

ANNAMARIA CARREGA

IL SOSPETTO DI UN NOME.
ONOMASTICA CRIPTATA IN ALCUNI TESTI MEDIEVALI

Abstract: The presence of ciphered names and enigma signatures in medieval texts within the Italian and romance areas has represented a subject of specific critical and philological interest mainly in the last two centuries, with main reference to the author's name. The examples that follow, belonging to Old French narrative and to the pre-Dantesque Italian lyric, have provided persevering experts with hints about the relationship between the culture of anonymity and the nascent author's subjectivity, by stimulating attributive hypotheses as well as allowing a more complex view of the controversial and changeable relationship between the author and his work.

Keywords: enigma, anonymity, writing, interpretation

Premessa

La morte dell'autore veniva da più parti annunciata come imminente quando Michel Foucault in un celebre saggio¹ ne ribadiva, al contrario, la persistenza, se non come figura, almeno come funzione «per quel che riguarda le opere letterarie»; di tale persistenza enumerava indizi e modalità ed individuava nel nome proprio dell'autore un elemento non esclusivo ma tutt'altro che marginale. Non mancava, infatti, di rilevare che «l'anonimato letterario non ci è sopportabile; noi lo accettiamo soltanto come enigma».² A riprova di ciò aggiungeva che, qualora un testo letterario ci pervenga avvolto nell'anonimato, l'esigenza di colmare tale vuoto si fa irrinunciabile; ci si mette, pertanto, sulle tracce di un nome soggiacendo ad un imperativo che talora non si fa scrupolo di scavalcare passaggi metodologicamente più accreditati nella complessa operazione di avvicinamento alle ragioni e alle dinamiche testuali. È difficile non avvertire l'eco delle parole di Foucault, con le categorie concettuali che esse mettono in campo, qualora ci si confronti con un contesto remoto e per certi versi speculare rispetto a quello che le ha ispirate: anche in questo caso, infatti, ci si trova al confine fra due

¹ MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, a. c. di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli 1971, pp. 1-21.

² Ivi, p. 11.

paradigmi, quello legato all'anonimato dei testi e quello destinato ad esprimersi nel concetto di responsabilità e proprietà autoriale. È il momento in cui il persistere della cultura dell'anonimato risulta, per così dire, turbata dall'insinuarsi, talora larvato e non direttamente percepibile, di un nome: un nome che cessa di essere un puro dato anagrafico, ma che non è ancora situato in quella 'rottura' che gli consente di imporsi come elemento di legittimazione di uno o più testi, come principio unificante e classificatorio ed infine come fattore destinato a svolgere un ruolo imprescindibile nella definizione di un canone. Si tratta di un segno onomastico che, non ancora assunto ad elemento peritestuale,³ trova accoglienza proprio all'interno di quella che Foucault chiama «finzione dell'opera» come filo preziosamente intessuto nella trama della scrittura. In tal modo, l'enigma cui accenna l'autore del saggio diventa qualche cosa di più del semplice interrogativo reso insolubile dalla distanza culturale e storica per assumere il significato più proprio di gioco enigmistico, di ingegnoso meccanismo di occultamento/svelamento, di trappola tesa ai comuni automatismi percettivi.

La letteratura medievale non è certo priva di attestazioni in questo senso: il pensiero va a quei testi che, in ottemperanza formale al vincolo dell'anonimato, dispiegano al proprio interno in forma spesso 'cifrata' tecniche e strategie atte, se non ad infrangere, per lo meno ad eludere tale vincolo. Si tratta di meccanismi di occultamento/svelamento onomastico che sollevano interrogativi di vario genere, non ultimo quello relativo al ruolo svolto nei loro confronti dalla critica moderna, sostanzialmente interna alla cultura e al culto del nome dell'autore. È legittimo interrogarsi su quale rapporto si sia instaurato e tenda tuttora ad instaurarsi fra atto di scrittura e atto di lettura, fra un testo, così come ci è pervenuto, e la sua interpretazione. Un nome nascosto, infatti, non è un nome assente. La precisazione è banale ma necessaria, se si pensa a quanto intollerabile risulti in un testo letterario il sottrarsi di quel tratto percepito come indispensabile a definirne il ruolo, la posizione e l'attendibilità, nonché a delineare l'orizzonte entro ed oltre il quale esso parla e si legittima. Presupporre l'esistenza di un nome nascosto è rassicurante, e ciò vale in prima istanza per il nome dell'autore. Il nome nascosto, ovvero un nome che è stato nascosto, è un nome che attende di essere portato alla luce, è un 'segreto' custodito in funzione del proprio svelamento. L'aura enigmatica, ma non di rado propriamente enigmistica, di cui si ammanta gratifica ansie di decrittazione, le prevede e le programma. Il nome nascosto è un nome presente.

³ GÉRARD GENETTE, *Il nome dell'autore*, in *Soglie*, trad. it., Torino, Einaudi 1989, pp. 37-46.

