺς τῶν ἀνθρώπων βίους / ὅποιοι δὲ πεφύκασι καὶ ποίους δεῖ τυγχάνειν). Meliteniota, tuttavia, non crede alla presunta intenzione moraleggiante della favola. A suo avviso, il vero scopo degli scrittori di favole è piuttosto quello di dilettere l'animo dei destinatari (5: ... τοὺς λογισμοὺς θέλγουσιν τῶν ἀνθρώπων; 13–14: ... εὐφραίνεται τὰς ψυχὰς τῶν ἀναγινωσκόντων / καὶ τὰς καρδίας καὶ τῶν νοῦν τῶν ἀκουόντων θέλγει).

La critica di Meliteniota alle favole di Esopo non rappresenta la *communis opinio* dei Bizantini, al contrario. Esse infatti godevano vasto favore di pubblico ed erano utilizzate da insegnanti e retori come modelli di scrittura in quello che costituiva il primo gradino nell'apprendimento della composizione di *progymnasmata*, appunto la favola (μῦθος)¹³⁶. Non è certo un caso che in tempi vicini a Meliteniota un dotto del calibro di Massimo Planude (morto nel 1305) non avesse ritenuto disdicevole fare un'edizione delle favole esopiche a uso delle scuole¹³⁷. Il nostro autore condivide però la scarsa stima per il genere favolistico con il filosofo e grammatico Macrobio (ca. 385–430), il cui pensiero esercitò un influsso enorme nel Medioevo occidentale. Nel suo lungo e dotto commento al *Somnium Scipionis* ciceroniano Macrobio poneva, è vero, le favole esopiche su un gradino superiore a quello occupato da romanzo e commedia a causa della loro utilità morale (*ad quandam virtutum speciem*), ma le giudicava al tempo stesso con severità, perché “l'argomento è del tutto inventato (*ex ficto locatur*) e la struttura stessa dell'esposizione è composta di menzogne (*per mendacia ipse relationis ordo contextitur*)” e non faceva un'eccezione per le favole di Esopo, pur riconoscendo che erano “famoso per la raffinatezza dell'invenzione (*elegantia fictionis illustres*)”¹³⁸.

Non è improbabile che l'autore della *Sophrosyne* conoscesse il commento al *Somnium*, che poteva peraltro consultare anche senza conoscere il latino, poiché era stato recentemente tradotto in greco unitamente al testo ciceroniano, appunto da Massimo Planude¹³⁹. Macrobio, pur esprimendo sulla favola il severo giudizio citato sopra, riconosceva la validità di una terza categoria di finzioni narrative, quelle cioè che adoperavano la finzione per esprimere una profonda verità nascosta (*veritas per quaedam composita et ficta profertur et hoc iam vocatur narratio fabulosa, non fabula*), e che definiva *narrationes fabulosae*¹⁴⁰. A questa categoria appartengono, a suo avviso, la *Teogonia* esiodea e

¹³⁵ V. J. NIEHOFF-PANAGIOTIDIS, Übersetzung und Rezeption. Die byzantinischen neugriechischen und spanischen Adaptionen von Kalila wa Dimna. Wiesbaden 2003 (con ricca bibliografia).

¹³⁶ Un'ottima panoramica sulla prassi retorica bizantina offre HUNGER, *Literatur* (come n. 131) I 92–196: 94–96 (sulla favola).

¹³⁷ V. B. E. PERRY, *Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop*. Haverford, Pennsylvania 1936; cfr. H.-G. BECK, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur* (*HdA* XII 2, 3). Monaco 1971, 29–31. – Non a caso Meliteniota non menziona qui il *Fisiologo*, un testo risalente alla tarda antichità ma oggetto di numerose riscritture bizantine, il quale, grazie alla sua precoce allegorizzazione, rimase al riparo da ogni critica; sul carattere e la diffusione del testo nel Medioevo greco BECK, *Volksliteratur* 33–35 (con la bibliografia più antica) e, soprattutto, N. HENKEL, *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Tübinga 1976; sui cicli di miniature che illustravano il testo greco v. M. BERNABÒ, *Il Fisiologo di Smirne* (*Millennio medievale. Studi* 1). Firenze 1998.

¹³⁸ *Commentarii in Somnium Scipionis* I 2, 9, ed. J. WILLIS. Leipzig 1963, 5; cfr. P. DEMATS, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*. Ginevra 1973, 16–26; cfr. anche (in relazione al problema della finzionalità del romanzo arturiano) GRÜNKORN, *Fiktionalität* (come n. 1) 52–56; KNAPP, *Historische Wahrheit* (come n. 30) 610–612.

