

FRA ORALITÀ E SCRITTURA: LA STRUTTURA RETORICA
DEI CANTI STORICI UNGHERESI DEL XVI SECOLO*

Amedeo Di Francesco

1. Oralità e letteratura ungherese

Il Cinquecento letterario ungherese attinse alle fonti europee occidentali soprattutto per i contenuti ma, quanto alle forme poetiche e ai modi d'esistenza delle opere letterarie, ebbe un senso vivissimo della propria autonomia. Riservò uno spazio molto ristretto alla prosa e conobbe la sicura affermazione di un'unica ed onnicomprensiva forma poetica: l'*énekvers*, una sorta di poesia concepita per essere recitata con l'accompagnamento di uno strumento musicale.¹ Forse il maggior

* Comunicazione letta al 15° Congresso biennale della ISHR (International Society for the History of Rhetoric), Los Angeles, 13-16 luglio 2005.

¹ Riporto qui solo i titoli più significativi delle indagini sulla letteratura ungherese antica, in particolare sulla letteratura ungherese del Cinquecento: János Horváth, *A reformáció jegyében. A Mohács utáni félszázad magyar irodalomtörténete* [Nel segno della Riforma. Storia letteraria ungherese del cinquantennio dopo Mohács]. Budapest 1957; Tibor Klaniczay, *A magyar reformáció irodalma* [La letteratura della Riforma ungherese], "Irodalomtörténeti Közlemények" 61. 1957, pp. 12-47; Id., *Reneszánsz és barokk* [Rinascimento e barocco], Budapest 1961; Rabán Gerézdi, *A magyar világi líra kezdetei* [Gli inizi della lirica profana ungherese], Budapest 1962; Id., *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig* [Da Janus Pannonius a Bálint Balassi], Budapest 1968; Tibor Klaniczay, *A múlt nagy korszakai* [Le grandi epoche del passato], Budapest 1973; István Nemeskürty, *A magyar népnek, ki ezt olvassa. Az anyanyelvű magyar reneszánsz és barokk irodalom története* ["Al popolo ungherese che questo legge". Storia della letteratura ungherese rinascimentale e barocca], Budapest 1975; Tibor Klaniczay, *Hagyományok ébresztése* [Risveglio di tradizioni], Budapest 1976; Id., *Pallas magyar ivadéakai* [La progenie ungherese di Pallade], Budapest

suo merito è stato quello di aver conservato, sviluppato e tramandato i tratti caratteristici di una civiltà letteraria che potremmo definire “medievale” se riferita alla specificità ungherese, ma che potremmo definire “arcaica” se riferita alle notevoli ed interessanti affinità che essa presenta con altre civiltà interessate dall’oralità della comunicazione poetica.

La forma dell’*énekvers* consentì la conservazione e l’espressione di quei generi (narrativa e lirica) e di quei sottogeneri (canti storici, canti religiosi, belle storie) che, preminentemente destinati non alla lettura ma alla recitazione, meglio rispondevano alle attese dell’ambiente cortigiano e meglio aderivano alle esigenze di una vita culturale fortemente concentrata intorno alle corti dei piccoli e grandi mecenati dell’Ungheria del Cinquecento.

Il largo favore accordato dai poeti-compositori all’*énekvers* non fu motivato tanto dalla volontà di riprendere, conservare e sviluppare una tradizione poetica ereditata direttamente dal Medio Evo, quanto piuttosto dalla necessità di doversi rivolgere ad un pubblico composito non ancora del tutto partecipe del processo evolutivo che portava dall’oralità alla scrittura. Predicatori protestanti e giullari, pedagoghi e letterati dovettero così scegliere la forma poetica più atta a far recepire le loro opere da una società di corte formata quasi sempre da un ristretto pubblico di lettori e da un vasto uditorio di ascoltatori.

Anche il vistoso ritardo nella produzione libraria favorì il ruolo culturalmente accentratore della corte: e furono le forme di vita all’in-

1985. Indispensabile strumento di lavoro è: Béla Varjas, *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei* [Le radici sociali della letteratura ungherese rinascimentale], Budapest 1982, cui sono debitore di preziosi suggerimenti nella trattazione dell’argomento in esame. Di grande utilità si sono anche rivelati: Béla Varjas, *Irodalom és társadalomtörténet* [Letteratura e storia sociale], “Irodalomtörténeti Közlemények” 85, 1980, pp. 607-619; István Nemeskürty, *Olvasók és olvasmányok. Tanulmányok a régi magyar irodalomról* [Lettori e letture. Saggi sulla letteratura ungherese antica], Budapest 1984; László Szörényi, *Memoria Hungarorum. Tanulmányok a régi magyar és neolatin irodalomról* [Memoria Hungarorum. Saggi sulla letteratura ungherese antica], Budapest 1996; Id., *Studia Hungarolatina. Tanulmányok a régi magyar és neolatin irodalomról* [Studia ungarolatina. Saggi sulla letteratura ungherese antica e neolatina], Budapest 1999. Per i miei più recenti studi sulla letteratura ungherese antica cf. A. Di Francesco, *Ungheria letteraria. Un viaggio nella intertestualità danubiana*, Napoli 2004; Id., *Kölcsönhatás, újíráás, formula a magyar irodalomban* [Interazioni, riscritture, formule nella letteratura ungherese], Budapest 2005.