Il testo-enigma

Un *humus* assai fertile per tali esercizi di sottigliezza investigativa è da sempre offerto dalla letteratura medievale di area romanza; ne attraversa, con specifiche modalità e a partire da angolazioni distinte, i generi e le forme. Il presupposto di un nome da scoprire per dare un senso al testo, per sancirne la legittima appartenenza ad una tradizione e a un canone offre ancora oggi agli studiosi un'esca pressoché irrinunciabile. È noto come tale propensione enigmistica sia stata sollecitata e debitamente gratificata da testi al cui interno il ricorso alla crittografia onomastica si fonda sull'impiego di tecniche ed accorgimenti a loro volta in qualche misura codificati e codificabili: si va dalla presenza del nome criptato in certa lirica italiana pre-dantesca sino alle firme-enigma contenute in alcuni testi narrativi antico-francesi.

Con la produzione sonettistica italiana di argomento amoroso ci troviamo in presenza di strategie estremamente controllate e di virtuosismi retorici che talora fanno coincidere la crittografia con l'intera unità testuale, nella durata come sul piano tematico. È il caso, ad esempio, del sonetto di Dello da Signa *Certi elementi diraggio presente*, che 'cripta' il nome dell'estensore/mittente e quello del destinatario del sonetto attraverso un procedimento di tipo numerico/alfabetico enunciato e contemporaneamente messo in atto sin dai primi versi: «certi elementi diraggio presente / per quai saccente vo' siete contato. / Quarto, nono, tredesimo [omo] sente / che vòl seggente vocal quarta a'llato». *Dino*, nome del destinatario, risulta pertanto composto dalle lettere che occupano rispettivamente il quarto, il nono, il tredicesimo posto all'interno della sequenza alfabetica, con l'aggiunta della quarta vocale, vale a dire la *o*. Si legge, inoltre, ai vv. 7-9: «in quarto e 'n quinto undecimo non mente, / anch'aggi 'a mente undecimo accoppiato; / a 'ccompier voglio ancor quarta vocale»: il nome del mittente, *Dello*, affiora dall'unione della quarta e della quinta lettera dell'alfabeto cui seguono l'undicesima raddoppiata e, ancora una volta, la quarta vocale. Risulta con una certa chiarezza che le vocali possono essere indicate sia con l'ordinale che ne attesta la posizione all'interno della progressione alfabetica, sia per mezzo di una numerazione specifica (A=1, E=2, I=3, O=4, U=5) e che l'autore ricorre ad entrambe le opzioni (si vedano la *e* di *Dello* e la *i* di *Dino* indicate rispettivamente come quinta e undicesima lettera dell'alfabeto e la *o* finale di entrambi i nomi presentata invece come quarta vocale).

Anche nel sonetto di Ser Pace *In decima e terç' à lo cominciare*, il nome del dedicatario, *Narducio*, scaturisce da un procedimento che fa corrispondere cifre numeriche e lettere dell'alfabeto; tuttavia, i singoli elementi che compongono il nome segreto non si limitano ad offrire la chiave di decrittazione dell'enigma, dal momento che a ciascuno di questi vengono attri-

buite valenze simboliche riconducibili alla sfera emotiva e agli alterni stati d'animo legati ai diversi momenti della vicenda amorosa. La crittografia diventa pertanto parte integrante del testo, sino a sostenerne talvolta lo specifico impianto narrativo. Fra il vv. 1-2 «In decima e terç' à lo cominciare / del'alegrare ke mia vita sostene» (nella tredicesima lettera, la *n*, ha inizio la gioia che conforta la mia esistenza) e il v. 14 « e il finimento è quattordici avere» (e il compimento consiste nel possesso della lettera finale, la *o* che è la quattordicesima), si assiste all'inseguirsi e all'intrecciarsi di momenti interiori attraverso cui la persona amata viene non soltanto designata, ma propriamente tramutata nel nome che le appartiene. La natura fortemente auto-referenziale dei testi costruiti e organizzati intorno a tali esercizi crittografici è sapientemente testimoniata, a partire dall'*incipit*, dal sonetto di Ser Pace *In vista oculo ciò ke dentro pare*, il cui significato esplicito sembra rinviare al *topos* della lirica cortese riguardante la necessità di celare alla vista ciò che interiormente si manifesta. In realtà tale affermazione indica come il nome *Narduco*, presente in mesostico, sia leggibile nella tramatura del sonetto unendo le seconde lettere dei versi dispari delle quartine e del primo, terzo e sesto verso delle terzine. Essenziale pertanto è la contrapposizione fra ciò che il testo (non) dichiara e ciò che custodisce e dissimula o, se si preferisce, dichiara dissimulandolo nella rete abilmente intessuta dei significanti. Si tratta prevalentemente di strategie dichiarate di occultamento onomastico che includono, per chi sappia coglierle, le chiavi della propria decrittazione. Come afferma Marco Berisso, riferendosi ad una delle modalità da lui sottilmente analizzate nell'ambito di una combinatoria relativamente variegata, ma con parole che è facile estendere allo spirito generale di tali strategie espressive, «il nome [...] viene occultato con il ricorso ad artifici di ordine retorico enigmistico [...] di cui però vengono nel contempo suggerite le modalità di decifrazione, vuoi tramite elementi paratestuali [...], vuoi tramite allusioni interne al testo stesso, [...], vuoi infine tramite entrambi gli espedienti».⁴ Su tali procedimenti si fondano elaborazioni ormai marcatamente ritualizzate, non prive di componenti ludiche e non sempre immuni, se non da intenti, per lo meno da effetti tendenzialmente parodici rispetto a *topoi* della letteratura cortese come la necessità della segretezza intorno all'identità della persona amata; tale necessità appare riattualizzata dalla natura