¹³⁹ Il testo è edito da A. Ch. MEGAS, *Μαξίμου Πλανούδη (1255–1305) τοῦ ὑπομνήματος εἰς τὸν “Ὀνειρον τοῦ Σκιπίωνος” τοῦ Μακροβίου μετάφραση* (*Latino-hellenike Bibliothek* 8). Salonico 1995.

¹⁴⁰ *Comm. in Somm., loc. cit.*; il passo è reso fedelmente da Planude (p. 15 MEGAS): τὸ ἀληθὲς διὰ τινῶν συντεθειμένων καὶ πεπλασμένων προφέρεται· καὶ τοῦτο δὴ μῦθῶδες ἀφήγησις, οὐ μῦθος καλεῖται. – La dottrina qui esposta da Macrobio è

gli scritti misterici di Pitagora¹⁴¹. La *Sophrosyne* con le sue ambizioni enciclopediche e scientifiche non sfigurerebbe, ritengo, in questo gruppo.

Se dietro la polemica di Meliteniota contro la letteratura favolistica appare in filigrana l'influsso di Macrobio, non meno intriganti sono i paralleli con i prologhi di alcuni poemetti allegorici romanzeschi composti fra la fine del XII e gli inizi del XIII sec. Il filo argomentativo della *Sophrosyne* è particolarmente vicino a quello riscontrabile in una delle traduzioni francesi del *Fisiologo* dovuta al clerico normanno Gervaise¹⁴². Nel lungo prologo polemico l'autore lamenta al pari di Meliteniota l'alto indice di gradimento di racconti profani messi in circolazione dietro ricompensa da *fablaors*, giullari professionisti, e li accusa di essere piacevoli, ma falsi (*mançonges et fables / sunt delitouses et plaisables*). Ad essi egli contrappone la sua storia veritiera "selonc la divine escriture", tratta da un libro latino (senza dubbio un esemplare del *Fisiologo*) conservato nella biblioteca del monastero cisterciense di Barbery (nella diocesi di Bayeux)¹⁴³. Le somiglianze in struttura e contenuto sono evidenti e rinviano, se non a un contatto testuale diretto, quantomeno a un'innegabile comunanza di espressione e topica dovuta all'identità del genere didattico-allegorico. Si noterà infine come nel *Bestiaire* appaia l'identico apparato di veridizione con riferimento a un codice di referenzialità esterno (una fonte autoritativa) utilizzato anche dagli autori di romanzi cavallereschi, qui però con funzione affermativa e non difensiva.

Come che sia, Meliteniota contrappone alle attraenti menzogne dei mitografi e dei favolisti la sua διήγησις ἐρωτική e σωφρονεστάτη, che caratterizza dapprima in negativo – essa non è un mito menzognero (λόγος μυθικός, ψευδὴς μῦθος), né un'apparizione demoniaca (φαντασία δαίμονος), follia (παραφροσύνη) o un sogno ingannevole (ὄνειρος ὁ τοὺς πολλοὺς ἐξαπατῶν ἀνθρώπους) – e poi in positivo: la narrazione che seguirà è del tutto veridica (παναληθεστάτη) e assolutamente evidente (λαμπρὰ). Il plaidoyer del dotto autore – che fu chierico e alto funzionario ecclesiastico e autore di trattati astronomici¹⁴⁴ – a favore del suo poema, appare a prima vista incongrua, rispetto al contenuto reale dell'opera. Quel che aspetta il lettore è, infatti, il racconto del tutto immaginario di un'esperienza fittizia modellata sull'esempio del romanzo in volgare, di cui il poema è per molti versi una riscrittura in chiave moraleggiante. *Libistro*, *Beltandro* e *Callimaco* forniscono a Meliteniota sia il teatro dell'azione narrativa, un castello fantasmagorico descritto con dovizia di particolari, sia la figura canonica della protagonista femminile, la bellissima dama Sophrosyne¹⁴⁵, cui è dedicata una dettagliata ekphrasis in perfetto stile romanzesco. Questi e altri motivi caratteristici della narrativa d'amore di età paleologa sono imitati fedelmente, ma puntualmente reinterpretati in chiave parentetica. Il letto di Sophrosyne, ad esempio, non è, come in *Callimaco e Crisorroe* (371–374), teatro del

quella dell'*integumentum* (velame), che fu dibattuta, teoretizzata e applicata dai poeti della scuola di Chartres; cfr. in particolare P. DRONKE, *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism (Mittellateinische Studien und Texte 9)*. Leida 1974; cfr. anche W. HAUG, *Gab es eine mittelalterliche Ästhetik aus platonischer Tradition?* In: *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, a cura di V. Olejniczak Lobsien – C. Olk. Berlino 2007, 19–42; IDEM *Literaturtheorie* (come n. 1) 224–225.

