

**Poetica medievale tra Oriente e Occidente** a cura di Paolo Bagni e Maurizio Pistoso, Carocci, Roma 2003 ("Biblioteca medievale", Saggi, 11), pp. 321 + 8 tavv.

Il volume raccoglie, con qualche lacuna, gli atti del Convegno internazionale *Poetica medievale. Confronti e incontri: tradizione arabo-islamica e tradizione occidentale*, svoltosi a Bologna dall'11 al 13 maggio del 2000, nell'ambito delle manifestazioni inerenti a "Bologna 2000 - Città Europea della Cultura". La *Presentazione*, curata da Paolo Bagni e Maurizio Pistoso (pp. 9-129), enuclea le principali direttrici tematiche dei venti saggi riuniti a stampa: il confronto tra le differenti tradizioni poetiche (greco-bizantina, arabo-islamica, europea occidentale latina e romanza) delle civiltà che fiorirono nel 'sistema' del Mediterraneo medievale è, al tempo stesso, punto di partenza ed obbiettivo della miscellanea. La complessità, la ricchezza e l'eterogeneità metodologica dei contributi presenti nel volume inducono a presentare, di seguito, solo le linee portanti di ciascuno di essi, senza tentare un'improbabile, e dunque improduttiva, sintesi d'insieme. Il saggio di Antonio Pioletti, *Della tipologia della cornice narrativa* (pp. 13-27), propone, attraverso alcune esemplificazioni (*Divina Commedia, Iliade, Odissea, Mille e una notte*, ecc.), una riflessione metodologica sulle morfologie e le finalità della cornice narrativa: una prima distinzione è tra "forme narrative che possono includere [...] racconti narrati da un personaggio o inserzioni di altra natura" e "forme che strutturalmente sono costituite da un insieme di microtesti" (p. 15). La discussione della bibliografia pregressa sull'argomento (pp. 16-17), prelude ad alcuni sondaggi sulle differenti tipologie di incorniciamento. Per il *Barlaam e Josaphat*, ad esempio, viene evidenziata la struttura 'ibrida' nel rapporto tra cornice dialogica e modello agiografico; nell'*Apollonio di Tiro* si assiste invece alla fusione di diversi schemi narrativi. Per quanto riguarda la *Commedia* vengono presi in esame quattro livelli compositivi: 1) extradiegetico (l'autore racconta di sé e della propria opera); 2) intradiegetico ("l'autore si diffrange in *agens* e si proietta [...] nelle figure delle guide", p. 22); 3) diegetico (i personaggi incontrati diventano voci della narrazione); 4) metadiegetico (i personaggi sono voci che riproducono altre voci). La *Commedia* consiste dunque in un viaggio di conoscenza, dove le inserzioni narrative svolgono una funzione esplicativa e persuasiva. Infine, la cornice della *Queste del Saint Graal* sarebbe costituita, secondo l'A., dalla ricerca stessa del *Graal* (e non dalla corte di re Artù come pensa invece Zumthor). Sul piano del metodo, l'A. ritiene che il criterio della finalità dell'inserimento dei racconti nella cornice narrativa possa risultare riduttivo: è necessario pensare ad una classificazione aperta, che tenga conto della fenomenologia dell'incorniciamento oltre che delle sue origini. Nel contributo di S.A. Bonebakker, *A Selection of Terms for Plagiarism in Arabic Literature* (pp. 29-51), viene indagata la semantica del plagio - in uno spettro che va dal plagio vero e proprio all'imitazione/emulazione fino all'intertestualità, all'allusione e alla citazione - nella letteratura e nella critica arabe medievali (VIII-XI secolo). La proliferazione dei termini riconducibili a tale variegato campo semantico (con elenco a pp. 31-32) è dovuta in primo luogo all'adozione, da parte di ogni 'scuola' per non dire di ogni singolo autore, di una terminologia propria. La frequenza del fenomeno dipende poi anche dall'indipendenza sintattica e talora tematica di ciascun verso nella letteratura araba del periodo: i versi, prelevati e decontestualizzati dall'opera di un poeta, potevano dunque essere facilmente ricollocati in quella di un altro autore. Non va inoltre sottovalutato il problema della tradizione testuale con, in alcuni casi, l'intrinseca incertezza attributiva dei componimenti. Le strategie e le tipologie del prestito/plagio sono differenti: il prelievo può riguardare uno o più versi oppure frammenti di essi, o, ancora, versi tratti da opere di differenti poeti; si registra poi l'utilizzo di parole identiche o dello stesso tema parafrasato. All'interno dell'etichetta 'pseudo-plagiarism' (pp. 35 sgg.), vengono analizzati i casi di accordo tra testi per coincidenza e per derivazione poligenetica da una medesima fonte. L'immediato riconoscimento dei versi prelevati - che acquisiscono carattere di proverbialità - non rientra invece nella categoria del plagio: si tratta infatti di citazione esplicita o di omaggio. Il problema dell'imitazione è trattato anche da Mirella Cassarino nel saggio intitolato *Il valore documentario e letterario di uno scritto di imitazione del Corano*, pp. 53-59, incentrato sulla storia del dogma dell'inimitabilità del *Corano*. L'unicità e l'intraducibilità del testo sacro sono già