⁴ MARCO BERISSO, *Crittografie predantesche...*, «L'Immagine riflessa», N.S., XIX (2010), pp. 157-175. Si vedano anche le pp. 162-163, in merito alla presenza nel manoscritto della didascalia «Pace not[aro]. Nome segreto» al sonetto *In decima e terç' à lo cominciare*, e a quello dello stesso rimatore *In vista oculo ciò ke dentro pare*. Alle indicazioni e agli spunti contenuti in questo saggio si deve buona parte delle considerazioni da cui qui siamo partiti per affrontare il tema onomastico nell'ambito della produzione sonettistica italiana delle origini.

talvolta inconfessabile del legame amoroso, come nei casi precedentemente esaminati di rapporti omo-erotici, in componimenti che non mancano di riecheggiare, in forma manieristicamente rimodulata, l'imperativo dell'anonimato letterario qualora il nome criptato sia quello dell'estensore del sonetto. Potremmo andare oltre Zumthor, secondo cui la maggior parte dei giochi enigmistici presenti nella poesia medievale non comunica un tema ma un nome,⁵ azzardando che tali giochi enigmistici non comunichino un nome, bensì la maestria con cui il nome viene comunicato e occultato insieme. Tali operazioni sembrano infatti allestire un virtuale gioco delle parti in cui non solo si invoca la complicità del lettore invitato a mettere alla prova il proprio acume enigmistico, ma lo si convoca, per così dire, sulla scena stessa della scrittura; il sonetto ha come oggetto in primo luogo se stesso mentre il ruolo attivo del fruitore si rivela indispensabile all'efficacia di tale virtuosismo auto-rappresentativo, ne costituisce la condizione indispensabile. I giochi enigmistici, non esclusivamente riservati al nome dell'autore, e la loro effettiva assunzione ad oggetto privilegiato dei versi rivelano una disincantata padronanza di un sistema di convenzioni avvertite consapevolmente come tali da chi scrive, che sa anche di poter contare su un sistema di attese predisposto e sufficientemente sperimentato. Siamo, insomma, in presenza di testi-enigma o, se si preferisce, di enigmi o indovinelli versificati. Nei loro confronti il lavoro interpretativo, anche da parte degli studiosi moderni, si ridurrà, per così dire, alla capacità di stare al gioco, con il necessario ridimensionarsi di ansie attributive eccessivamente responsabilizzate sul piano dell'inserimento di tali testimonianze all'interno di eventuali canoni autoriali. La stessa vicinanza rispetto all'ambiente guittoniano, attestata per alcuni degli autori interessati, ne tradisce la vocazione per forme di manierismo sperimentalistico non certo ignare della lezione del maestro in direzione di una poetica dell'*obscuritas*.⁶

La firma-enigma

Effetti enigmistici focalizzati questa volta sul nome dell'autore, ma non coestensivi rispetto al testo come quelli sopra menzionati, sono riscontrabili

⁵ PAUL ZUMTHOR, *Jongleire e linguaggio*, in *Lingua, testi, enigma*, Genova, Il Melangolo 1991, p. 69: «Acrostici e anagrammi medievali sembrano, in lingua volgare, principalmente, se non esclusivamente, destinati a trasmettere, non un tema, ma un nome proprio: quello dell'autore, quello del destinatario, meno frequentemente quello di un agente all'interno del testo».

⁶ BERISSO, *Crittografie*, cit., p. 158, pur rimarcando la differenza «tra l'impegnativa presa di posizione di Guittone e testi [...] che esauriscono la loro portata nella risoluzione dell'indovinello o poco più», individua in questi ultimi «una certa propensione 'di ambiente' [...] alla complicazione stilistico-retorica».

in opere appartenenti al genere narrativo di area antico francese quali quelli costruiti sul nome di *Renart* nell'*Escoufle* e nel *Guillaume de Dole*. Nel primo caso, la disseminazione di impronta anagrammatica delle lettere che compongono il nome dello scrivente consente di estrapolare quest'ultimo dalle parole centrali del verso «c'on fait par bien povre seurnon» attraverso una lettura da destra a sinistra. La forma *Renart* risulta pertanto incorporata nella locuzione che la definisce come 'soprannome poco nobile' mentre appaiono non privi d'interesse l'invito a scindere il segno onomastico dalle qualità del soggetto al quale appartiene, ed inoltre, in una sorta di velata metonimia, l'identificazione attraverso il *non* fra lo scrivente e il testo che si appresta a congedare con queste parole: «Pour çou si di c'on doit mie / Blasmer le rouman pour le non, / c'on faiT pAR bieN pouvRE seurnon / a cort connoistre maint preudome: / Çou 'n est et la fins et la some». ⁷ Il rapporto fra autore e testo, declinato sia pure in chiave ludica sul tema della presenza/assenza, è sottolineato nell'epilogo al *Guillaume de Dole*, precisamente ai vv. 5653-5655 dove si legge: «Et cil se veut reposer ore, / Qui le jor perdi son sornon / Qu 'il entra en religion» ('E colui che perde il proprio nome / il giorno in cui entra in monastero, / vuole ora concedersi il riposo'). *L'engin* congegnato sull'espressione «entra en religion», che contiene i segni alfabetici di cui si compone il nome *Renart*, si complica se osserviamo che tale nome viene affermato e negato insieme, portato alla luce e dissolto nell'attimo stesso in cui il testo raggiunge il proprio compimento. Come osserva Catherine Rollier-Paulian, «Ce nom est implicitement donné par un homme qui est censé l'avoir perdu et qui, non content de feindre de disparaître dans le monde clos des monastères, prétend au repos, donc à quitter aussi le monde laborieux de l'écriture». Di tale procedimento, come rileva ancora la studiosa, non è possibile ignorare la componente della *tromperie*: «le surnom s'avère être 'Renart', terme qui suppose toutes les ruses et toutes les tromperies imaginables. Le lecteur est alors trompé et déçu dans ses attentes: c'est un simple ombre qui s'offre à sa curiosité, alors qu'il lui était promis bien plus. Ainsi le mécanisme de déception est-il des mieux construits». ⁸