¹⁴¹ Cfr. Planud., *Macrob.* I 2, 9 (15 MEGAS): ὡσπερ ... τὰ Ἡσιόδου καὶ Ὀρφέως, ἐν οἷς θεῶν γενέσεις ἢ ἔργα λέγονται, καὶ ὡς ἡ τῶν Πυθαγορείων μυστικὴ γνώμη προφέρεται.

¹⁴² Il bestiario di Gervaise è edito da P. MEYER, *Le Bestiaire de Gervaise. Romania 1* (1872) 420–443, con un utile commento e un'introduzione storica sulla persona dell'autore; su questo e simili testi, v. l'ottima panoramica di M. NEUMAYER, *Bestiaires – Überlieferung in neuer Aktualität*, in: *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*, a cura di G. Fabel – G. Maag. Tubinga 1997, 15–28.

¹⁴³ Il testo del prologo è riprodotto nella citata antologia di MÖLK, *débuts* (come n. 30) 165–167, nr. 88.

¹⁴⁴ Su di essi v. S. G. MERCATI, *Notizie di Procopo e Demetrio Cidone, Manuele Caleca e Teodoro Meliteniota (St 56)*. Città del Vaticano 1931, 172–191.

¹⁴⁵ DÖLGER, *Abfassungszeit* (come n. 126) 329 identifica la Sophrosyne del poema con una parente dell'autore, la monaca Sophrosyne Mesopotamitissa, scomparsa nel 1336; l'ipotesi è plausibile anche se non del tutto compatibile con la costruzione allegorica.

gioco d'amore ma funge da *memento mori*, poiché rassomiglia, come l'autore ci tiene a precisare, a un letto funebre (1213–1217); la lunga descrizione, che elenca ben 224 pietre preziose¹⁴⁶, mette inoltre in luce, al di là dell'intento parenetico, le ambizioni scientifiche dell'autore. Sophrosyne medesima, a dispetto dell'apparenza erotica, non è la figlia di un potente re, ma una creatura incorruttibile, dono di Dio all'umanità intera (148–149: ... ἄφθαρτον ... χρῆμα καὶ δῶρον μόνου / τοῦ πλαστουργήσαντος Θεοῦ); non a caso l'ekphrasis a lei dedicata, un pezzo d'obbligo del genere romanzesco, precede immediatamente la lunga interpretazione allegorica e l'inno di lode all'Onnipotente che costituiscono l'happy end di questo originale anti-romanzo.

Il travestimento parenetico e teologico della *fabula* ottenuto grazie all'esegesi allegorica non è puro gioco retorico, poiché è appunto su di esso che si fonda la pretesa di veridicità avanzata nel proemio. La verità che il poema reclama a conclusione del prologo e che soltanto l'esegesi allegorica porta alla luce non è, infatti, una verità storica e fattuale, ma una morale e teologica. Vera è la visione di Meliteniota non perché realmente accaduta, ma perché trasmette la verità trascendentale e universale della fede. L'uomo è pellegrino sulla terra, la sua vera patria è il paradiso che solo con l'aiuto soprannaturale e la pratica della virtù egli potrà raggiungere. Di fronte a questa superiore verità la realtà fattuale impallidisce e perde ogni valore. Il discrimine fra il falso – di cui sono esempio paradigmatico gli animali parlanti che popolano la favola – e il vero non risiede nella reale o supposta autenticità dei fatti narrati o nella loro esemplarità in ambito puramente umano e quotidiano, ma si fonda sul loro *sensus allegoricus*. È l'*interpretatio* allegorica che permette di riconoscere la prospettiva escatologica del racconto e di annullare lo iato fra forma romanzesca – falsa e vana – e contenuto morale – utile e veridico.