affermate nel *Corano* stesso (si rimanda ai passi riportati a p. 53), ma il dogma trova una fissazione definitiva solo nel X secolo, attraverso tre distinte fasi: nelle prime due (rispettivamente VII secolo e 767-864 circa), il problema è relativo sostanzialmente al ; nella terza (tra IX e X secolo), l'attenzione degli esegeti si sposta dal contenuto alla sua inscindibile espressione formale e stilistica. "La definizione di dogma sulla base dello stile ebbe, com'è ovvio, conseguenze importantissime sullo sviluppo della letteratura araba" (p. 54): il *Corano* / diventa così modello di stile verso cui si può solo tendere. Numerose leggende certificano come il concetto di inimitabilità sia sconosciuto agli autori dell'VIII secolo e della prima metà di quello successivo (si vedano i frammenti dell'imitazione coranica operata da Ibn al-Muqaffa?, persiano convertito dell'VIII secolo): solo successivamente il dogma dell'inimitabilità renderà intraducibile anche la struttura stilistico-formale del testo sacro. Nella poesia araba classica, come osserva Geert Jan van Gelder in *Inspiration and 'Writer's Block' in Classical Arabic Poetry* (pp. 61-71), viene affrontata la questione dell'ispirazione, che può essere di natura soprannaturale (equivalente all'invocazione alle muse nella poesia occidentale), oppure 'naturale', modalità di cui si occupa principalmente l'A. A facilitare l'*inventio* sono tanto gli stimoli primari (amore, biasimo, ecc.), quanto quelli secondari o circostanziali (ad esempio il vino); la poesia stessa, inoltre, può costituirsi quale fonte di ispirazione. L'A. analizza poi le cause che producono una temporanea cessazione della capacità creativa: l'età (nel qual caso non vi è rimedio), le preoccupazioni, il prosciugarsi del genio inventivo. I principali rimedi all'afasia sono l'amore e il vagabondaggio solitario, o, come suggeriscono molteplici fonti, l'acqua, l'altezza del luogo, lo spazio vuoto (elementi tutti con valenza metaforica). In particolare, la solitudine è menzionata da diversi autori quale antidoto al silenzio; anche la notte (in combinazione con la solitudine e con l'ebbrezza causata dal vino) può facilitare la scrittura. Infine, il blocco temporaneo può essere superato con l'ausilio dei fiori, del rilassamento dovuto a un bagno, dell'ascolto di una canzone o del canto. Leonardo Capezone, in *Abu Nuwas e al-Naz?z?am fra teologie a confronto, metafore scientifiche e poetiche della mescolanza* (pp. 73-84), studia il rapporto tra la poesia araba classica, apparentemente autoreferenziale e cristallizzata, e le dottrine scientifiche e filosofiche coeve per dimostrare come nella poesia vi sarebbe una riformulazione di temi propri di altri ambiti di produzione intellettuale. Quale esemplificazione dell'assunto di base vengono esaminati - nello spettro, già teorizzato negli studi arabi medievali, di significante e significato (rispettivamente *lafz?* e *ma'na*) - alcuni passi di Abu Nuwas ("Come *latenza* di fiamma nella pietra"; "Vino in cui arde *invisibile* fuoco: / li *mescola* il bacio di chi ben sa ammaliare", p. 74). Dall'analisi si evince come il concetto di mescolanza di elementi sia proprio del linguaggio filosofico e alchemico. Il rapporto tra *latenza* e fusione è riscontrabile infatti anche nelle teorie filosofiche di al-Naz?z?am, amico del poeta in gioventù nella Baghdad del IX secolo. L'A. ricostruisce, attraverso un costante dialogo con le fonti, l'orizzonte culturale entro cui si svolge il dibattito tra il poeta e il filosofo nella dialettica dei differenti saperi, dibattito incentrato sulla contrapposizione tra teoria atomistica e antiatomistica. Lo studio di un componimento di Abu Nuwas dedicato ad al-Naz?z?am consente all'A. di enucleare "il ricorso preciso a un lessico e a un livello semantico che rimanda direttamente ad aspetti delle controversie scientifico-teologiche del tempo" (p. 79); viene così dimostrato come l'immagine della mescolanza "avesse acquisito diritto di cittadinanza nel canone del discorso poetico" (p. 80). Mahmoud Fakhouri si occupa della relazione tra critica e retorica nella poesia araba (*Arabic Poetry between Criticism and Rhetoric*, pp. 85-95): la poesia è un insieme di ispirazione, melodia (*wazn*), "favorable terms" (p. 85) e regole inderogabili, come l'identità rimica a fine verso. L'A. accenna quindi al ruolo sociale della poesia (conservazione della memoria collettiva, innalzamento della reputazione di una tribù, aggregazione nella corte dei califfi). La poesia diviene poi oggetto di studio per critici e studiosi di retorica, alcuni dei quali furono influenzati dalla logica greca, da Platone e da Aristotele. Segue un'analisi cursoria dei principali trattati di poetica: nei libri di retorica non sono assenti elementi di critica letteraria, soprattutto quando viene instaurato un confronto tra la produzione di differenti poeti. Lo studio comparativo di una particolare figura retorica (la paronomasia: *tajnis* in persiano e *annominatio* in latino) nella tradizione retorica persiana e in quella