Il testo al quale è necessario rivolgere una particolare attenzione è il *Roman du Comte d'Anjou* attribuito a Jean Maillart. La sfida rivolta al lettore a

⁷ MONICA LONGOBARDI, *Jonglerie onomastica: trasformismi ed enigmi nella tradizione romanza e arturiana*, «il Nome nel testo», VIII (2006), p. 489, riporta l'esempio di crittografia onomastica contenuta nel *Dit de la Panthère d'Amour* dove la sfida rivolta al lettore è corredata dall'indicazione di sottoporre ad un'opera di montaggio e rimontaggio la locuzione «digne amour li cela», al fine di rinvenirvi il nome dell'autore Nicole de Margival.

⁸ CATHERINE ROLLIER-PAULIAN, *L'esthétique de Jean Maillart. De la courtoisie au souci de l'humaine condition dans Le Roman du Comte d'Anjou*, Paris, Paradigme 2007, pp. 20-21.

scoprire, tramite l'esercizio del proprio acume enigmistico, il nome dell'autore è sapientemente dichiarata in questo romanzo in versi⁹ attraverso una serie di indizi collocati nel testo allo scopo di indicare le tappe di un percorso che conduce al luogo contenente la *signature en engin*. Com'è noto, la proposta dell'enigma e la presunta chiave della sua decifrazione sono state individuate in due passaggi inclusi nell'*envoi* del *Roman*, rispettivamente ai vv. 8061-8074 e ai vv. 8105-8112. La prima sequenza, proprio in apertura di congedo, recita: «Je, qui a ce dit rimoier / Ai voulu mon dit emploier / Et lonc temps y ai mis m'estude, / Comment que mon enging soit rude, / Veil qu'en puist en ce meismes dit / Trouver mon non sanz contredit, / Qui avoir en veult connoissance, / Et mon seurnon, sanz *decevance*. / JE n'ai pas molt HANTé tel chose, / Ainz pesche au MAIL ART qui enclose / N'est pas em moi, ne la science / Par quoi sache si grant sentence / Si a droit en rime comprendre / Qu'il n'i ait asséz a reprendre».

Poco oltre, ai versi 8105-8112, il romanziere ritorna sull'argomento, ma per suggerire al lettore che la chiave d'accesso all'enigma sarebbe contenuta proprio all'interno della sequenza precedentemente riportata: «Qui voudra son sanz esprouver / A mon non en ce di trouver / Et mon seurnon, prenne avisance, / Puis le vers ou est «*decevance*», / Et deus verséz qui après viennent / Asséz tost et si s'entretiennent, / Car illecques les trouvera / Qui soutilment i gardera».

Tale operazione risulta assai elaborata per modalità e implicazioni: l'artificio costruito intorno al proprio nome, che peraltro occupa una parte molto contenuta di un testo di ampio respiro (8156 versi), appare decisamente più problematico rispetto alle crittografie ludiche dei testi italiani e quelle presenti nei francesi cui prima si è accennato. È indubbio che la *signature en engin* consenta di forzare con destrezza la barriera dell'anonimato senza infrangerne totalmente la convenzione e la forma. Con ciò dà luogo ad un procedimento che, complice l'acume enigmistico del lettore (e della critica), colloca l'effetto di svelamento/occultamento dell'identità dell'autore lungo la stessa linea di un'affermazione/negazione che chiama in causa la presunta mancanza di maestria nell'esercizio dell'arte retorica e linguistica con lo stesso gesto con cui clamorosamente la smentisce e consente la sia pure larvata intrusione di una soggettività che astutamente si dissimula.

La critica filologica, fedele alle indicazioni rinvenute nel testo, è pervenuta dopo alcuni tentativi all'esito accreditato come definitivo nella soluzione dell'*engin*;¹⁰ alcune riflessioni, tuttavia, si impongono intorno agli effetti e

⁹ JEHAN MAILLART, *Le roman du Comte d'Anjou*, édité par M. Roques, Paris, Libraire Honoré Champion, 7, 1974, edizione da cui si cita.

