

Cristiano Diddi (Salerno)

LE “CHIAVI TEMATICHE BIBLICHE” NEL CONTESTO DELLA TRADIZIONE RETORICA E LETTERARIA EUROPEA: UN CAPITOLO DI POETICA STORICA

La straordinaria influenza della Bibbia nella produzione letteraria slavoeccelesiastica – osservabile sotto forma di immagini, motivi, citazioni e reminiscenze circolanti entro un vasto repertorio di opere originali e di compilazioni – è da tempo oggetto di studio da parte degli slavisti. Un’attenzione particolare, in queste ricerche, è stata rivolta alle citazioni bibliche presenti nei singoli testi, le quali risultano tuttavia indagate soprattutto dal punto di vista linguistico-filologico e, in secondo luogo, teologico-spirituale¹, più di rado per la loro funzione specificamente retorica, compositiva².

Un significativo progresso in questo senso è rappresentato da un celebre articolo di Riccardo Picchio, dedicato appunto alla *funzione* delle “chiavi tematiche bibliche” nel codice letterario della c.d. *Slavia orthodoxa*³, nel quale lo studioso proponeva di analizzare le citazioni bibliche dal punto di vista formale, alla stregua di un vero e proprio artificio retorico⁴.

¹ Utili strumenti di lavoro, a tale scopo, si rivelano alcuni repertori, tra cui: St. STANOJEVIĆ, D. GLUMAC, *Sveto pismo u našim starim spomenicima*, Beograd 1932; D. DUNKOV, *Die Bibelzitate in der altbulgarischen Literatur*, SSp 43, 1995, p. 1–390.

² Minore interesse hanno invece riscosso fino ad ora le citazioni tratte dai Padri della Chiesa, ovvero l’altra grande fonte di ispirazione per gli autori medievali, anch’esse in ogni caso studiate più sul piano filologico, critico-testuale, che non retorico. Su ciò cfr. ad es.: F.J. THOMSON, *Quotations of Patristic and Byzantine Works by Early Russian Authors as an Indication of the Cultural Level of Kievan Russia*, SGa 10, 1983, p. 65–102; IDEM, *Towards a Typology of Quotations in Early Slavonic Literature, with an Assessment of their Value for Textology Illustrated by Quotations from Ephraem Syrus’ Paraenesis in the Patericon Kievocryptense*, AnzSP 20, 1990, p. 15–61; cf. pure: О.Ф. ЖОЛОБОВ, *Поучения Ефрема Сирина в интертекстуальных и композиционных отзвуках оригинальной древнерусской письменности*, ВПСТГУ.Ф, 2007, fasc. 3 (9), p. 7–13.

³ Alla categoria di ‘*Slavia orthodoxa*’, comunemente adottata negli studi, preferisco l’aggettivo *slavoeccelesiastica*, meno connotato in senso confessionale e più marcatamente orientato sul piano linguistico-letterario. Quanto di seguito osservato per la tradizione slavoeccelesiastica antica varrà anche per le tradizioni regionali che da essa prendono le mosse (mediobulgara, serba e russa antica).

⁴ R. PICCHIO, *The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of “Slavia Orthodoxa”*, SHi 1, 1977, p. 1–31.

Riassumo, a beneficio del lettore, alcuni passaggi essenziali di quelle tesi, utili a sviluppare le riflessioni che seguiranno:

In several Orthodox Slavic works a special compositional device appears to be consistently used. Its purpose seems to be that of bridging the semantic gap between the literal and the spiritual sense. To achieve this effect, the writer presents to his reader, within the conventional framework of rhetorical structures, the main theme, that is, the 'higher' theme which explains the hidden meaning of any earthly event related in the narration. Since the 'true meaning', that is, the spiritual sense of a verbal expression can only be detected in the light of inspired words, the Bible is often used as general referent. It is the reader's task to establish the proper semantic connection by interpreting whatever pertains to the letter without separating it from the spirit. I call this device a 'thematic clue'. It may consist either of direct citations from Scriptures or of indirect references to sacred texts. [...]

What I call *biblical thematic clues* occur in structurally marked places, usually at the beginning of the *expositio*, that is, either in the first lines of a text or immediately after any introductory section of it. Biblical thematic clues provided the reader with general references concerning the interplay of 'senses'. Thank to these marked labels the reader find the key-words that would have helped him unveil the hidden meaning of both the historical and the fictional writing of Orthodox Slavdom. Once the reader had located the main thematic clue, the entire text acquired for him a new meaning. A theme announced at the beginning could develop into a leit-motif governing the semantic system of a work.⁵

Come già anticipato, queste tesi costituiscono un punto di partenza obbligato per qualsiasi ricerca sul tema. Ciò nonostante, alcune delle questioni qui toccate meritano, a mio avviso, qualche approfondimento, in particolare sotto il profilo metodologico.

Innanzitutto, a ormai trentacinque anni da quello studio e nonostante le numerose ricerche di dettaglio fin qui condotte su singoli testi agiografici e omiletici⁶, si avverte tuttora la mancanza di una definizione rigorosa di 'chiave tematica', tale da mettere al riparo dal rischio di interpretazioni più o meno soggettive e/o arbitrarie.

Leggendo infatti il testo citato, notiamo quanto generica risulti, in primo luogo, la *posizione* che una citazione biblica deve avere in un determinato contesto per essere identificata come 'chiave tematica' (*what I call biblical thematic clues occur in structurally marked places [...] either in the first lines of a text or immediately after any introductory section of it*). Qualsiasi studioso della tradizione serba, bulgara e russa medievale sa bene che in molti casi i confini di un testo – per le stesse modalità della trasmissione manoscritta – possono essere incerti e variare a seconda dei criteri fissati dall'osservatore. Ciò può accadere a causa di redazioni concorrenti della

⁵ *Ibidem*, p. 5–6.

⁶ Tra le analisi specifiche sulla 'chiave tematica', oltre al citato lavoro di Picchio, cf.: E. ВЕЛКОВСКА, *Бележки върху библейските цитати в похвалното слово от Климент Охридски*, СЛ 12, 1982, p. 64–69; К. КАБАКЧИЕВ, *Библейската алузия – важен фактор при интерпретиране на старобългарската литература (върху материал от "Житие на Стерфан Дечански) от Григорий Цамблак*, [in:] ТКШ, vol. IV, ВЕЛИКО ТЪРНОВО 1985, p. 198–203; *Библейские цитаты в церковнославянской литературе – Biblical Quotations in Slavonic Literature*, Слав 2, 2003, p. 23–78.

medesima opera, o per la presenza di segnali testuali o paratestuali disposti in maniera non uniforme nei codici (titolature, rubriche, suddivisione in paragrafi, ecc.) o, infine, a causa di lacune meccaniche, che com'è noto ricorrono con particolare frequenza proprio nei primi (e negli ultimi) fogli dei codici, vale a dire là dove la collocazione di una ‘chiave tematica’ è più probabile⁷.

Indefinito resta pure, nella formulazione sopra citata (*It may consist either of direct citations from Scriptures or of indirect references to sacred texts*), il grado di fedeltà richiesto alla ‘chiave tematica’ affinché l’allusione all’ipotesto biblico sia riconoscibile dai lettori e produca l’effetto desiderato.

E infatti, tra le potenziali chiavi tematiche sin qui individuate, molte non producono letteralmente il dettato biblico, che il più delle volte veniva citato a memoria, mediato cioè dalla pratica liturgica, e poi ulteriormente accomodato – sul piano logico o formale – al nuovo contesto. D’altra parte, la referenza a un determinato ipotesto biblico, perché sia riconoscibile e produca il suo effetto, non può essere affidata a una generica affinità tematica, ma deve basarsi su chiare e significative *coincidenze formali* (in primo luogo, lessicali) tali da attivare nella memoria del lettore o dell’ascoltatore l’associazione al contesto cui si allude. In assenza di simili coincidenze, l’efficacia dell’allusione rimane incerta e la funzione ‘tematica’, o ermeneutica, di una citazione all’interno di un testo può assumere diversi gradi di probabilità⁸.