latina medievali permette a Daniela Meneghini di evidenziare tendenze comuni e specificità dei due rispettivi sistemi retorici di appartenenza (*Tajnis e annominatio : precetti retorici nella tradizione persiana e nella tradizione occidentale*, pp. 97-109). Gli scritti presi in esame sono i principali trattati di retorica persiana prodotti fra i secoli XI-XIII e le *Artes poeticae* di Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf, Gervasio di Melkley, Giovanni di Garlandia (p. 98), tutti testi di carattere precettivo in quanto manuali di apprendimento della pratica poetico-versificatoria. Il *tajnis* "che prevede l'occorrenza in un verso di una coppia di parole semanticamente differenti ma foneticamente (e/o graficamente) uguali o simili" (p. 99); dalla catalogazione prodotta dall'A. si evincono sette tipi principali di paronomasia (con relativi sottogruppi). Il *tajnis* è, tra le figure di parola, quella che assume maggiore rilievo per la possibilità combinatoria di significante/significato. Nella tradizione latina *traductio* (utilizzo dello stesso termine con due significati diversi) e *annominatio* (impiego di due o più parole di suono simile) sono raggruppate all'interno dell'*ornatus facilis* delle *figurae verborum*. La classificazione più originale risulta essere quella di Gervasio di Melkley, che si basa sulla posizione dell'elemento ripetuto; l'inventario più completo è invece redatto da Giovanni di Garlandia. Se in Matteo di Vendôme e in Goffredo di Vinsauf alla paronomasia viene dedicato poco spazio, il *tajnis* è figura di assoluto rilievo nei trattati persiani. Secondo l'A., "il forte legame con il sistema grammaticale che emerge dalle definizioni e dagli esempi latini dell'*annominatio* influenza in modo sostanziale l'approccio al fenomeno" (p. 103), mentre nella trattatistica persiana esso viene invece analizzato in modo astratto e formale, svincolato sempre da aspetti morfologici. I diversi valori estetici sottesi alle precettistiche persiane e mediolatine implicano una differente valutazione nel rapporto tra 'forma' e 'contenuto': nella riflessione teorica arabo-persiana viene affermata la preminenza della forma ("nell'ambiente socio-culturale del medioevo islamico si ricerca e si ama l'infinita varietà dell'espressione prima, se non di più, dell'originalità del pensiero o dell'immagine", p. 104); nelle poesie occidentali il rapporto *res/verbum* è regolato invece dal primato della *sententia* sull'espressione verbale. Infine, se in ambito persiano le prescrizioni retoriche sono finalizzate alla poesia (e solo successivamente all'interpretazione del *Corano*), non va sottaciuto che le *Artes* mediolatine derivano dalla retorica classica, sviluppatasi in ambito forense (da cui lo scarso rilievo accordato alle figure di parola rispetto ai tropi). Il contributo di Paolo Bagni, *Il reticolo del dicibile nelle arti poetiche latino-medievali* (pp. 111-121), è incentrato sulle principali poesie latine del XII e XIII secolo che, nella loro costituzione eminentemente normativa (basata in prima istanza su categorie concettuali retoriche e grammaticali), assumono anche una valenza teorica, sia essa esplicitata o intrinseca, nel proporre "una configurazione del campo del dicibile per la poesia" (p. 112). L'A. analizza dunque alcune differenti funzioni della metafora: in Matteo di Vendôme si attua una tripartizione tra bellezza del contenuto, eleganza delle singole parole ed elaborazione del testo attraverso i tropi. Nell'*Ars* di Goffredo di Vinsauf, alla distinzione primaria tra *sententiae* e *verba*, si accompagna quella tra *ornatus difficilis*, caratterizzato dalla presenza della metafora, e *facilis*: lo spostamento di una parola dai *loca propria* ingenera la *novitas*, connotata di valore estetico, mentre l'*improprietas vocum* coinvolge anche l'elaborazione del contenuto (*res*). Nell'originale sistemazione di Gervasio di Melkley, la dicotomia tra proprio e improprio si sviluppa nella triade *idemtitas*, *similitudo* e *contrarium*. Giovanni di Garlandia nella sua *Poetria* organizza il reticolo del dicibile secondo la dottrina dei tre stili della *Rota Virgilio*, dove stile significa "criterio di ordinamento della *materia* secondo una regola di omogeneità del materiale verbale" (p. 115); il