¹⁰ GASTON PARIS, *L'auteur du «Comte d'Anjou»*, «Romania», XIX (1890), pp. 106-109.

alle implicazioni di un metodo non certo immune da pulsioni proiettive e, per certi versi, irretito in un intreccio di perspicacia e ingenuità. In primo luogo, non sarà del tutto irrilevante che l'ansia di decrittare l'enigma del nome sia risultata prioritaria rispetto agli interrogativi suscitati dall'esistenza e dal significato intrinseco dell'enigma stesso, dalla sua ragion d'essere, insomma, come elemento sapientemente assimilato alla trama della scrittura. In effetti, l'ansia attributiva e classificatoria è prevalsa al punto da mettere in ombra lo spirito e le ragioni stesse della *signature en engin*; non a caso, per comprovare la validità delle proprie conclusioni e fregiarsi del crisma dell'attendibilità, la critica filologica non ha potuto rinunciare al supporto esterno di una ricerca intesa ad attestare l'esistenza effettiva di un individuo di nome *Jean Maillart*, identificato, com'è noto, nel funzionario attivo presso la corte di Filippo il Bello e morto nel 1327. Ed ecco che il nome d'autore, 'isolato' dalla dimensione della scrittura che gli è propria e che lo giustifica, diventa lo schermo su cui proiettare 'certezze' provenienti da una dimensione extra-testuale per campeggiare infine sulla copertina di un volume, trionfale attestazione di una idea di funzione autoriale che, eccessivamente assoggettata ad esigenze di ordine biografico-storicizzante, scivola nella trappola di una sostanziale a-storicità.

In questo senso, può risultare in buona misura condivisibile l'obiezione di Dragonetti secondo cui «[...] l'hypothèse, qui attribue a *Jehan Maillart* la paternité de ce roman, n'apporte, [...] qu'une solution décevante».¹¹ Gli studiosi impegnati ad individuare l'enigma del nome contenuto nel *Roman*, fuorviati da un gioco d'astuzia ben più complesso di quello che avevano creduto di smascherare, avrebbero proposto una soluzione a sua volta fuorviante che vorrebbe imprimere lo statuto di evidenza ad un'ipotesi regolata da presupposti fragili e tutti da verificare. Se la decifrazione della *signature* ha poco a che fare con le attestazioni dell'esistenza storica dell'autore, se essa deve alimentarsi di ragioni interne alla scrittura, se essa, in ultima istanza, non dovrà di necessità approdare ad un esito propriamente onomastico, sarà l'enigma stesso, prima ancora della sua soluzione, a dover essere rintracciato ed identificato con altri metodi e in un'ottica più attenta alle interne dinamiche testuali. Il vero *engin* sarebbe collocato in un altro luogo del racconto e la sua valenza non sarebbe riduttivamente antroponomica. La critica tradizionale, unanime nell'individuare il 'testo' dell'enigma ai vv. 8069-8070, sarebbe stata tratta in errore proprio dal vocabolo *decevanche* del v. 8068, cui sembrerebbe rimandare l'indicazione contenuta ai vv. 8118-8120 del medesimo *envoi*. Ad un'analisi più ravvicinata degli elementi te-

¹¹ ROGER DRAGONETTI, *Quis est l'auteur du comte d'Anjou?*, «Médiévales», V, 11 (1986), pp. 85-98.

stuali, risulterebbe che non al *decevanche* dell'*envoi* occorre fare riferimento, bensì a quello contenuto nella trama del *dit*, precisamente al v. 7483 «Par barat et par *decevanche*» all'interno della sequenza che comprende i vv. 7481-7493: «Ainsy de mort tensor se cuide / La contesse de tous biens wide, / Par barat et *decevanche*. / Mais trop est loing de l'esperance / A quoy sa volenté atire, / Car souvent avés oï dire: / «LY ASNES A SON VEUL SUPPOSE / ET LY ASNIER PENSE AUTRE CHOSE». / Ainsy est il icy endroit, / Car le conte ne se tendroit, / Pour rien c'om luy sceüt promettre, / Qu'a la mort ne le face mettre: / Aultrement n'en seroit vengiés».

La contessa di Chartres, colpevole dell'inausto scambio di lettere fra il conte di Bourges e la sposa, protagonista femminile del *Roman*, spera vanamente di scampare alla condanna a morte ormai decretata; a questo punto il narratore inserisce il detto proverbiale secondo cui il desiderio dell'asino è destinato ad essere vanificato dal volere dell'asinaio. L'enunciato, accolto e valorizzato nella sua evidente componente gnomica, avrebbe il potere di stabilire un gioco di corrispondenze fra il piano finzionale, con la contrapposizione fra personaggi (in primo luogo, ma non solo, la coppia zia-nipote), i loro atti ed i loro convincimenti, e l'impianto costruttivo del testo con la centralità che in esso assume il meccanismo auto-rappresentativo messo in atto dall'autore. Le parole che compongono il proverbio, collocate a breve distanza dal *decevanche* del v. 7483, «forment un tout organique dont l'énoncé [...] introduit dans le discours narratif, auquel il s'intègre, une voix venue d'ailleurs. Ce qui est encore plus surprenant c'est que cette voix n'est pas sans éveiller la figure double de l'auteur – ignorant et subtil – telle qu'elle ressort du commentaire de l'envoi».¹² Analogamente «La divergence entre le désir de l'âne e celui de l'ânier s'énonce donc dans un paradigme, dont la tension conflictuelle ne s'applique pas seulement à la circonstance ponctuelle, mais à la discordance qui caractérise la figure de l'auteur, telle qu'elle résulte de la rhétorique de l'envoi».¹³ Ci troveremmo pertanto in presenza di una *cifra* che, al di fuori di vincoli propriamente antroponimici, indicherebbe la natura 'doppia' di un autore che, rifrangendo altresì la propria duplicità su personaggi e azioni interni alla dimensione diegetica, si trova al contempo a condurre un gioco nel quale, come un asino cocciuto ma impotente, è a sua volta irretito indipendentemente dalla propria volontà. In questo contesto si rivela scarsamente rilevante l'attestazione contenuta nei lessici circa l'effettiva esistenza di cognomi quali Lasne o Lasnier; il gioco complesso messo in atto in questo enigma, infatti, individuerrebbe la presunta 'identità' autoriale nell'intreccio fra una componente soggettiva che si au-