Il quadro si fa ancora più incerto quando dall’analisi oggettiva dei materiali si passa a una interpretazione soggettiva delle intenzioni, o addirittura della psicologia degli autori.

A tale riguardo, un aspetto importante della questione è quello di determinare il grado di *consapevolezza e intenzionalità* con cui i letterati slavi adoperavano la ‘chiave tematica’ come procedimento retorico. Da un punto di vista generale,

⁷ Alcuni di questi problemi, legati alla tradizione dei testi, sono lucidamente affrontati in: R. MARTI, *Handschrift Text – Textgruppe – Literatur. Untersuchungen zur inneren Gliederung der frühen Literatur aus dem ostslavischen Sprachbereich in den Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts*, Berlin 1989. Alla luce dell’analisi di Marti non è meno essenziale stabilire il rapporto di un determinato testo con gli altri testi della raccolta ospitante: in questa ottica, infatti, anche una singola ‘chiave tematica’ potrebbe assumere significati diversi a seconda del contesto macrotestuale che ospita una certa opera.

⁸ Un caso in cui la presenza di una chiave tematica è altamente problematica è il presunto riferimento a Dt 2, 30 nello *Slovo o polku Igoreve* (иже исптагну ѹмь крѣпостію своєю и поостри сердца своего мужествомъ...), per cui cf. P. Пиккио, “Слово о полку Игореве” как памятник религиозной литературы Древней Руси, ТОДЛ 50, 1997, p. 430–443. Al di là di una generica affinità tematica fra i due contesti paiono infatti mancare, nello *Slovo*, segnali testuali marcati che consentano l’associazione a Dt. Per il passo di *Slovo* non soccorre infatti né la più antica versione integrale di *Deut*, conservata in *Archivskij e Vilenskij Chronograf* (e trådita quasi senza variazioni nella *Bibbia di Ostrog*: cf. и не восхотѣ сѣиши ѹрѣ и се вонѣ. да линенѣтъ сквозѣ землю его. јако ожесточитѣ гѣ бѣгѣ нѣшѣ дѣхѣ его. и скрѣпи срѣце его. да са предасть в рѣцѣ твои. и во днешнии дѣнь [Vilenskij chron., f. 177r]); né i contesti liturgici, dove il libro del Deuteronomio ricorre peraltro di rado (Profetologio, il secondo cantico biblico) e mai al versetto 2, 30. — Su questa specifica questione cfr. la recente nota di M. CALDO in: RS 11(57), 2013 (i.c.s.).

la citazione *intenzionale* indica sempre un dialogo di chi scrive con un modello (in questo caso, la Bibbia), il quale, come si è detto, deve essere citato in modo da attivare la memoria del lettore/ascoltatore mediante la riproduzione di alcuni elementi formali (testuali)⁹. Da questa tipica dimensione di *intertestualità* va distinta la citazione di stilemi tradizionali, espressioni formulari e *topoi*, i quali, ispirandosi a un più vasto codice culturale – o a una vera e propria ‘*langue poetica*’ – prescindono da testi concreti e ci porta in una sfera che può essere definita di *interdiscorsività*¹⁰. Secondo una opinione comune – comunque non formalizzata sul piano teorico, né verificata nei testi – la chiave tematica slavoeclesiastica sembrerebbe iscriversi nella prima categoria (*intertestualità*), anche se proprio la massiccia ricezione del modello biblico attraverso la liturgia e la preghiera (che tende, per così dire, a ‘smaterializzare’ il testo scritto, trasformandolo in *discorso*, in *esperienza* quotidiana) suggerisce di tenere in conto un concorso attivo e non trascurabile della seconda (*interdiscorsività*).

A questo proposito occorre inoltre tenere distinte la *citazione* vera e propria (o allusione) – che presuppone l’uso consapevole di un modello da parte dell’autore – e la *reminiscenza*, che in molti casi può essere inconsapevole o preterintenzionale. Un bell’esempio di reminiscenza preterintenzionale ci è offerto da una testimonianza di Francesco Petrarca, il quale, sebbene rifuggisse dal riprodurre le parole dei suoi autori prediletti se non all’interno di citazioni esplicite, è costretto a riconoscere di aver disatteso a questa regola più di una volta e senza rendersene conto. In una famosa epistola a Giovanni Boccaccio egli infatti osserva che autori letti e riletti tante volte, come Virgilio, Orazio o Cicerone, non solo si sono depositati nella sua memoria, ma fanno a tal punto parte di lui, delle sue “midolla”, che spesso le loro frasi affiorano a sua insaputa:

Legi apud Virgilium, apud Flaccum, apud Severinum, apud Tullium, nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. *Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo*, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, *actis in intima animi partes radicibus*, sed interdum obliviscar auctorem, quippe *qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim, et turba talim obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim* (*Familiares*, XXII, 2, 11–14) [corsivo mio – C.D.].¹¹

⁹ Sulla citazione in funzione di appello a un’autorità nella letteratura teologica cristiana cf. ad. es. A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, p. 218–221.

¹⁰ I termini di questa distinzione concettuale sono sintetizzati in C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, [in:] IDEM, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino 1984, p. 103–118.

¹¹ Cf. G.W. PIGMAN, *Neo-Latin Imitation of the Latin Classics*, [in:] *Latin Poetry and Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. P. GODMAN, O. MURRAY, Oxford 1990, p. 199–210, esp. 200–201.

È evidente che il fenomeno della reminiscenza involontaria, così efficacemente descritto dal Petrarca, può applicarsi nei medesimi termini agli autori ecclesiastici, adusi alla *ruminatio* della Parola divina quanto il Poeta al "digerire e ruminare" gli amati classici latini.

Tornando alla 'chiave tematica' slavoeclesiastica, le diverse interpretazioni sin qui avanzate sembrerebbero qualificare questo artificio come una *allusione intenzionale* (coerente con il principio della *imitatio* e, più in generale, con la finalità pedagogico-edificante della letteratura cristiana). Restano però tutte da indagare le eventuali *reminiscenze involontarie* dei contesti biblici da parte di autori e compilatori, come pure le associazioni da queste suscitate nei lettori/ascoltatori, e ancora una volta rese possibili dalla onnipresente *langue* liturgica.

Ai fini di un inquadramento quanto più possibile problematico della questione meritano infine attenta considerazione tutti quegli studi della citazione, i quali, focalizzando l'attenzione sulla figura dell'autore/compilatore, saldano in un unico processo dinamico il momento della ricezione dei modelli con quello della produzione di nuovi testi. Indagini recenti hanno ad es. evidenziato che alcune referenze bibliche nell'agiografia russa antica sono motivate da una peculiare strategia di intervento dei letterati russi, i quali, ispirandosi a modelli bizantini per la stesura di opere originali (ad es. la *Vita di Teodosio delle Grotte*, modellata sulla *Vita di Saba Santificato*), in molti casi danno la sensazione di voler colmare ciò che ai loro occhi appare come una sorta di 'lacuna' del testo-fonte (un 'aliquid minus') e, di conseguenza, di inserire la citazione come un incremento di senso¹².

Quelli qui brevemente menzionati non sono che alcuni degli aspetti metodologici che, a mio parere, dovrebbero essere tenuti presente nell'approfondire lo studio delle cosiddette 'chiavi tematiche' bibliche, le quali andranno comunque intese come caso particolare di una più ampia strategia (o 'poetica') della citazione, propria di tutta la cultura medievale.