Ciò non è certo una sorpresa, né una novità, l'esegesi allegorica era, infatti, fin dall'antichità la via maestra per giustificare quanto non sembrava compatibile con il comune senso morale e, in una società cristiana, per rendere accettabili le menzognere finzioni degli scrittori antichi, Omero innanzi tutto¹⁴⁷, ma anche l'autore di un romanzo d'amore che godette d'immenso successo in età bizantina quale Eliodoro¹⁴⁸. Letteratura finzionale contemporanea, al contrario, non fu oggetto a Bisanzio d'interpretazione allegorica, o, se lo fu, non ne sono rimaste tracce, almeno fino all'età paleologa. A quest'epoca incontriamo la prima (e a tutt'oggi unica) testimonianza, cronologicamente vicina alla *Sophrosyne*. Non più di una generazione prima di Meliteniota, infatti, il noto poligrafo Manuele File aveva composto in forma di epigramma un'*interpretatio* allegorica di *Callimaco e Crisorroe*, in cui proponeva a *posteriori* una lettura in chiave moraleggiante del romanzo non dissimile dalle esegesi eliodoree di Filippo filosofo o Giovanni Eugenio, con le quali ha in comune l'impostazione difensiva¹⁴⁹. Se la lettura al-

¹⁴⁶ Il catalogo delle pietre preziose che adornano il letto di Sophrosyne è da leggere nella nuova edizione a cura di S. SCHÖNAUER, *Untersuchungen zum Steinkatalog des Sophrosyne-Gedichts des Meliteniotes mit kritischer Edition der Verse 1107–1247 (Meletemata 6)*. Wiesbaden 1996.

¹⁴⁷ L'interpretazione allegorica dei poemi omerici è già antica (v. sull'argomento il volume miscelaneo *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*, a cura di R. Lamberton. Princeton 1992); a Bisanzio l'esegesi allegorica dei poemi omerici fu praticata con particolare intensità nel XII sec., cfr. P. CESARETTI, *Allegoristi di Omero a Bisanzio. Ricerche ermeneutiche (XI–XII sec.)*. Milano 1991.

¹⁴⁸ Del romanzo di Eliodoro possediamo una lettura allegorica ad opera di un filosofo Filippo, che è stato identificato con il predicatore italo-greco Filagato da Cerami; v. (a favore di questa identificazione) A. CORCELLA, *Note a Filippo il filosofo (Filagato da Cerami) Commentatio in Charicleam. MEG 9 (2009) 45–51* (qui la bibliografia più antica); (contro) A. ACCONCIA LONGO, *La questione Filippo il filosofo. Nea Rhome 7 (2010) 11–39*. – Ancora nel XV secolo Giovanni Eugenio scriverà una *προθεωρία* alle *Etiopiche* (ed. H. GÄRTNER, Johannes Eugenikos, *Protheoria zu Heliadors Aithiopia*. *BZ 64 [1971] 322–325*) proponendone un'esegesi in chiave moraleggiante. Sulla critica eliodorea a Bisanzio in generale cfr. H. GÄRTNER, *Charikleia in Byzanz. Antike und Abendland 15 (1969) 47–69*.

¹⁴⁹ L'epigramma è edito da B. KNÖS, *Qui est l'auteur du roman de Callimaque et Chrysorrhoe? Hell 17 (1962) 274–295: 280–284*, parafrasi del testo greco 284–287; File interpreta la storia d'amore e di avventura in senso spirituale come la lotta dell'anima umana contro le tentazioni e gli assalti demoniaci. Al v. 19 il romanzo è caratterizzato come *μῦθος πονηρῆς εὐφροδῆς καὶ*

legorica proposta da File è da prendere sul serio – e non c'è motivo di dubitarne –, sembrerebbe, dunque, che almeno in certi ambienti culturali la letteratura finzionale avesse bisogno di giustificazione.

Il poema di Meliteniota adopera la tradizionale metodologia dell'esegesi allegorica adoperata da Manuele File, ma le conferisce una radicalità del tutto nuova. La *Sophrosyne*, infatti, non si limita a rivelare *a posteriori* il senso recondito di un'opera finzionale preesistente attraverso l'interpretazione della macrostruttura narrativa e dei suoi elementi più rilevanti, ma mobilita l'armamentario allegorico per creare una finzione alternativa a sé stante, in cui ogni dettaglio rinvia a un superiore livello di significato che è comunicato al lettore passo per passo tramite esegesi parziali e pienamente rivelato in conclusione. La *narratio* allegorica in sé non ha bisogno di legittimazione poiché è intrinsecamente vera.