trapasso da un livello all'altro di stile implica una lettura allegorica (quando *potest gravis materia humiliari*) o metaforica (quando, all'opposto, *potest et humilis materia exaltari*): la metafora "si fa garante dell'interna coerenza verbale della *materia*" (p. 116). Un ulteriore esempio proviene dal *Dialogus super Auctores* di Corrado di Hirsau, dove lo spostamento tropico (in questo caso metonimico) riguarda la *materia* nella sua interezza, "nella modalità di rappresentazione della sua dimensione tematica oltreché verbale" (p. 118). La metafora, infine, è figura centrale *in laudem* oppure *in vituperium*, come viene mostrato nei passi tratti da Giovanni di Garlandia, Matteo di Vendôme e Boncompagno da Signa. Il reticolo del dicibile viene dunque configurato nelle *Artes* attraverso la valorizzazione di

diverse tecniche (tra cui la metafora), che attraversano i singoli corpi precettistici. Johann Christoph Bürgel, in *Reality and Fiction in Classical Arabic and Persian Literature* (pp. 123-138), analizza la relazione tra finzione e realtà nelle letterature classiche araba e persiana in riferimento alle fonti coeve e alle osservazioni degli studiosi moderni. Nella poetica araba la finzione, solitamente intrinseca all'utilizzo dell'iperbole, è ammessa in certi generi specifici, quali la favola e la parabola (i cui costituenti narrativi non sono autoctoni), mentre nell'epica persiana il materiale proveniente dalla cronaca deve essere plasmato dal poeta secondo la propria estetica ed etica: Nizami sostiene che la verosimiglianza è preferibile alla verità sprovvista di valore etico. La poesia preislamica è comunemente considerata di matrice realistica nella descrizione del mondo dei beduini, della flora e della fauna; con l'urbanesimo la poesia si riduce all'imitazione epigonale e letteraria. Una scuola di innovatori (*muhdathun*) si pone però il problema di come riflettere la nuova realtà sociale: tra i punti di discussione vi sono la figura dell'iperbole e il potere della parola poetica, che può essere declinato anche come propaganda di carattere politico (entro lo spettro di satira e panegirico). Nella satira, ad esempio, al-Qartajanni permette l'utilizzo dell'iperbole marcata e raccomanda inoltre l'impiego della finzione entro i confini della verosimiglianza, mentre il panegirico, intessuto di iperboli, è in molti casi un'adulazione servile sotto cui si cela però l'elogio dell'"Islamic ideal of a perfect king" (p. 135). Il saggio di Francesco Stella, *Poetica ed esegesi: creatività e legittimazione culturale nella poesia mediolatina* (pp. 139-159), è inerente allo "statuto della poesia nel sistema culturale mediolatino, fino al XIII secolo" (p. 139), alla luce del rapporto tra poesia ed esegesi biblica. Nel sistema culturale medievale i poeti e i codificatori dell'arte poetica vengono relegati ai margini dell'apparato della cultura in quanto produttori, tramite favola e mitologia, di finzione: essi sono assimilabili dunque ai maghi. A partire da suggestioni neoplatoniche con Albertino Mussato prima, con Dante, Petrarca, Boccaccio poi, ha inizio un processo di legittimazione della poesia attraverso la sua sacralizzazione. Fondamento primo di tale legittimazione è costituito dall'apofatismo di Dionigi l'Areopagita filtrato in Scoto Eriugena: l'indicibilità di Dio implica la scelta di un parlare figurato, simbolico e allegorico. Teologia e poesia nei loro procedimenti sono dunque - almeno su un piano teorico - analoghe: sarà poi la scuola di Chartres a sancire per la comunicazione poetica, in quanto simbolica, la possibilità di un utilizzo concreto, anche se "la rivalutazione del *modus symbolicus* operata dai teologi neoplatonici non era bastata a recuperare un valore autonomo alla poesia" (p. 142). La censura tomista nei confronti della poesia ha come base il tasso minimo di verità trasmessa dalla poesia stessa. L'A. enuncia poi i procedimenti metodologici applicati allo studio della poesia biblica: l'adozione di un contenuto biblico "introduce peculiarità sostanziali nella visuale narrativa" (p. 143); il *modus symbolicus* è "orientamento strutturale" (p. 144) dell'opera stessa, in cui la 'figura' Dio funge da destinatario, autore e oggetto della narrazione. Attraverso differenti esempi (Sedulio, Draconzio, Audrado di Sens, Alcimo Avito), l'A. mostra le principali strategie comunicative dell'esegesi che, dalla condivisione di un sistema culturale e di un codice comunicativo (*Bibbia*), danno origine ad un "vocabolario della teologia poetica" (p. 148). Un esercizio poetico presente nell'arco dell'intero Medioevo è quello della poesia dell'esegesi (Boezio, Scoto Eriugena, Teodulfo di Orléans, Paolo Alvaro, Otlone di Sankt Emmeram): mediante un nuovo codice espressivo