Proprio a quest'ultimo proposito c'è un ulteriore aspetto che attende di essere preso in esame: e riguarda i *confini storici e geografici* entro cui la 'chiave tematica' deve essere inquadrata. Fin dal pionieristico studio di Picchio è infatti consuetudine, negli studi slavistici, inquadrare questo artificio nel contesto isolato della c.d. *Slavia orthodoxa*, considerandolo implicitamente un fenomeno circoscritto a questa tradizione. Così, nessun serio tentativo è stato fatto per verificare l'esistenza di analoghe strategie retoriche in altre letterature, sì da collocare la stessa 'chiave tematica' slavoeclesiastica in un orizzonte culturale più ampio e complesso.

L'analisi che segue cercherà appunto di verificare questa ipotesi. L'obiettivo dell'indagine spiega lo spazio che verrà dato alle tradizioni sviluppatesi oltre i confini cronologici e geografici del medioevo slavoeclesiastico, sul quale converrà tornare in altro luogo e che comunque rimane, anche in queste pagine, termine di paragone e sfondo implicito di ogni considerazione.

¹² Non potendoci qui soffermare su questo aspetto, si veda almeno: P. Романчук, *Автор или читатель? Библийская цитата и библиографическая ссылка в текстах Древней Руси (XI и XV веков)*, Слав 2, 2003, p. 33-41.

La citazione d'esordio, fra tradizione classica e medievale

Un uso della citazione in esordio funzionalmente molto simile a quanto osservato nei testi di tradizione slavoeccelesiastica si incontra in epoche e in contesti tra loro assai diversi. Per definire un procedimento simile la filologia classica è solita adoperare, fin dai tempi di Eduard Norden, il termine 'motto', che possiamo considerare come uno dei segnali di intertestualità fra i più marcati¹³.

Fin dall'antichità, i poeti soprattutto manifestano il bisogno di citare il modello con cui si cimentano, il quale, in virtù della sua autorità, può essere omaggiato, emulato e, in ultima istanza, parodiato. Il rimando a questo modello ha luogo di norma in una *posizione marcata* del testo, spesso proprio nelle battute d'esordio – meglio ancora: nel primo verso –, con una movenza incipitaria che suggerisce al lettore (o all'ascoltatore) la prospettiva di ricezione del componimento, di seguito sviluppato in modo indipendente. Con una felice espressione Giorgio Pasquali definì questo artificio come un tratto tipico dell'"arte allusiva"¹⁴, poiché attraverso la citazione di un unico verso, o anche solo la ripresa di singoli lessemi o schemi ritmico-sintattici, produce una sorta di 'agnizione' in un pubblico capace di cogliere e decipitare prontamente l'allusione a modelli molto noti¹⁵.

Naturalmente l'*auctoritas* con cui gli antichi si cimentano è in primo luogo Omero, i cui versi risuonano allusivamente, in posizione incipitaria, nei lirici arcaici (Mimnermo, Alceo, Archiloco), nei tragici (Eschilo in *Persiani*, Sofocle in *Antigone*, ecc.), ma soprattutto nella poesia colta alessandrina (Apollonio Rodio, Teocrito, Callimaco), dove al modello omerico – adattato a un gusto ormai lontanissimo da quello della poesia eroica – si alternano le citazioni/allusioni ai lirici arcaici e agli stessi tragici. L'artificio si prolunga naturalmente nella poesia latina, dove svariati esempi di 'motto' sono stati da tempo evidenziati in Catullo, Virgilio, Ovidio, Orazio, i quali negli *incipit* a diversi componimenti non disdegnano di omaggiare i testi-modello dell'epica e della lirica greca arcaica (Omero, Alceo, Archiloco), ma soprattutto la modernità della lezione poetica alessandrina, che oltretutto costituisce per loro il ponte verso la tradizione greca più antica¹⁶.

¹³ Cfr. E. NORDEN, *Die römische Literatur*, [in:] *Einleitung in die Altertumswissenschaften*, vol. I, Leipzig-Berlin 1909, p. 504.

¹⁴ G. PASQUALI, *Arte allusiva* [1942], [in:] IDEM, *Pagine stravaganti*, vol. II, Firenze 1968, p. 275–282.

¹⁵ Una funzione simile al 'motto' d'apertura possono naturalmente svolgerla note ed epigrafi in *exergo*, che però restano fuori dal nostro discorso, poiché essendo situate oltre la 'soglia' del testo risultano dotate di un maggiore grado di esplicitazione rispetto al motto vero e proprio e se ne differenziano sensibilmente. Per questa tipologia di citazioni basterà rimandare il lettore all'approfondito studio di Gérard Genette sui paratesti a tanta poesia e narrativa moderna: cf. G. GENETTE, *Seuils*, Paris 1987.

¹⁶ Sul motto nella tradizione classica greca e latina esiste ormai una bibliografia molto vasta; per un quadro d'insieme delle diverse questioni cf. G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968; R. GARNER, *From Homer to Tragedy: The Art of Allusion in Greek Poetry*, London–New York 1990. Si vedano inoltre G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1985; A. CAVARZERE, *Sul limitare. Il "motto" e la poesia di Orazio*, Padova 1996; cf. infine: K. ZIEGLER, *Plagiat*, [in:] *RE*, vol. XX.2, Stuttgart 1950, col. 1956–1997.

Questo dialogo allusivo e reiterato con i modelli ereditati appare ispirato da motivazioni diverse e concorrenti. Prima fra tutte, l'intento programmatico del poeta di parlare alla posterità, iscrivendo il proprio nome in un canone poetico che giusto in età ellenistica – grazie ai poeti-filologi alessandrini – ricevette la sua codificazione definitiva, poi passata ai posteri e infine giunta, sostanzialmente intatta, sino a noi¹⁷.

Va d'altra parte osservato che se il motto, come qualsiasi altra citazione, segnava un'adesione a modelli illustri, attivando connessioni più o meno automatiche all'interno di una memoria di genere, esso implicava al tempo stesso una tensione, uno scarto rispetto all'universo poetico dell'archetipo, i cui materiali testuali venivano inevitabilmente trasformati, riorientati e rifusi in una nuova sensibilità poetica, in una nuova *Stimmung*. Bastino a puro titolo di esempio i versi d'esordio dell'*Odissea*:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε-
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἶδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄντα κατὰ θυμόν (*Od.*, I, 1–4)

che a distanza di secoli vengono ripresi da Catullo nell'*incipit* al carme 101 in morte del fratello, dove il tono da epico si fa elegiaco:

Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio...

dopodiché, lo stesso *incipit* catulliano passerà – con intonazione ancora diversa e sempre in posizione marcata (nel passaggio tra la parte odissiaca e iliadica dell'*Eneide*) – in Virgilio:

Quas ego te terras et quanta per aequora vectum / accipio... (*En.*, VI 692)¹⁸.

È del tutto naturale che in età cristiana la citazione di modelli come quello omerico e alessandrino ceda progressivamente spazio alla Bibbia, dato il significato che questo testo assume nel mondo tardoantico e medievale. Ovviamente, anche la funzione del motto/citazione si adegua al nuovo contesto culturale, rimandando ora al senso spirituale nascosto nella lettera dell'ipotesto biblico e assumendo il ruolo di *chiave ermeneutica* per ascendere la verticalità del testo, secondo la teoria dei quattro sensi dell'interpretazione (storico, tropologico, allegorico, anagogico).