¹² DRAGONETTI, *Quis est l'auteur...*, cit, p. 94.

¹³ *Ibid.*

to-dissimula nel momento stesso in cui si manifesta e il richiamo imperioso proveniente da un'istanza esterna, indicata come preesistente, ammantata di autorevolezza e di oggettività. Si tratta di un artificio cui potrebbe non essere estraneo l'allusivo richiamo ad un possibile rapporto fra il testo e la tradizione che lo precede e alla quale, nonostante gli effetti di dissimulazione e di ri-orientamento posti in atto, sente di dover in una certa misura soggiacere.¹⁴ La sostanziale soluzione dell'enigma non sarebbe pertanto riducibile ad una pura indicazione onomastica: ben più arditamente di quanto non abbia ritenuto la filologia moderna si rivelerebbe il dispositivo azionato dallo scrivente, la sua doppia *piège*, la sua doppia *tromperie*. L'effetto di raddoppiamento verrebbe così ad esercitarsi sull'enigma stesso; il duplice ricorrere del vocabolo *decevançe*, rispettivamente al v. 8108 e 7423, segnalerebbe la presenza di un enigma fuorviante, attivo e percepibile ad un livello 'esterno' e superficiale, in grado di fornire precisi confini onomastici, ed un altro enigma collocato 'in profondità', decrittabile soltanto a condizione di eludere la trappola di partenza: un enigma che non svela alcun nome, ma la condizione effettiva di chi, preso fra tensione individualistica ed istanze oggettivanti, non tradisce il proprio anonimato, ma lo dissolve, per così dire, nella stessa *signature*. Proprio quest'ultima incorpora l'autore nell'opera e ad essa lo sottrae, ne fa un principio immanente alla scrittura, ma nel gioco di spinte contrapposte da cui questa prende forma ne sancisce altresì l'appartenenza ad una dimensione 'altra' che ne precede e ne travalica la presenza orientandone le mosse e condizionandone le scelte.

Risulta con una certa evidenza come ciascuno dei due approcci indicati contenga al proprio interno elementi di parzialità legati indubbiamente a due differenti idee, a loro volta culturalmente determinate, di testo, di letteratura e, naturalmente, di autore. Per la filologia ottocentesca, dominata da ansie attributive e classificatorie, il nome restituito dall'enigma deve essere associato ad un individuo reale, dotato di consistenza biografica e di un preciso statuto professionale, mentre l'artificio onomastico annidato nel testo acquista senso in quanto rivelatore di un'identità anagraficamente circoscrivibile. In questo modo, il dato onomastico così isolato viene assunto a principio e criterio di individuazione, di classificazione e di organizzazione di determinati tratti stilistici e tematici: consente la definizione di un canone autoriale all'interno del quale potrebbero trovar posto altri testi eventualmente marcati dall'anonimato, nel gioco inaggrabile delle ipotesi attributive. Il nome dell'autore, a

¹⁴ Ivi, p. 96: «Est-ce un hasard si, en ce qui concerne les sources du *Comte d'Anjou*, la critique moderne mentionne également le conte de *Peau d'Âne*? Tant lasse à supposer que, si l'auteur a exploité cette source, c'est surtout pour en transposer le symbole dans le tour rhétorique de son écriture: se revêtir de cette 'peau d'âne' au risque d'égarer le lecteur».

questo punto, oltre a descrivere un particolare individuo identificato in una dimensione extra-testuale e biografica, si situa, come sostiene Foucault, nella rottura che dà origine ad un certo tipo di discorsi e li caratterizza secondo tratti ritenuti necessari; rispetto ad essi tale nome consente «di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri. Inoltre esso costruisce un rapporto fra gli stessi testi».¹⁵ A sua volta, l'approccio seguito da Dragonetti ha saputo mettere in guardia contro i presupposti, a suo dire fragili, su cui si regge la moderna filologia; ed ha felicemente interrogato la letteratura medievale a partire da sollecitazioni metodologiche recenti, individuando elementi affini, se non inattese forme di contiguità fra epoche normalmente avvertite come divise da una distanza incolmabile. La sua analisi non manca, tuttavia, di soggiacere a forme di suggestione e di enfasi senza dubbio legate ad un contesto culturale, quello che caratterizza, soprattutto in Francia, gli anni '70 e '80 del secolo scorso, tendente, sulla scorta di un dibattito assai serrato sul ruolo e la figura dell'autore, ad assolutizzare la nozione di *écriture*. Ai concetti di 'opera' e di 'testo' si assegna una centralità senza residui, ma in tal modo si rischia, come rileva Foucault nel saggio dal quale siamo partiti, di trasferire sul concetto di 'scrittura', lasciandoli pressoché insoluti, tutti gli interrogativi e tutti gli enigmi tradizionalmente legati alla figura e al nome dell'autore, nonostante gli sforzi attuati per spogliare quest'ultimo della sua empiricità.¹⁶ Dall'ansia di decrittazione enigmistica, in grado di nominare e classificare i testi, si passerebbe pertanto alla constatazione della loro connaturata e inaggirabile enigmaticità.