il discorso su Dio si trasforma in prassi poetica. Nel Medioevo, che non è "in grado di elaborare un'estetica eteronoma" (p. 153), un'estetica cioè i cui fondamenti derivino da altri ordini di valori (religione, teologia, ecc.), la poesia biblica e quella esegetica non ricevono una precisa codificazione nell'ambito della sistemazione estetica medievale. Daniela Boccassini analizza i tratti principali della simbologia legata alla falconeria nel Mediterraneo medievale in *Il cavaliere falconiere: percorsi di un'immagine tra Oriente e Occidente (VI-XIII secolo)* (pp. 161-187). La falconeria nel tardo medioevo è tratto distintivo del mondo nobiliare europeo e islamico. Le più antiche documentazioni testuali occidentali (Paolino di Pella, Sidonio Apollinare) risalgono al V secolo, mentre l'affermazione di pratica e simbologia falconarie in Europa dopo il Mille è dovuta da un lato al contatto con le popolazioni di stirpe germanica (che a loro volta avevano assorbito costumi del mondo asiatico), e dall'altro al rapporto con le culture orientali del Mediterraneo. Le testimonianze iconografiche occidentali più antiche rimontano al V-VI secolo (mosaici provenienti

da ville patrizie dell'area mediterranea meridionale), e sono relative alla falconeria nel suo aspetto venatorio. Le civiltà fiorite ad oriente del Mediterraneo conferiscono invece al falco una valenza simbolica inerente alla rappresentazione della sovranità, come si evince dall'analisi di manufatti di arte sasanide. I sovrani sono infatti rappresentati nimbati ("il nimbo indica un essere investito della *Xvarnah*, l'*aura gloriae* o *doxa sophia*, la luce saggezza", p. 167): in tale raffigurazione il rapace è simbolo ed attributo della regalità stessa, come garanzia di un potere trascendentale. A partire dalla componente simbolica, la falconeria diviene "a sua volta in ambito islamico tecnica venatoria per eccellenza sovrana" (p. 169), con progressivo svuotamento del contenuto sacrale e simbolico. Nell'Egitto fatimida l'iconografia, imperniata su di una tecnica sofisticata, è portatrice di valori ormai formali e cristallizzati: "Se la falconeria era divenuta l'oggetto di una trattatistica specifica, sempre più minuziosamente dettagliata, l'arte che la rappresentava andava inevitabilmente nella stessa direzione" (p. 171). L'A. esamina poi l'iconografia del cavaliere falconiere in Occidente (e in particolare in Italia) attraverso alcuni esempi: l'assenza di implicazioni simboliche favorisce la rappresentazione esteriore dell'iconografia calendariale. In area normanno-sveva (analisi di alcune pitture lignee del soffitto della Cappella palatina di Palermo) si assiste invece ad una rifunzionalizzazione in chiave simbolica del potere regale attraverso i suoi *attributa*, tra cui appunto il rapace: non è un caso che i primi trattati di falconeria siano stati redatti proprio nelle corti normanne; con Federico II si assiste poi ad un innalzamento della componente simbolica e sapienziale di derivazione araba. Maurizio Pstoso, in *Passaggi di segni. Qualche percezione dell'Occidente medievale nella cultura letteraria e figurativa persiana* (pp. 189-203), studia alcune impressioni e descrizioni dell'"Occidente" bizantino negli scritti di autori persiani dei periodi selgiuchide e mongolo (secoli XI-XIV), in lingua araba (la lingua persiana infatti, in tale assunto, "non è quasi mai veicolo di testimonianza diretta", p. 190). Nell'esemplificazione prodotta dall'A. emergono tre 'tipi': il viaggiatore, lo storico e il letterato. Per la prima categoria vengono presi in esame alcuni passi del *Safarname* ('Diario di viaggio') di Nas?er-e Khosrow (XI secolo), in particolare la descrizione di Gerusalemme, di una delle tombe di Gesù e della visita alla Chiesa del Santo Sepolcro ad opera dell'imperatore bizantino. Lo storico Rašid al-din dedica un intero libro della sua *Storia Universale del mondo* (1308) ai franchi (cioè agli europei). Per la figura del letterato l'A. cita Sa?di di Shiraz, la cui "figura intellettuale riveste nel canone letterario persiano il ruolo di un Petrarca che fosse vissuto nell'umanesimo pieno di un Bembo" (p. 196). Infine, alcune considerazioni sono dedicate ad aspetti di carattere iconografico, con esempi di figurazioni mutuuate dal Medioevo cristiano da parte di artisti del mondo islamico in contrapposizione ad elementi di derivazione orientale nella pittura occidentale. Il commento di Averroè alla *Poetica* di Aristotele è inficiato, secondo Abdelfattah Kilito (*Averroès et la Poétique*, pp. 205-209), da una generale incomprensione del testo. Averroè infatti non conosceva che la poesia araba: "Il a discours sur ce dont il n'avait aucune idée et il a interprété ce livre en croyant que *tragédie* signifie 'panégyrique', et *comédie* 'satire'" (p. 206); è probabile che all'origine dell'equivoco vi sia la traduzione di Mattâ ibn Yûnus, approntata su una versione siriana del VI secolo. L'A. indaga poi sui motivi del disinteresse da parte degli arabi nei confronti della letteratura greca rispetto alla filosofia: ad allontanare gli arabi dalla letteratura non sarebbero "ni le péché d'orgueil ni une indifférence coupable" (p. 207), quanto piuttosto la considerazione che la poesia, a differenza della filosofia, è intraducibile da un idioma all'altro ("à l'universalité de la philosophie s'oppose la particularité de la poésie", p. 208, opinione probabilmente condivisa anche da Averroè). Mario Mancini, in *Petrarca e la poesia degli Arabi* (pp. 211-221), esamina alcuni passi delle opere di Petrarca, in cui si coglie un vero e proprio scontro con la cultura araba (*Seniles* XVI, 2; *Invective contra medicum*; *De ignorantia*; *De vita solitaria*): "L'anti-arabismo di Petrarca è interessante per noi, oggi, proprio per il suo valore esemplare, per la sua fortuna nei secoli" (p. 212). È probabile che Petrarca abbia conosciuto la poesia araba attraverso il *Commento* di Averroè alla *Poetica* di Aristotele nella traduzione latina di Hermmannus Alemannus (Toledo, 1256): "La sensibilità, la corporeità, l'assenza, l'abolizione dell'interiorità, l'idolatria" (p. 216), caratteristiche dei testi citati nel commento, 'disorientano' Petrarca, per cui "l'attacco alla poesia araba, alle scienze corporee degli aristotelico-averroisti, a

tutto il mondo arabo [...] si rivela così essenziale per la costellazione spirituale, politica e intellettuale" del poeta aretino (p. 217). Il contributo di Arie Schippers, *The Relationship between Poetry and Sacred Texts in Arabic and Hebrew Poetic Traditions* (pp. 223-232), si apre con alcune considerazioni sulla relazione tra poesia e testo sacro: se il *Corano* condanna i poeti in quanto rappresentanti del paganesimo, la poesia si sviluppa però autonomamente rispetto alla religione islamica. Ad esempio, la nozione di 'fato', propria della letteratura preislamica, pur contraria ai precetti coranici, è presenza costante nella poesia araba. La scuola poetica ebraica della Spagna mussulmana si basa sulla tradizione letteraria araba, di cui riconosce la superiorità. L'A., attraverso alcune esemplificazioni, analizza la relazione tra poeti arabi ed ebrei con, rispettivamente, il *Corano* e la *Bibbia*, nei vari gradi di ricezione e utilizzo (riprese letterali, versificazione, citazione di temi e motivi). La differenza tra arabi ed ebrei consiste principalmente nella diversità delle fonti del linguaggio poetico: "Whereas the Arabic poetic language is based on the corpus of pre-Islamic and early Islamic poetry - and not upon the Koran - the Hebrew poetic language is derived directly from the Hebrew Bible" (p. 231). Maria Rosa Menocal, in *Culture in Time of Tolerance: al-Andalus as a Model for our Time* (pp. 233-244), ripropone, con variazioni, un capitolo del suo volume *The Ornament of the World* (Little Brown, Boston 2002; in tr. it. Il Saggiatore, Milano 2003). L'A. si occupa, attraverso l'enucleazione di alcuni episodi significativi, del rapporto tra le differenti culture nella penisola iberica medievale. La prima parte del saggio tratteggia la biografia di Ibn Hazm: nato a Cordoba (994), con la caduta del califfato omàyyade fu più volte arrestato ed esiliato. Si dedicò, dal 1027 agli studi di teologia, filosofia, diritto, storia, religione, etica e letteratura (l'opera più conosciuta è il trattato d'amore *Il collare della colomba*, "a tribute to a courtliness of life that Ibn Hazm had just seen violently destroyed", p. 236). La continuità e la produttività della cultura araba nella penisola iberica, pur nel cambiamento dello scenario socio-politico, vengono evidenziate in un momento specifico, l'assedio e la conquista di Barbastro (1064, anno della morte di Ibn Hazm), da parte dei Normanni, i quali, nell'assorbire la cultura araba, svolsero un ruolo di mediazione tra latinità cristiana e Islam. A partire da questo momento cadde il muro che separava l'Islam dalla cristianità: frequenti furono infatti i contatti (economici, culturali, ecc.) tra le corti stanziatesi da una parte e dall'altra dei Pirenei. Julie Scott Meisami, in *Between Arabia and al-Andalus: Nostalgia as an Arabic Poetic Genre* (pp. 245-257), osserva come la poesia araba, fin dalle proprie origini, sia "a poetry of memory" (p. 246): l'A. si propone di dimostrare come il tema della 'nostalgia' non si innesti su un malinconico ripiegamento sul passato, ma si riveli piuttosto quale un importante "generic component of Arabic literature in general and of Arabic poetry in particular" (p. 246). Il motivo della nostalgia per