Come nel motto di ascendenza classica, gli autori cristiani continuano tuttavia a contare sulla cooperazione interpretativa del lettore, più precisamente sulla

¹⁷ Non andrà trascurato il fatto che questa codificazione si concretizzò in cataloghi (come i perduti *Pinakes* di Callimaco) che classificando tutta la letteratura greca in insiemi di classi e sottoclassi in ordine alfabetico (autori, generi, opere, ecc.) tendevano a identificare i singoli testi proprio in base all'*incipit*, il quale divenne così il principale, se non l'unico, segnale di riconoscimento delle singole composizioni (spesso prive di un titolo vero e proprio).

¹⁸ Cf. G.B. CONTE, *op. cit.*, p. 6–8.

sua *memoria e immaginazione*, entrambi imprescindibili per questa peculiare strategia dell'esordio. Al di là degli inevitabili adattamenti funzionali, l'artificio non subisce trasformazioni di sorta rispetto alle epoche precedenti, essendo stato nel frattempo metabolizzato, come tutta la retorica classica, attraverso la mediazione dei grandi autori-modello della letteratura cristiana antica (Agostino, Girolamo, Basilio, Giovanni Crisostomo, Gregorio Teologo). Così lo incontriamo immutato, in Occidente, nella poesia mediolatina di età carolingia, dove la citazione incipitaria è un artificio assai frequente. Lo illustra, ad es., il celebre *Versus confessionis de luctu poenitentiae* di Paolino di Aquileia (740–802), il cui *incipit* “*Ad caeli clara...*”, introducendo al tema penitenziale, cita quasi alla lettera il noto passo evangelico del fariseo e del pubblicano:

Paulinus Aquileiensis:
Ad caeli clara non sum dignus sydera
levare meos infelices oculos,
 gravi depressus peccatorum pondere
 Parce, redemptor!¹⁹

Lc 18, 13:
 Et publicanus a longe stans *nolebat*
nec oculos ad caelum levare [...]

O ancora, sempre in epoca carolingia, l'*Inno a Rachele* di Notker Balbulus (ca. 840–912) che per collegare la storia di Rachele al tema della festa dei Santi Martiri Innocenti allude nell'*incipit* al passo di Matteo sulla Natività di Gesù e la strage degli innocenti perpetrata da Erode:

Notker:
 Quid tu, virgo,
 mater ploras,
 Rachel formosa...²⁰

Mt 2, 8:
 Rachel plorans filios suos et noluit consolari. [...]

Il ricorso alla citazione biblica in *incipit* non rimane del resto circoscritto alla innografia sacra, come risulta dall'uso parodico che se ne fa in tanta poesia di scuola più o meno coeva, e in seguito nella tradizione goliardica. Da quest'ultimo filone si ricorderà, fra i tanti, il famoso canto potatorio dell'Archipoeta di Colonia *Estuans intrinsecus ira vehementi / in amaritudine loquor mee menti...* (ca. 1162), che proprio in *incipit* richiama immediatamente Iob 10, 1 (*Taedet animam meam vitae meae, dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animae meae*), qui in realtà chiamato in causa solo per operare un irriverente, carnevalesco rovesciamento dell'austero registro penitenziale²¹.

Per quanto riguarda la letteratura in volgare, basterà invece rammentare il testo più emblematico del medioevo occidentale, la *Divina Commedia*, il cui *incipit*

¹⁹ D. NORBERG, *L'œuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm 1979, p. 126–130, che tra l'altro segnala anche successive imitazioni dello stesso *incipit*.

²⁰ P. GODMAN, *Poetry of the Carolingian Renaissance*, London 1985, p. 320–322.

²¹ Si tratta del canto n. 191 dei *Carmina Burana*, ed. A. HILKA, O. SCHUMANN, B. BISCHOFF, vol. I–III, Heidelberg 1930–1970, ad l.

altro non è che un'allusione a Is 38, 10 *Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*, il quale può valere, ad un tempo, come motto e chiave ermeneutica dell'intero poema²². Il versetto del profeta Isaia riproduce infatti – e anche questo non è un caso – un altro *incipit* famosissimo: quello del *Cantico di ringraziamento* di Ezechia re di Giuda, il quale, giunto alla fine dei suoi giorni, viene guarito da un morbo incurabile grazie all'intervento salvifico di Dio. È evidente che l'allusione a questo ispirato componimento poetico suggeriva immediatamente al lettore della *Commedia* – imbevuto di letture bibliche (e soprattutto avvezzo a recitare quel *Cantico* nella Liturgia delle Ore)²³ – il senso profondo, nonché l'esito finale, del viaggio di Dante, il quale, come Ezechia, si salva perché si affida a Dio. È grazie alla sovrapposizione intertestuale di questo brano biblico che l'avventura ultraterrena del Poeta – come la missione di Cirillo e Metodio alla luce dell'ipotesto paolino; come il martirio di Boris e Gleb, ripetizione terrena del fratricidio di Caino su Abele; ecc. – si configura subito al lettore come storicamente fondata e degna di fede, poiché certificata dall'*auctoritas* della Scrittura²⁴.

Che la citazione biblica d'esordio rimanga tuttavia, anche nella cristianità medievale, solo una fra le possibili opzioni nel complesso gioco dell'intertestualità è ben illustrato dalla lirica in volgare di poco anteriore a Dante, in particolare dalla tradizione trobadorica provenzale, dove la fitta trama di richiami tra i poeti (Marcabru, Jaufre Rudel, Cercamon, Raimbaut d'Aurenga, Bernart Marti) dà vita a una migrazione di motivi, parole-chiave e allusioni (*senhals*) che incontriamo in ogni punto del testo, ma soprattutto in posizione marcata, e specialmente in *incipit* (ed *explicit*). L'intento di queste riprese – ben integrate sul piano tematico e, benché abilmente dissimulate, del tutto trasparenti per i fruitori dei testi – è in molti casi emulativo, ma più spesso ironico, parodico o apertamente polemico (ad es. in Marcabru), ed è molto istruttivo, poiché, come nei casi precedenti, è osservabile su precisi segnali testuali.

Tra gli innumerevoli casi di citazione/allusione assimilabili al 'motto' si ricorderà qui l'*incipit* del celebre *Lanquan fuelhon li boscatge*, con cui Marcabru fa eco all'esordio della celebre canzone di Jaufre Rudel *Lanquand li jorn son lonc en mai*:

²² Ma sarà più corretto dire una delle chiavi, alla quale si potrebbero aggiungere gli insistenti riferimenti al tema profetico-apocalittico e al modello paolino, entrambi determinanti per la costruzione del personaggio di Dante nella *Commedia*: cf. i recenti G. DI SCIPIO, *The Presence of Pauline Thought in the Works of Dante*, Lewinnton-Queenston-Lampeter 1995; R. WILSON, *Prophecies and Prophecy in Dante's "Commedia"*, Florence 2007.

²³ Il precoce inserimento del *Cantico* di Ezechia nella Liturgia delle Ore, che ne prescriveva la recitazione ogni settimana (più precisamente nelle Lodi mattutine, tra il primo e il secondo salmo), diede com'è ovvio al componimento una grande notorietà. Cf. ad es. *Antiqui libri rituales Sanctae Romanae Ecclesiae (Romani Ordines I-XV)*, PL, vol. XXVIII, Parisii 1895, p. 832 sq., ad. loc.

²⁴ Rimandi ben noti a contesti biblici, funzionalmente assimilabili a chiavi tematiche in Dante si registrano anche nelle *Epistole*, per cui cf. G. LEDDA, *Modelli biblici e profetismo nelle Epistole di Dante*, [in:] *Sotto il cielo della Scrittura. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*, ed. C. DELCORNO, G. BAFFETTI, Firenze 2009, p. 57-78.