L'esperimento di Meliteniota, benché non privo di genialità, non trovò, a quanto sembra, molti lettori, né contemporanei né moderni: la *Sophrosyne* è tradita, come si è detto, da un unico manoscritto della fine del XV sec. e non ha ancora avuto un editore moderno. La fusione di romanzo e allegoria, che un secolo prima aveva prodotto in Francia un capolavoro quale il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, non ebbe seguito a Bisanzio. Di tutta evidenza gli *ἐρασταὶ τοῦ λόγου* cui Meliteniota aveva dedicato il poema su *Sophrosyne* non condivisero il suo rigorismo e preferirono consumare autentiche storie d'amore. Questo, infatti, è il messaggio espresso nel colofone del manoscritto lipsiense, L, (secondo quarto del XIV sec.) che tramanda una versione della favola allegorica sulla *Cattiva e la Buona Sorte*, anch'essa chiaramente imparentata con il mondo dell'allegoria didattica romanza¹⁵⁰.

Il colofone contiene una breve "recensione" al testo copiato (analizzata qui da A., pp. 322–324), che risale già al modello, λ, del codice lipsiense. Si tratta perciò di una testimonianza molto vicina, forse addirittura coeva all'originale, ed è lecito supporre che riflettesse l'orizzonte di attesa dei primi destinatari del testo¹⁵¹. L'anonimo autore di questo breve poemetto allegorico in volgare, che narra la vicenda di uno sfortunato anonimo alla ricerca della dimora di Fortuna, onde ottenere un mutamento della sorte avversa, si dimostra fervente ammiratore del genere romanzesco, in particolare del *Libistro*, che imita da presso e cita letteralmente svariate volte¹⁵². Lo scriba riconosce i segnali iscritti nel testo, come mostra la terminologia "romanzesca" di cui si serve per caratterizzarlo¹⁵³, ma non sa nascondere la sua delusione nel constatare quanto poco essi corrispondano al reale contenuto della storia – e alle sue aspettative¹⁵⁴. L'atteggiamento critico del copista di λ è diametralmente opposto a quello propugnato nella *Sophrosyne*, poiché l'obiettivo della sua polemica è proprio quel *modus* allegorico la cui veridicità Meliteniota contrapponeva al discorso fittizio della favola e del romanzo. In altre parole, la "falsità" del *Logos paregoretikos* non dipende, a detta del copista, dalla finzionalità della *fabula* narrata, ma dalla sua mancata osservanza delle regole proprie della letteratura d'immaginazione.

σωφρόνως (una terminologia questa che ricorda da vicino la διήγησις ἐρωτική ἀλλὰ σωφρονεστάτη di Meliteniota), da cui il lettore può trarre utile insegnamento (παίδευμα), benché sia in apparenza soltanto una storia d'amore (κἂν ἐμφάσεις ἔρωτος ἢ βίβλος φέρει).

¹⁵⁰ Il *Logos paregoretikos peri Dystychias kai Eutychieas* (Favola consolatoria sulla Cattiva e la Buona Sorte), è edito in CUPANE, Romanzi cavallereschi (come n. 43) 635–691, il passo ai vv. 748–756. Per il possibile influsso esercitato dall'allegoria occidentale C. CUPANE, Κατέλαβες τὰ ἀμφίβολα τῆς τυφλῆς δαίμονος πρόσωπα. Ἡ Λόγος παρηγορητικὸς περὶ Δυστυχίας καὶ Εὐτυχίας e la figura di Fortuna nella letteratura greca medievale, in: Le origini della letteratura neogreca. Atti del secondo Congresso internazionale Neograeca Medii Aevi (Venezia, 7–10 novembre 1991), a cura di N. M. Panayiotakis. Venezia 1993, I 413–437.

¹⁵¹ Sull'epilogo del *Logos paregoretikos* C. CUPANE, Die Leipziger-Fassung des Logos paregoretikos peri Dystychias kai Eutychieas, in: Geschehenes und Geschriebenes. Studien zu Ehren von G. S. Henrich und K.-P. Matschke, a cura di S. Kolditz – R. C. Müller. Lipsia 2005, 281–298: 291–293.

¹⁵² Le riprese letterali dal romanzo di *Libistro* sono elencate nella citata edizione di AGAPITOS (come n. 60) 164–191.