Rispetto al problema attributivo, la presenza di una possibile 'firma interna' ad un testo può assumere carattere di particolare rilevanza qualora essa non si limiti a porre sulle tracce di un nome sconosciuto, premessa per la possibile costruzione e definizione di un canone, ma contribuisca a consentire l'inserimento di un singolo testo all'interno di un canone già fissato e contraddistinto dal crisma di una particolare autorevolezza. È il caso, assai noto e dibattuto, del duplice ricorrere del nome *Durante* all'interno, rispettivamente dei sonetti LXXXII e CCII del *Fiore*, corona di 232 sonetti che un italiano, ancora sostanzialmente privo di nome, compone come 'parafrasi' del *Roman de la Rose*.¹⁷ In questo caso specifico è in realtà improprio

¹⁵ FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, cit., p. 8.

¹⁶ Ivi, pp. 5-6: «[...] non basta affermare: facciamo a meno dello scrittore, facciamo a meno dell'autore e andiamo a studiare l'opera in se stessa. La parola 'opera' e l'unità che essa designa sono probabilmente tanto problematiche quanto l'individualità dell'autore». E, in merito alla nozione di 'scrittura', Foucault si chiede se essa «non trasponga in un anonimato trascendentale, i caratteri empirici dell'autore».

¹⁷ *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, ediz. critica a c. di G. Contini, Milano, Arnoldo Mondadori 1984.

parlare di firma-enigma, dal momento che l'elemento onomastico indicato corrisponde ad un nome attestato che non è necessario ricomporre secondo tecnica enigmistica alcuna; la presenza di tale spia onomastica all'interno del testo diventa tuttavia inaggirabile se si pensa che *Durante* non è che la forma estesa di *Dante*, che ne costituisce l'ipocorismo. Accanto ad una messe di elementi, interni ed esterni, che sembrano muoversi coerentemente in direzione di una possibile attribuibilità del *Fiore* all'Alighieri, tale 'firma', la cui attendibilità anagrafica non è sprovvista di attestazioni offerte da documenti d'archivio, ha esercitato (ed esercita) un forte potere di suggestione; si è ritenuto, infatti, che essa possa pesare in modo tutt'altro che marginale all'interno di una ipotesi attributiva che implica la possibilità di estendere il canone dantesco ad esperienze linguistiche ed espressive che ne attesterebbero l'adesione, non occasionale e cursoria, ad un registro comico-realistico; e a quest'ultimo, secondo quanto affermato dal maggior studioso del *Fiore*, lo stesso Poema sarebbe rapportabile in chiave anti-parodica. La prima delle due ricorrenze, che con la rima *Durante: fermo e stante* (LXXXII, vv. 9 e 12) sembra inclinare ad una *interpretatio* allusiva alla costanza e alla determinazione del protagonista, proverebbe la necessità di sacrificare il più noto ipocorismo, mentre la riscontrata omologia con l'inserimento del nome Guillaume nell'originale renderebbe assai precaria l'ipotesi di una opzione pseudonimica. Nel secondo caso, il ribadimento del nome sarebbe mirato ad affermare l'unicità di mano del *Fiore* in contrasto con la presenza del doppio autore nella *Rose*; inoltre, l'impiego del titolo *ser* di fronte al nome proprio, sottratto a qualsiasi allusione o riferimento all'ambito notarile, marcherebbe un punto a favore della connotazione burlesca del testo e del personaggio, in linea, ad esempio, con il *ser Baratto* di CXXIX 10 o di *ser Mala-Bocca* di CXXXVI, 1, e CCXXVI, 14. In ogni caso, sorvolando sui sottili e molteplici risvolti di un dibattito ancora aperto,¹⁸ e tenuta nel debito conto la cautela che ha indotto l'editore principe del *Fiore* a non parlare di attribuzione, bensì di attribuibilità, non potrà sfuggire l'effetto di sdoppiamento fra autore e personaggio, con la possibile proiezione del primo sul secondo attraverso un dato così rilevante e rivelatorio come il nome proprio: se l'inserimento al canone dantesco del *Fiore* potesse contare anche