Marcabru:
Lanquan fuelhon li boscatge
 e par la flors en la prada,
m'es belhs dous chanz per
 l'ombratge
 que fan desus la ramada
l'auzelet per la verdura...

Jaufré Rudel:
Lanqand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing
 e qand me sui partitz de lai
 remembra-m d'un'amor de loing. [...] ²⁵

O ancora, l'*incipit* di *Ara non siscla...* di Raimbaut d'Aurenga (ca. 1140–1173), che con elegante parafrasi riecheggia i primi versi di *Ar em al freg temps vengut...* della *trobairitz* Azalais de Porcairaques (ca. 1140–1177):

Raimbaut:
 Ara non siscla ni chanta
rossignols
ni crida l'auriols
 en vergier ni dinz forest...

Azalais:
 Ar em al freg temps vengut,
 e-l gels e-l neus e la faingna,
 e-l aucellet estan mut,
 c'us de chantar non s'afraingna;
 e son sec li ram pels plais,
 que flors ni foilla no-i nais,
ni rossignols non i crida, que la en mai me reissida.

Si deve osservare che nei provenzali il gioco sottile dell'allusività ad altri testi si esprime non solo a livello tematico o lessicale, ma nelle stesse strutture formali: con astrazioni foniche, figure metriche e sintattiche, scelta di rime, ecc. Lo illustrano bene repliche come quella di Bernart de Ventadorn, che già nell'impianto strofico del suo *Can vei la lauzeta mover* allude apertamente al precedente di Raimbaut d'Aurenga *Non chant per auzel ni per flor*, in un vertiginoso dialogo cifrato che in questo caso pare coinvolgere anche Chrétien de Troyes²⁶. Ancora più espliciti sono poi alcuni sirventesi, sempre di area provenzale, ove lo schema metrico (o la rima) di un modello preesistente viene significativamente rispettato – in forma di *incipit* – solo nella prima *cobla* (strofe): un vero e proprio 'motto', dopo il quale il poeta procede in modo indipendente con un metro diverso²⁷.

Ora, sarebbe inutile dilungarsi a illustrare la vitalità che la citazione allusiva in esordio, sulla scia della tradizione classica e tardoantica, ha nelle tradizioni poetiche medievali: come illustrano i pochi esempi qui sopra riportati, si tratta di un

²⁵ Lo stesso Jaufré a sua volta echeggia l'*incipit* della *chanson de toile* n. 1 della raccolta di Bartsch *Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors. Altfranzösische Romanzen und Pastorellen*, ed. K. BARTSCH, Lipsiae 1870; l'esempio è citato da P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI–XIII siècles)*, Paris 1963, p. 209.

²⁶ Sui termini di questo raffinato dialogo poetico fra Raimbaut, Bernart e Chrétien cf.: C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino 1989, p. 120–141; M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992, p. 101–106; cf. inoltre A. RONCAGLIA, *Carestia*, CNI 18, 1958, p. 121–137, e E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, CCM 7, 1964, p. 27–51.

²⁷ M.L. MENEGHETTI, *op. cit.*, p. 81.

procedimento che si adatta altrettanto bene alla dimensione secolare-cortese del *fin'amor* come alla gravità dell'epica e dell'innografia cristiana.

Pensando alle sue possibilità di impiego in ambito ecclesiastico non sarà però superfluo ricordare, per le analogie con la tradizione slava ecclesiastica, che anche l'omiletica francescana e domenicana del XIII–XIV secolo – abbandonando la precedente consuetudine della esposizione narrativa di un intero brano della Scrittura durante il servizio divino – era solita prendere l'abbrivio dal c.d. *versetto tematico*, che veniva estrapolato dai vari sussidi alla predicazione (*Distinctiones*, concordanze) e forniva appunto il *thema*, il *pre-testo*, al sermone del giorno²⁸. In questo caso, benché l'artificio sia non completamente sovrapponibile alla chiave tematica slavoeclesiastica (per via della diversa genesi e motivazione dei due procedimenti sul piano retorico-compositivo) è tuttavia indubbio che entrambi, richiamandosi all'*auctoritas* della Scrittura e offrendo la prospettiva di fruizione di un determinato testo, risultano legati da una profonda affinità, se non equivalenza, producendo in definitiva il medesimo effetto: quello cioè di un incremento di senso del testo alla luce della referenza biblica.

Per rimanere in una dimensione liturgica, è di qualche interesse osservare che il motto o 'motivo iniziale' (*Head-motif*) era molto diffuso anche in contesti lontani da quelli di solito frequentati dai letterati. Uno di questi è la composizione musicale, e in particolare la polifonia vocale sacra del Quattro-Cinquecento, dove l'artificio del 'motto' va altrimenti sotto il nome tecnico di *cantus firmus* ed è impiegato per dare forma alle cosiddette 'messe cicliche'²⁹.

Secondo una consuetudine molto diffusa, ciascuna delle cinque sezioni che componevano la messa ordinaria (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) cominciava col medesimo motivo musicale, il quale, agendo sul piano armonico e melodico, diveniva una sorta di motivo caratteristico di quella messa e conferiva unità e carattere distintivo al ciclo dei cinque brani. Molto spesso questo motto non era originale, ma citava o parafrasava a sua volta un punto saliente (quasi sempre l'*incipit*) di un brano musicale preesistente, che veniva attinto a un'altra messa polifonica, a un canto liturgico monodico o a una composizione vocale profana molto nota³⁰.

Le ragioni di questo richiamo intertestuale erano varie: a volte era un modo per rendere omaggio a un compositore illustre, o semplicemente per attirare l'attenzione dell'ascoltatore accennando subito a un motivo ben noto. Più spesso,

²⁸ Sul versetto tematico nell'omiletica mediolatina e volgare cf. ad es. C. DELCORNO, *'Antico' e 'moderno' nel sermone medievale*, [in:] IDEM, "Quasi quidam cantus". *Studi sulla predicazione medievale*, ed. G. BAFFETTI et al., Firenze 2009, p. 105–121; IDEM, *Bibbia e generi letterari del medio evo*, p. 87–103.

²⁹ Il termine 'motto' viene introdotto per la prima volta negli studi musicologici (si deve pensare in maniera indipendente dalla filologia) da M. BUKOFZER, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950; cf. inoltre *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001² (cetera: *New Grove Dictionary*), s.v. 'Motto', 'Cantus firmus', 'Cyclic Mass'.

³⁰ Cf. e.g. *New Grove Dictionary*, l. cit.; G. REESE, *Music in the Renaissance*, New York 1959, *passim*.

però, il brano citato era associato a una specifica dimensione rituale-liturgica, a un aspetto dottrinario o a un significato simbolico (richiami funzionali al culto mariano, allusioni trinitarie, ecc.).

Un tipico esempio di motto-omaggio da un compositore all'altro è offerto dalla *missa 'Ecce ancilla domini'* del franco-fiammingo Guillaume Du Fay (1397–1474), nella quale ogni sezione comincia con un motto, in cui le prime sei note sono basate sull'*incipit* del *tenor* dell'omonima messa di Johannes Ockeghem (1410–1497)³¹.

Un motto che invece sottolinea un particolare momento dell'azione liturgica si trova nella *missa 'Pange Lingua'* del celebre fiammingo Josquin Despres (1450–1521 ca.), dove ogni sezione comincia con un episodio polifonico-imitativo basato sul disegno melodico che dava l'abbrivio alla melodia dell'inno *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*. Poiché il *Pange lingua* si cantava ai Vespri della festa del *Corpus Domini*, è evidente che la citazione dell'inno eucaristico aveva lo scopo di orientare il fedele verso una specifica dimensione liturgica e teologica³².