¹⁵³ Ad es. κρεμασμός, ἀγάπη, συμπλοκή e, tipico di *Libistro*, φουδούλα, termine che designa l'eroina.

¹⁵⁴ Ciò trova espressione, (come rileva A., p. 324) in una serie di aggettivi indicanti estraneità e bizzarria: ξένος, ξενότροπος, ἀλλότριος, ξενακουστός.

Conferma la risposta al testo dello scriba di λ – senza dubbio un lettore di media cultura e modeste ambizioni – la gustosa rappresentazione che di questo tipo di lettore dà Manuele File nell’epigramma su ricordato: sdraiato comodamente sul suo letto egli si addormenta sulle pagine del libro in cui cercava frivolo diletto¹⁵⁵. Sia per l’uno che per l’altro non veridicità e utilità morale sono i requisiti di una buona storia, ma la trama erotica, le ἐμφάσεις ἔρωτος (così File, v. 17), o meglio ancora la φουδοῦλα, di cui lo scriba di λ sentiva la mancanza (*Logos paregoretikos*, v. 753).

Era questo senza dubbio il tipo di ricezione più diffuso del romanzo d’amore, scritto senza dubbio per un pubblico di corte che s’interessava non soltanto di complessi scritti retorici e filosofici in lingua dotta, ma anche di letture eleganti e meno impegnate. Ammesso e non concesso che i romanzieri avessero veramente concepito le loro *fabulae* come mezzo d’istruzione (così A., p. 285), non era in primo luogo il discorso didattico che i destinatari vi cercavano.

A MÒ DI CONCLUSIONE

Alla fine di questo lungo “controcanto” allo studio di A. mi sembra opportuno riprenderne in forma sintetica i punti principali.

Mancano nel romanzo bizantino complessi apparati di veridizione e richiami a fonti autoritative, ad eccezione di Omero (così *Achilleide*) che è citato però non tanto per documentare l’autenticità della storia – ovviamente inventata –, quanto per conferirle una patente di nobiltà. Nei pochi casi in cui la veridicità della *narratio* è tematizzata (così *Digenis, Beltandro*) non si tratta della sua aderenza alla verità storica e fattuale, ma della sua esemplarità e conformità con un assunto di carattere puramente letterario, o meglio topico: la potenza di Amore nel primo, il contenuto eroico-avventuroso nel secondo¹⁵⁶. I primi romanzi in volgare accentuano e rendono tangibile la finzionalità dell’universo narrativo grazie alla creazione di un nuovo spazio del meraviglioso, il regno di Amore e della sua corte, in cui traspongono e riproducono al tempo stesso immagini della realtà cerimoniale bizantina. Tuttavia, se è vero che il *Sitz im Leben* della letteratura d’immaginazione non fu mai messo seriamente in discussione dai letterati bizantini, non sono completamente assenti voci critiche e strategie difensive, diverse però da quelle impiegate nella letteratura cavalleresca d’Occidente. La critica alla letteratura d’immaginazione si concentrò a Bisanzio sui classici, primo fra i quali Omero, e i romanzieri antichi (Eliodoro), ma sfiorò anche, seppure di striscio, la narrativa contemporanea. In tutti questi casi la strategia adottata fu quella tradizionale dell’esegesi allegorica. Il testimone più rappresentativo di questa linea, e al tempo stesso il grande assente dal “profumato giardino di testi” in cui A. conduce i suoi lettori (così p. 237–238), è il poema su *Sophrosyne* di (Teodoro?) Meliteniota che cumula il metodo esegetico con topoi e stilemi tipicamente romanzeschi per creare un originale anti-romanzo, una δίηγησις ἔρωτικὴ ἀλλὰ σωφρωνεστάτη. L’evidente domestichezza del poema con motivi della poesia allegorico-didattica romanza permette di verificare l’entità del dialogo letterario fra Bisanzio e l’Occidente e, soprattutto, di estenderne la durata ben oltre la seconda metà del XIII secolo. I contatti reciproci non diminuirono, infatti, nel secolo successivo, al contrario, furono incrementati dalla presenza di principesse francesi con il loro seguito alla corte di Andronico II e III Paleologo. Il ruolo delle traduzioni di Massimo Planude, opportunamente messo in rilievo da A., trova infine nell’opera di Meliteniota ulteriore conferma.

¹⁵⁵ Manuele File 27–29 (281 KNÖS).

¹⁵⁶ Secondo la felice definizione di KELLY, *The Art* (come n. 21) 208–217.