il passato è legato ad una delle funzioni primarie della poesia, ossia la preservazione della memoria personale e collettiva per i contemporanei e per la posterità. L'A. analizza i principali contributi sul tema: secondo J. Stetkevych (pp. 247-248), la nostalgia nella poesia araba è traduzione del lamento nei confronti di un archetipico 'paradiso perduto' (tesi ripresa anche da D.F. Ruggles, p. 248, a riguardo della 'mitologia architettuale'). Per quanto riguarda specificatamente la poesia, i motivi principali della lirica preislamica (poesia dei beduini) verrebbero ripresi nelle epoche successive non tanto per mero conservatorismo o per sentimentalismo romantico, quanto per il loro potere comunicativo. Nel panegirico la tendenza all'iperbole, di matrice politica, genera comparazioni con un passato 'mitologico'. La nostalgia per i luoghi è paragonabile al tema della *vanitas vanitatum*: "Description of the ruins is followed by a meditation on the vicissitudes of Time" (p. 251). Il richiamo ad un passato felice assume dunque, nel confronto con la decadenza del presente, una valenza politica che oltrepassa quella archetipica e 'architetturale'. Come osserva Carlo Saccone, nel saggio *Poesia e testo sacro nella tradizione poetica persiana* (pp. 259-277), "la poesia nasce in Persia sotto una duplice, autorevolissima, condanna" (p. 259). Una prima censura proviene dal *Corano* (XXVI), che definisce i poeti 'traviati', errabondi e mendaci in quanto 'dicono cose che non fanno': tale condanna è rivolta ai poeti di epoca preislamica, che celebravano le imprese della propria tribù, e ai poeti di corte. La predicazione di Maometto era infatti turbata da altri 'professionisti della parola', quali appunto i poeti e gli indovini (il *Corano*, testo anche 'poetico' composto in prosa rimata e ritmata, ammette però la poesia dei

convertiti). Inoltre, fin dall'epoca preislamica, si credeva che i poeti e i maghi/indovini ricevessero ispirazione da demoni. La seconda opposizione alla poesia proviene dalla tradizione zoroastriana, in cui il monopolio della scrittura è praticamente detenuto dalla classe sacerdotale: la poesia "vive in pericolosa contiguità con l'eresia" (p. 262). A livello performativo, esiste poi una conflittualità tra canto sacro (recitazione ed ascolto del *Corano*) e canto profano, essendo la poesia considerata come una varietà di musica: "La musica della poesia esercitava da sempre un suo 'potere incantatorio', una magia (*sehr*), che viene ora sentita in pericolosa concorrenza con la 'magia' della musica del Corano" (p. 263). La duplice condanna della poesia (coranica e zoroastriana) implica una sorta di 'marchio d'infamia' che diventerà, in ambito persiano, una componente essenziale nell'autorappresentazione della poesia stessa. Elementi contrari alla morale coranica (vino, amore omosessuale, musica/canto profano), vengono però ricodificati in chiave mistica, come dimostra l'A. nell'analisi di alcuni passi de *Il Libro dell'Usignolo* attribuito ad Attar (XIII secolo): il canto dell'usignolo, innamorato della rosa, rimanda all'amore mistico che è più potente delle preghiere dei fedeli (rappresentati dalla comunità degli uccelli); "l'amore profano e 'idolatrato' per la Rosa simboleggia infatti convenzionalmente la ricerca di una verità più profonda" (p. 271). La risemantizzazione dei motivi infamanti è funzionale a veicolare - celandolo - un messaggio di tipo iniziatico connesso alla mistica: "La verità [...] va ricercata sotto lo *zahir* ('apparente', 'manifesto'), ossia il velo della parola coranica" (p. 272). La poesia assurge dunque al compito di rivelare verità arcane, anche se a tale paradigma si associa quello di stampo 'magico': "La poetica persiana medievale [...] si rappresenta la poesia come la forma d'arte che sa attingere alla più alta forma d'ispirazione, quella stessa dei profeti, e che, senza rinunciare alla 'menzogna', anzi proprio attraverso di essa, sa introdurre a una autentica 'rivelazione' dell'Invisibile" (p. 276). Daniela Goldin Folena studia la ricezione del mondo orientale negli scritti di Boncompagno da Signa (*Oriente e Occidente nella retorica di Boncompagno da Signa*, pp. 279-291). Boncompagno, "straordinario osservatore della contemporaneità" (p. 279), trasferisce nelle sue pagine una variegata scenografia urbana, dove "interni ed esterni di case e di città sono già una spia del contatto ravvicinatissimo tra culture e civiltà orientali e occidentali" (p. 280). Nelle sue opere egli descrive inoltre usi e costumi di differenti popoli reali con approccio antropologico piuttosto che anedddotico o favolistico. L'Oriente di Boncompagno, conosciuto tramite la mediazione di crociati e mercanti, è fondamentalmente quello situato sul Mediterraneo: attraverso