È interessante inoltre notare che la funzione di motto musicale o *cantus firmus* in molte messe cicliche latine potevano svolgerla non solo inni sacri preesistenti, ma anche celebri *chansons profane* (*l'Homme armé*, *Mille regretz*, ecc.). Tale pratica, particolarmente diffusa fra il Quattro e il Cinquecento (Du Fay, Ockeghem, Obrecht, Busnois), oltre alla sua dimensione liturgica si legò ben presto ai significati che questi brani avevano nel frattempo acquisito in relazione a fatti importanti della cultura dell'epoca. Si sa, per esempio, che la figura dell'*Homme armé* – di origine peraltro controversa – era associata al culto di san Michele Arcangelo, ma costituiva anche un'allusione alla minaccia turca: non a caso, la versione più antica della canzone appare in concomitanza con la caduta di Costantinopoli³³.

Innesti simili, benché di segno inverso, si segnalano del resto anche nella produzione poetica di poco anteriore. Dalla tradizione scolastica ricorderemo, ad es., l'usanza di inserire nei componimenti in volgare (in *incipit* o in chiusura di strofa) i c.d. *versus cum auctoritate*, ovvero versi latini la cui *auctoritas* risiedeva, oltre che nel registro linguistico, nella citazione di uno o più versi di un modello

³¹ Su quale dei due componimenti sia servito da modello all'altro cf. C. WRIGHT, *Dufay at Cambrai: Discoveries and Revisions*, JAMS 28, 1975, p. 175–229, p. 207 sq.

³² Sulla allusioni in funzione della simbologia liturgica cf. il documentatissimo lavoro di Chr. A. REYNOLDS, *Papal Patronage and the Music of St. Peter 1380–1513*, Berkeley 1996, in particolare il cap. *Contrapunctal Allusions in Polyphonic Masses*, p. 250–280, dove sono riprodotte numerose citazioni reciproche fra i compositori.

³³ Cf. L. LOCKWOOD, *Aspects of the "L'homme armé" Tradition*, PRMA 100, 1973/1974, p. 97–122; M. CARACI, *Fortuna del tenor "L'homme armé" nel primo Rinascimento*, NRMI 9, 1975, fasc. 2, p. 3–36; W. HAASS, *Studien zu den "L'homme armé-Messen" des 15. und 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1984. D'altra parte, anche le *chansons* potevano, a loro volta, riprendere motivi tratti dalle messe, il che mostra che le citazioni (talvolta anche multiple e sapientemente armonizzate) potevano andare nei due sensi: cf. ancora A. REYNOLDS, *op. cit.*, p. 263–264. Infine, non sarà forse casuale che l'area geografica in cui prende forma questo particolare tipo di intertestualità musicale (già nel XIV sec.) sia quella francese e franco-fiamminga, una regione cioè particolarmente esposta all'influsso della tradizione poetica dei trovieri del nord della Francia.

riconosciuto, ad es. un inno liturgico famoso. Il procedimento è molto diffuso nella letteratura antico-tedesca e, ancora una volta, in area provenzale, dove basterà menzionare una famosa canzone di crociata di Marcabru, che comincia appunto con un *versus* latino immediatamente riconoscibile: *Pax in nomine Domini! | Fetz Marcabrus lo vers e-l so | Aujatz que di...*³⁴

La tradizione risulta peraltro consolidata anche nella poesia mediolatina coeva (XI–XIII sec.), dove i *versus cum auctoritate* riprendono in primo luogo i poeti classici – Orazio, Giovenale, Virgilio, Ovidio, Lucano, i *Disticha Catonis* – e vengono collocati all’inizio o alla fine di una strofe, ad es. in Gautier de Châtillon e Gillebert³⁵.

In seguito, quando questa pratica di scuola si esaurì (in ambito latino verso la metà del XIII sec.), i *versus* continuarono ad essere estrapolati non più dai classici, ma dalla Bibbia o da altri inni liturgici: solo fra il XIII e il XVI secolo risultano censiti almeno 250 inni (circolanti soprattutto fra gli ordini mendicanti) che concludono la strofa con un *incipit* di un inno preesistente³⁶.

Questo rapido *excursus* vale a mostrare che quando il motto approdò infine nella musica, tale pratica, con tutte le sue possibili varianti, poggiava ormai su una tradizione consolidata. In età rinascimentale poté dunque essere adattato in modo pienamente consapevole dai compositori, i quali passarono ad usarlo sia per dare forma alle messe polifoniche, sia per instaurare immediatamente l’orizzonte liturgico, dottrinario o culturale entro cui un certo brano doveva essere recepito. Come altri procedimenti, il motto continuava ad essere un espediente eminentemente *retorico*, e in tal senso era inteso dagli autori, i quali, formatisi sulle discipline del *trivium* e del *quadrivium*, proprio dall’*ars rhetorica* mutuavano i concetti e i termini con i quali categorizzavano le tecniche musicali³⁷. Né si trattava di una acquisizione dell’ultima ora: questa associazione tra musica e retorica poggiava infatti su una tradizione antichissima, la c.d. ‘teoria degli affetti’ (*Affektenlehre*), secondo la quale il legame profondo tra le due arti risiede nella capacità di entrambe di suscitare emozioni e di predisporre l’animo ad accogliere particolari insegnamenti o a compiere determinate azioni³⁸.

³⁴ Citata in P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 94, 102. Sull’evoluzione del *versus cum auctoritate* dalla tradizione mediolatina al volgare cf. lo stesso P. ZUMTHOR, *La masque et la lumière. La poétique des grandes rhétoriciens*, Paris 1978, p. 160 sq.

³⁵ V.P.G. SCHMIDT, *The Quotation in Goliardic Poetry: The Feast of Fools and the Goliardic Strophe cum auctoritate*, [in:] *Latin Poetry...*, p. 39–55.

³⁶ Cf. J. SZÖVÉRFY, *Ein Schmuckmittel der mittellateinischen Strophen: Regelmässige Zeilenentlehnung in der Hymnendichtung*, MJ 7, 1972, p. 7–40.

³⁷ Cf. A. REYNOLDS, *op. cit.*, p. 281–297 (cap. *Polyphony and Humanistic Rhetoric*); cf. pure: B. VICKERS, *Figures of rhetoric / Figures of music?*, *Rhet* 2, 1984, p. 1–44; F. RECKOW, *Zwischen Ontologie und Rhetorik: die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*, [in:] *Traditionswandel und Traditionsverhalten*, ed. W. HAUG und B. WACHINGER, Tübingen 1991, p. 145–178; C.V. PALISCA, *Ut oratoria musica: The rhetorical basis of musical mannerism*, [in:] IDEM, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford 1994, p. 282–311.

³⁸ Già formalizzata nella tradizione greca (PLATONE, *Repubblica*, III, 398–399), l’idea filtra attraverso QUINTILIANO (*Inst.*, I, 10, 25; I, 10, 31) all’età medievale, senza però approdare a teorizzazioni esplicite. La piena codificazione del rapporto tra musica e retorica si avrà solo in età rinascimentale, con i trattati di Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563) e soprattutto di Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), che in un catalogo sistematico illustrerà le equivalenze tra *figure* musicali e tropi della retorica.

Qualcosa di funzionalmente simile al ‘motto’ musicale e, più in generale, alla chiave tematica si registra del resto – e così ritorniamo, in conclusione, in ambiti a noi più familiari – nella tradizione liturgico-innografica bizantino-slava.