¹⁸ Cfr. PASQUALE STOPPELLI, *Dante e la paternità del Fiore*, Roma, Salerno Ed. 2011. La questione del nome di battesimo dell'Alighieri in relazione al problema dell'attribuibilità del *Fiore* è stata sapientemente riproposta da GUGLIELMO GORNI, *Il nome e il casato di Dante (e di Durante, Dante, Allegri e Lippo)*, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 271-285. Si vedano, in particolare, le pp. 275-278 dove, soprattutto a partire da un sottile confronto con il *Roman de la Rose*, viene respinta la tesi secondo cui «Durante non avrebbe un corrispettivo anagrafico esterno al testo, ma solo un valore simbolico interno ad esso», tesi sostenuta da chi non vede in Durante «il nome del personaggio-autore, bensì esclusivamente del protagonista, ossia il nome proprio di Amante».

su questo elemento, ci si troverebbe di fronte ad un meccanismo differente, non solo rispetto a quelli qui precedentemente presi in esame, ma anche in rapporto alla complessità delle motivazioni che il nome «registrato per necessità» di *Purgatorio* XXX, 55-57 implica e richiama;¹⁹ il discorso in prima persona, se può aprire ad una pretesa di soggettività spinta sino all'auto-denominazione, avrebbe proprio nell'assunzione di una forma onomastica in qualche misura larvata, forma estesa anziché il più praticato ipocorismo, la propria forma di depistante autorizzazione.

Conclusioni

Il 'nome nascosto', specie quando questo coinvolga questioni complesse come quella riguardante il rapporto fra autore e testo, non è semplicemente l'enigma che chiede di essere pacificamente risolto con l'aiuto di specifiche chiavi di lettura; spesso non è neppure il 'premio' che sancisce l'abilità del lettore, la sua idoneità alla sfida. Talvolta la stessa definizione di enigma, o di firma criptata, deve essere rivista e ridisegnata alla luce di considerazioni più attinenti alla vita e alle ragioni che i testi stessi, di volta in volta, in forma più o meno dichiarata, racchiudono e rappresentano. Ciò che tuttavia non accenna ad allentarsi è il legame avvertito come necessario e inestricabile fra la definizione di autore e il trattamento cui è necessario sottoporre il significante anagrafico che in qualche modo lo rappresenta; ciò riceve una puntuale conferma anche laddove la pertinenza del nome venga messa in forse o addirittura negata in vista di orizzonti critici che, pur nella loro pretesa anticonvenzionalità, è con questo dato che devono immancabilmente misurarsi. La pertinenza o meno del nome proprio dell'autore, in relazione a determinate concezioni di testo, di scrittura, di creatività individuale o di valenza oggettiva dell'operare artistico, è la questione intorno alla quale non ci si può esimere di argomentare. Per questo un nome pesa anche se ne accettiamo l'assenza perché anch'essa, reale o presunta che sia, si rende depositaria di un significato; di converso, e per ragioni affini, si inseguono tracce onomastiche anche quando queste si rivelino particolarmente labili o fuorvianti. Una traccia dal sapore onomastico è confortevole: seguirla può garantire l'accoglienza in un territorio già noto, definibile e classificabile,

¹⁹ Per una approfondita analisi del passo in questione, nel più ampio contesto delle strategie onomastiche dispiegate nel poema, e con riferimento alle affermazioni contenute in *Convivio* I, 23, si rinvia a LUIGI SURDICH, *La nominazione ritardata e l'assenza del nome: un esempio dantesco*, «il Nome nel testo», VII (2004), pp. 133-152. Ma per un richiamo assai pertinente a *Purg.* XXVII 34 e 40 e *Purg.* XXX 55, si rinvia ancora a GORNI, *Il nome...*, cit., p. 277, n. 14.

oppure condurci alla scoperta di uno spazio incognito ma non per questo privo di contiguità o almeno di elementi raffrontabili con ciò che è familiare e acquisito. A volte potrà persino illuderci di aver guidato un gioco che altri, sapientemente, avevano già predisposto nelle sue dinamiche e nei suoi esiti. Inseguire un nome nascosto, darne per certa la presenza, significa ritrovarsi.

Biodata: Docente di Letteratura italiana e latina presso un istituto superiore genovese, Annamaria Carrega è studiosa di letteratura medievale. Si è dedicata ai testi poetici e in prosa italiani e di area romanza dei secoli XIII e XIV e ha curato le edizioni critiche del *Bestiario moralizzato di Gubbio*, del *Detto del gatto lupesco* e del *Mare amoroso*. Ha partecipato alle attività del C.R.S.L. (Centro Ricerche di Scienza della Letteratura dell'Università di Genova) ed ha collaborato alla rivista «Immagine riflessa» con saggi dedicati, fra l'altro, ai Poeti Siciliani, a Dante e a Boccaccio. Ad aspetti di teoria della letteratura, allo statuto della critica e alle modalità del rapporto fra discorso letterario e discorso filosofico ha dedicato studi pubblicati sulla rivista «Nuova corrente» e vari volumi miscellanei. Ha partecipato a ICOS XXI (2005) e ai Convegni di Onomastica & Letteratura tenutisi a Pisa nel 2009, 2011 e 2013 e a Genova nel 2014. In qualità di membro della S.I.F.R. Scuola ha collaborato nel 2014 al Seminario «Boccaccio e la narrativa gallo-romanza: rielaborazione e innovazione» e nel 2015 al Seminario «Epica e romanzo» presso il D.I.R.A.S. dell'Università di Genova.

carrega.annamaria@alice.it