esemplificazioni tratte da *Mirra*, *Palma*, *Boncompagnus*, l'A. evidenzia come le rappresentazioni di Boncompagno, che a prima vista potrebbero apparire indotte da un "ecumenismo omologante" (p. 285), siano invece il segno della volontà di trasmettere una cultura universale. In alcuni casi la descrizione dell'Oriente arabo ha però intenti parodici, in quanto "veicolo di un falso esotismo" (p. 285). Interessante la costruzione comparativistica nel capitolo *De consuetudinibus plangentium* del *Boncompagnus*: al di là del valore documentario delle espressioni di compianto funebre, "è evidente lo sforzo del nostro autore di rendere l'idea dell'elaborazione formale, retorica, presente anche in una cultura altra dalla sua, di fronte ad eventi universali" (p. 288). Il contributo di Giovanna Lelli, *Elementi per una poetica comparata del Mediterraneo medievale* (pp. 293-303), intende delineare alcune direttrici per lo studio di una poetica comparata del Mediterraneo medievale, centro attorno a cui gravitano tre grandi civiltà: greco-ortodossa, islamica, europea occidentale. I confini spazio-temporali dell'analisi prevedono una lunga durata temporale e un'ampia estensione spaziale ('Medioevo globale', p. 293); tale ipotesi di partenza implica la revisione di alcuni paradigmi storiografici, tra cui quello della centralità della cultura europea: "La specificità culturale dell'Occidente' è generalmente associata a due elementi considerati fondanti: la Grecia e/o il Cristianesimo" (p. 294). La critica alla visione eurocentrica è il punto di partenza metodologico: l'indagine è volta ad enucleare genesi e influenze reciproche che hanno interessato le tre grandi civiltà del Mediterraneo a partire da un "'sistema' letterario comune, esso stesso plurale, eterogeneo, suddiviso in sottosistemi" (p. 295). Esempio di poetica (intesa nella duplice dimensione di prassi e teoria) comparata è il rapporto tra letteratura araba e provenzale (la cosiddetta 'tesi araba'). Il rinnovato interesse degli studi di letteratura comparata sarebbe legato, secondo l'A., "in maniera diretta o indiretta, al fenomeno della

'globalizzazione'" (p. 296). Una 'poetica comparata del Mediterraneo medievale' va dunque intesa come "confronto delle poetiche di civiltà giunte storicamente e socialmente allo stesso stadio di sviluppo" (p. 297), in cui la peculiarità di ciascuna differente tradizione poetica sia inscritta in un quadro comune di riferimento: "comparare non significa riscontrare delle semplici corrispondenze, sovrapponibili le une alle altre, ma osservare come civiltà culturali e letterarie omogenee rispondono, magari in maniera diversa, ad esigenze analoghe" (p. 298). Tra gli esempi addotti dall'A. si segnalano l'elaborazione di una metafisica fondata sulla rivelazione delle Sacre Scritture e il panegirico come espressione di rapporti gerarchizzati. Il concetto di 'inimitabilità' del Corano troverebbe corrispondenza, secondo l'A., con il *tópos* dell'ineffabile presente nelle letterature romanze. Un ulteriore elemento di confronto riguarda la nozione di *congruitas* del Medioevo latino (specialmente nel versante dell'epistolografia) e nella letteratura epistolografica del Medioevo mussulmano. Nelle conclusioni l'A. traccia un quadro riassuntivo tra passato e presente: il tramonto della centralità (politica, economica, culturale, ecc.) del Mediterraneo a vantaggio dell'Atlantico fa sì che poco o nulla rimanga "dell'unità culturale di questa regione del mondo" (p. 301). Il volume è completato da un'Appendice redatta da Maurizio Pistoso, *I manoscritti musulmani della Biblioteca Universitaria di Bologna* (pp. 305-319). Presso la Biblioteca Universitaria di Bologna si tenne dall'8 aprile al 22 luglio del 2000 una mostra intitolata *La Biblioteca Universitaria di Bologna e i suoi tesori dal '700 al 2000*, in cui furono esposti alcuni codici islamici (arabi, persiani e turchi) posseduti dalla Biblioteca bolognese con il corredo di didascalie di presentazione curate da Maurizio Pistoso, didascalie qui riproposte in forma ampliata. Vengono presentati manoscritti, albi, mappe, volumi a stampa, con breve descrizione e apparato bibliografico: le dodici schede, accompagnate da alcune riproduzioni fotografiche, sono precedute da un'introduzione sul fondo dei manoscritti orientali della Biblioteca Universitaria di Bologna (lascito Marsigli, collezione Mezzafonti), con informazioni sui principali inventari (Talman, Assemani, De Hammer, Mezzafonti, Rosen, Piemontese). Una succinta 'Bibliografia', unitamente ad un elenco di 'Opere di riferimento', completa l'introduzione alle schede. Chiude il volume la bio-bibliografia sommaria degli autori dei contributi (*Gli autori*, pp. 320-321).

(Giovanni Borriero - Università di Padova)