Esemplare è a questo riguardo la forma poetica del canone, modellata sui nove cantici biblici³⁹ e perciò divisa in nove odi, ciascuna delle quali – sull’esempio del *Grande canone penitenziale* di Andrea di Creta – ha in testa, nel primo tropario (o irmo), un riferimento *tematico* alla corrispondente ode biblica⁴⁰. È utile qui ricordare che questa allusione all’ode poteva essere data da una breve parafrasi di due-tre versi, che spesso contenevano particolari segnali testuali o parole-chiave in grado di svelare il rimando al contesto biblico.

Quanto osservato si riscontra in diversi componimenti che – nell’arco di molti secoli e in termini molto simili – alludono all’episodio evangelico dell’ingresso di Gesù in Gerusalemme: cfr. l’epigramma dell’*Antologia Palatina*, I, 52, V-VI sec., Χαῖρε, Σιών θύγατερ, καὶ δέρκεο Χριστὸν ἀνακτα | πῶλῳ ἐφεζόμενος καὶ ἐς πάθος αἴψα κίοντα; il distico di Giorgio Pisida, VII sec.: Ὁ συγκάθεδρος πατρικῆς δόξης ἄνω | πῶλῳ κατηξίωσεν ἰζῆσαι κάτω; e il tetrastico di Teodoro Prodromo, XII sec.: Ναί, παῖδες, εἰς ἔλεγκον ἀνδρῶν ἀφρόνων | κλάδη φοροῦντες εὐλογεῖτε τὸν Λόγον. | Ναί στρώννυτε ζύμπαντα τοῖς πέπλοις τόπον. | ὡς μηδὲ γῆς ὁ πῶλος αὐτῆς θιγγάνοι [...]). Si noterà, in tutti e tre i testi citati, la posizione incipitaria del termine πῶλος, una tipica parola-chiave dell’ingresso in Gerusalemme, sulla quale si era fissata, sin dall’età degli apologeti, una precisa esegesi allegorica (puledro = nuovi credenti).⁴¹

Più spesso, però, come mostra anche il materiale slavo, l’allusione era offerta – anziché da una parafrasi – da un fugace segnale incipitario in testa all’irmo, e quasi sempre si limitava a due o tre parole, anche abbreviate (На господи възвахъ, Съ высоты, Нынѣ въстан., На хвалитѣ), più di rado a un intero versetto (Сѣдши в славѣ на прѣстолаѣ вѣкѣтѣ., Божествовное и всесѣборное твораше праздыньство, отроки благочестивыа в печи рожество бѣца спѣло еста)⁴². In tal modo gli irmi attivavano il collegamento tematico alla corrispondente ode biblica, la quale veniva riconosciuta anche grazie all’uso di imparare questi irmi a memoria, sugli irmologi, e alla grande popolarità dei canoni che veicolavano quegli irmi, non di rado

³⁹ Equivalenti a: Es 15, 1–19; Dt 32, 1–44; 1 Sam 2, 1–10; Hab 3, 1–19; Is 26, 9–20; Iob 2, 3–10; Dn 3, 26–56; Lc 1, 46–55; Lc 1, 68–79.

⁴⁰ L’irmo costituisce a sua volta il modello *tematico* e *ritmico-melodico* per i tropari che seguono. Com’è noto, gli irmi vennero poi sistematizzati in raccolte specifiche, gli irmologi, che fornivano i modelli per i canoni di Ottoeco, Triodio e Meneo festivo.

⁴¹ Cfr. GIORGIO DI PISIDA, *Carmi*, ed. L. TARTAGLIA, Torino 1998, p. 475 (n. 26) [= L. STERNBACH, n. 55]; *Theodori Prodrumi Tetrasticha in Sacras Scripturas*, PG, vol. CXXXIII, col. 1180A. Gli esempi sono discussi in F. GONNELLI, *Le Sacre Scritture e i generi poetici a Bisanzio*, [in:] *La Scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, ed. F. STELLA, Firenze 2001, p. 393–429, alle p. 415–417.

⁴² Cfr. П. А. ЛАВРОВ, *Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности*, Ленинград 1930, p. 108–127; Б. АНГЕЛОВ, *Из старата българска, руска и сръбска литература*, vol. I, София 1958, p. 19–35; cf. inoltre В. ЯГИЧ, *Службные минеи на сентябрь, октябрь и ноябрь в цекано-славянском переводе по русским рукописям 1095–1097 г.*, Санкт-Петербург 1886.

composti dai più ammirati ed emulati maestri bizantini (Giovanni Damasceno, Cosma di Maiuma ed altri)⁴³.

A questa peculiare tecnica intertestuale delle Chiese d'Oriente (cui si potrà accostare l'indicazione del cosiddetto *προσόμοιον*, sl. *пѡдѡбѣнѣ*, con la quale negli sticherari si rimanda sempre allo schema melodico e metrico di un testo-prototipo)⁴⁴ è possibile infine associare, nella tradizione liturgica occidentale, quella del canto antifonale, dove nella citazione in *incipit* delle prime parole di un determinato salmo non è difficile riconoscere una funzione analoga a quella dell'irmo⁴⁵.

Da ultimo, diversamente dalla tradizione poetica e musicale vista in precedenza, non sfuggirà come in tutti questi casi il rimando intertestuale, oltre ad organizzare la strutturazione simbolica del servizio divino, assuma una funzione essenzialmente *pratica*, che consente all'officiante e ai fedeli di orientarsi rapidamente in un repertorio di testi molto complesso: di allusioni incipitarie sono pieni i *typika*.

Un capitolo di poetica storica

Dai materiali esaminati in questo breve e molto parziale *excursus* è evidente che quanto fin qui definito, negli studi slavistici, 'chiave tematica' (o 'ermeneutica') non può in alcun modo considerarsi un tratto esclusivo del codice letterario slavoecclsiastico, ma andrà più correttamente inteso come declinazione locale di un artificio retorico ben consolidato in oltre due millenni di tradizione, il quale dall'arte della parola si estese anche ad altri ambiti, per via indipendente o per le analogie offerte proprio dai modelli formali dell'*ars rhetorica*.

Dietro la molteplicità dei fenomeni osservati e i loro progressivi adattamenti ai contesti più vari ci sembra insomma di poter cogliere i segnali di una medesima strategia. Con una definizione il più possibile onnicomprensiva potremmo qualificarla come una 'strategia dell'*exordium*', che appare tanto più produttiva e vivace quanto più è viva, in una data cultura, quella tipica dimensione di intertestualità che fa appello alla memoria e alla cooperazione interpretativa del lettore, e che appunto ritroviamo in contesti storico-culturali fra loro molto distanti: nell'ambiente poetico-filologico alessandrino, nei poeti latini dell'età augustea, nella lirica trobadorica, e più in generale in tutta la tradizione medievale, specialmente ecclesiastica (mediolatina, bizantina e slava).

⁴³ *КМЕ*, vol. II, София 1995, p. 125–126, 213–215.

⁴⁴ Sulla ripetizione formulare del *προσόμοιον*, o *пѡдѡбѣнѣ*, degli sticherari ha attirato la mia attenzione Aleksander Naumow, secondo il quale questa pratica liturgica non è altro che una declinazione particolare di quella poetica della citazione qui oggetto della mia analisi.

⁴⁵ Per rimanere in ambito slavo, cfr. le *služby* in onore di Cirillo e Metodio tramandate nei breviari glagolitici croati: П.А. Лавров, *op. cit.*, p. 128–145; più in generale cf. *New Grove Dictionary*, s.v. 'Antiphon'.

Si tratta, in tutti questi casi, di letterature (meglio: di culture) che, per quanto distanti le une dalle altre, sono tuttavia accomunate dalla subalternità degli autori a un particolare codice convenzionale, a una cultura di scuola o, più semplicemente, alla *tradizione*, dove quest'ultima va intesa come suprema fonte di autorità e repertorio di convenzioni espressive e tematiche da cui trarre i modelli per la *imitatio*. Per questo motivo, la stessa diffusione del procedimento non ha bisogno di presupporre per forza contatti e rapporti filogenetici fra una tradizione e l'altra, essendo possibili sviluppi indipendenti e spontanei⁴⁶.

Naturalmente, anche la fenomenologia del 'motto' ('chiave', ecc.) cambia da un contesto a un altro, adattandosi alle convenzioni estetiche, alle finalità e modalità di impiego, e non ultimo alle capacità ricettive dei destinatari del momento. Limitatamente al medioevo si va – attraverso un ampio spettro di possibilità – dalla cifra raffinatissima della lirica provenzale, che spinge l'allusività sin nelle strutture formali più occulte, fino all'utilizzo più o meno automatico e letterale ('lessicale') del testo biblico nella pratica agiografico-omiletica, per arrivare infine alla stereotipata segnaletica incipitaria dei generi paraliturgici, tendenzialmente riconducibile a esigenze mnemotecniche, pratiche.

Per tutte le tipologie esaminate, e per le molte altre qui sottaciute, si tratterà dunque di tracciare un quadro generale che sottragga questa peculiare strategia dell'esordio dai confini di un'unica tradizione e di ricollocare fenomeni apparentemente isolati e diversi in una prospettiva il più possibile unitaria⁴⁷. Appare a questo punto evidente che i futuri sviluppi della ricerca non dovranno ispirarsi tanto alle metodologie e agli obiettivi della tradizionale *Quellenforschung* (individuazione delle fonti, rapporti di dare e avere, ecc.), quanto segnare, in una prospettiva di *poetica storica*, accanto alla continuità, le svariate trasformazioni di un artificio che – veicolato dall'insegnamento della retorica e via via rimotivato dalle dinamiche legate alla produzione, all'esecuzione e alla ricezione dei testi – conob-

⁴⁶ Naturalmente, il riconoscimento dell'*auctoritas* della tradizione non va considerato un presupposto indispensabile alla poetica della citazione. Ce lo conferma il gusto citazionistico delle estetiche scaturite dal c.d. postmodernismo (non solo in ambito letterario), dove l'allusività e il gioco mimetico con la tradizione diventa ancor più pervasivo, avendo come premessa (ed effetto) la destrutturazione delle gerarchie di valore e dei modelli ereditati.

⁴⁷ L'attenzione si è fin qui focalizzata sulla tradizione poetica, poiché la parola della poesia, per suo statuto concentrata sul significante (così accade anche nella tradizione neoplatonica medievale), tende a manifestare la dimensione dell'intertestualità sul piano metaforico e verbale, laddove la prosa la esercita preferibilmente a livello diegetico. La scelta di concentrarsi fin qui sulla poesia pare coerente anche con il proposito di illustrare alcune caratteristiche della produzione slavoeccelesiastica. Qui infatti la prosa, ad es. quella agiografico-omiletica, per la sua tipica composizione a *collage* di motivi e *topoi* (dovuta all'osservanza di schemi ideologici e retorico-formali abbastanza fissi), sacrifica l'unità narrativa alla giustapposizione di quadri, ciascuno dei quali tendenzialmente ancorato – sul piano tematico ed espressivo – all'ipotesto biblico. La sua intertestualità appare dunque, in tal senso, paradossalmente più affine alla poesia e proprio dal confronto anche solo tipologico con quest'ultima possono ricavarsi elementi utili a una migliore interpretazione del suo codice.

be una vitalità e una capacità di adattamento straordinarie nel sistema letterario e culturale europeo.

Abstract. The Church Slavonic Biblical ‘Thematic Clues’ in the Context of European Rhetoric and Literary Traditions (Remarks for a Chapter in Historical Poetics).

The article deals with the case of the so-called “biblical thematic clue” (a definition introduced by R. Picchio), that is a rhetorical device allegedly widely spread in the medieval Church Slavonic literary code. Despite a large number of studies, appeared in the last decades and mostly inspired by Picchio’s theory, scholars have failed so far to produce a wide theoretical outline of this issue, moreover checking it on the basis of a narrow circle of texts (mostly in the field of hagiography and homiletics).

Consequently, several methodological questions remain to a large extent unexplored. For instance: What actually is a ‘thematic clue’ and at which point of the *expositio* a biblical reference is expected to be found in order to be considered as a ‘thematic clue’? What degree of adherence to a previous model a ‘thematic clue’ must have in order to be recognized as such? To what extent was a medieval man of letters aware in using this rhetorical device? And apart from this, shall the ‘thematic clue’ always be interpreted as a case of ‘intertextuality’, i.e. as result of an *intentional* quotation of a well-defined literary model, or may it sometimes be explained also as a phenomenon of ‘interdiscursiveness’, i.e. a *unintentional* quotation drawn not from a definite biblical or patristic model (*parole*), yet from a biblical-liturgical *‘langue’*?)

Besides these and other issues, still open remains the question whether it is acceptable to consider the ‘thematic clue’ as an exclusive feature of the Old Church Slavonic literature, or rather a rhetorical device known even to other traditions?

In this regard, the author offers a brief survey illustrating how different literary systems, over more than two thousand years, have made use of quotations from authoritative models in the introductory lines of a text or even in *incipit*. Examples of such a rhetorical strategy are pointed out in ancient Greek and Latin poetry, where is to be found the typical use of the so-called ‘motto’, i.e. an allusive quotation from a well-known model (primarily Homer) in the first verse of a poem, functioning as ‘self-inscription’ by the poet in a literary canon (see e.g. Callimachus, Horace, Catullus quoting Homer or Alcaeus, etc.). In more recent times, the ancient use of ‘motto’ gains strenght inside all Christian traditions, where the main source for quotations becomes the Holy Bible: for example, in Middle Latin liturgical poetry (see e.g. Paulinus of Nola, Notker Balbulus), in the Goliardic poetry (see the Archpoet of Cologne, etc.), as well as in Slavic and Byzantine hymnography. An interesting typological parallel to the Slavonic ‘thematic clues’ is to be found in Western paraliturgical practice of the so-called ‘thematic verse’, customarily in use in medieval Franciscan and Dominican homiletics. Typologically and functionally related to the ancient ‘motto’ and to medieval Greek/Latin/Slavonic ‘thematic clues’ are also several quotations from (biblical) authoritative texts in vernacular literary traditions: besides the *Divine Comedy*, that begins with the first verse of the Hezekiah’s Song of Thanksgiving (a text well-known to every reader in the Middle Ages, thanks to its inclusion in the Liturgy of the Hours), significant parallels can be cited from Old German and Provençal vernacular poetry (e.g. Marcabru, Jaufre Rudel, Raimbaut d’Aurenga, etc.). Quotations of authoritative models in *incipit* are also common, for instance, in the late medieval and renaissance music, especially in the sacred vocal polyphony, where in the overture and, subsequently, in each section composing the mass (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) it is customary to quote a passage from a previous model in order to draw the attention of churchgoers, stressing a specific liturgical and/or theological meaning.

The few examples discussed in the article clearly show that the so-called 'thematic clues' in Church Slavonic literary tradition must be considered as a local variant of a widespread rhetorical strategy, going back to Antiquity and then independently developed in several forms. The further task of the studies should be to distinguish functions, application modes and ways of reception of this rhetorical device over more than two thousand years, and to deal with this topic within a perspective of *historical poetics*.

Cristiano Diddi

Dipartimento di Studi Umanistici

Università di Salerno

84084 – Fisciano (SA), Italia

crdiddi@unisa.it