terno di questa ad offrire le uniche occasioni di comunicazione e diffusione delle creazioni poetiche. Si continuò a comporre nella forma dell'*énekvers* anche dopo i primi, timidi passi dell'editoria ungherese che non contrastò efficacemente l'oralità del testo poetico, che pertanto sopravvisse nei metodi di comunicazione – il canto, la lettura, la recita – già noti nelle loro tecniche, ereditati da salde tradizioni medievali. Umanesimo e Riforma aumentarono le occasioni della *performance* a corte e soprattutto ne ampliarono le tematiche. Per qualche tempo, anzi, la Riforma mise a tacere anche le istanze più agguerrite dell'Umanesimo civile e trasformò anche l'ambiente di corte in luogo di diffusione della letteratura religiosa. Tale processo non fu di breve durata, ma conobbe pure un termine. Soprattutto nella seconda metà del secolo i conviti di corte divennero gli ospiti garbati e generosi dei repertori narrativi più profani: volgarizzamenti di testi antichi e poesia epica ungherese, rifacimenti di miti classici e rielaborazioni di leggende locali, ma soprattutto novelle in versi e romanzi in versi trovarono largo seguito presso un pubblico di corte ancora inesperto nella lettura e perciò ancor ben disposto alla comunicazione orale ed all'audizione di testi ancora strettamente legati alla composizione melodica. Si trattava di testi stilisticamente forgiati secondo le aspettative di quel pubblico, di testi costruiti su studiate iterazioni formulari, su tropi stereotipi, su ricorrenti locuzioni che rappresentavano l'eredità più vistosa della tradizione orale medievale. E l'accoglienza della vasta materia novellistica dovette risiedere proprio in quel linguaggio tradizionale e vicino calato nelle plaghe lontane del fantastico e dell'irripetibile.²

2. Il concetto di *históriás ének* (canto storico)

Un luogo comune ereditato dalla sensibilità romantica, non eliminato dalla filologia positivista e solo parzialmente rimosso dalla frammentarietà delle indagini estetiche e stilistiche della critica successiva, per lungo tempo ha voluto vedere nel Cinquecento letterario ungherese, con l'eccezione della lirica di Bálint Balassi (1554-1594), un secolo essenzialmente sottratto alle competenze della poesia. Il particolare punto di vista di Ferenc Kölcsey (1790-1838), primo teorico del Ro-

² Sull'oralità della comunicazione poetica in Ungheria, cf. Béla Varjas, *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, cit., pp. 13-19 e 56-64.

manticismo ungherese, ma soprattutto una sensibilità alimentata da condizioni affettive molto particolari e l'ottica totalitaria del sentimento ingenuo ed originario non potevano permettere la comprensione di una poesia che è sostanzialmente tecnica, di un'arte che è pura forma, di un segno formale che esprime allo stesso tempo tecnica e creazione. Quella visione non poteva volgersi al recupero di tanta produzione poetica che per sua natura tende ad isolarsi nel chiuso dei moduli stilistici di un codice a sé stante dove la sfera del soggettivo cede il passo all'oggettività dell'arte, dove il segno artistico-formale di proposito si contrappone ad ogni rappresentazione del reale o del sentimentale, dove il concetto di realizzazione artistico-poetica si fonda sulla oggettività dello stile e si inverte nella volontà e nella capacità di partecipare al prestigio di una già affermata tradizione stilistica.³

³ Poiché la produzione letteraria del periodo in oggetto coincide con la diffusione ideologica e con la promozione culturale della Riforma protestante, la discussione sin dall'inizio ha interessato i rapporti tra Riforma e sviluppo della letteratura in lingua ungherese all'epoca del Rinascimento. Le tesi espone dal Kőlesey nella sua recensione alle poesie di Berzsenyi (*Berzsenyi Dániel versei*, 1817), risistemate nella notissima dissertazione *Nemzeti hagyományok* [1826, Tradizioni nazionali] sul carattere della civiltà ungherese, trovarono immediata applicazione nelle sintesi storico-letterarie di Ferenc Toldy. Il suo *Handbuch der Ungarischen Poesie* (1827-28) risente fortemente, infatti, dell'influsso di Kőlesey soprattutto quando non riconosce la funzione culturale svolta dalla Riforma in un vasto settore della letteratura ungherese antica: posizione, questa, attenuata solo nella successiva *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig* [1864, Storia della letteratura nazionale ungherese dai tempi più antichi fino al presente]. Ciò non impedi che da una vistosa trascuratezza si passasse ad un'eccessiva rivalutazione: le pur benemerite e preziose edizioni critiche dei poeti ungheresi del '500 (mi riferisco, ovviamente, ai sette volumi della *Régi Magyar Költők Tára* [1880-1930. Collezione di Poeti Ungheresi Antichi] curati da Áron Szilády e Lajos Dézsi) nacquero dal precipuo interesse filologico per opere in qualche modo legate all'attività della Riforma. All'incomprensione del Cinquecento letterario ungherese contribuì anche una non sempre corretta periodizzazione. Il primo ad utilizzare la categoria rinascimentale fu Frigyes Riedl, *A magyar irodalom fő irányai* [1896, Le principali tendenze della letteratura ungherese], che però la limitò alle manifestazioni culturali precedenti il 1526. Questa concezione, secondo la quale la Riforma sarebbe fenomeno successivo al Rinascimento, fu accreditata dalla visione storica di Gyula Szekfű e fatta propria in sede letteraria da János Horváth che, significativamente, disegnò il quadro della letteratura ungherese antica fino a tutto il Cinquecento in *Az irodalmi műveltség megoszlása* [1935, La divisione della civiltà letteraria] e in *A reformáció jegyében*,

Qui si vuole alludere, con tutta evidenza, alla tradizione dell'*históriás ének* (canto storico) che della poesia ungherese del Cinquecento è il genere predominante. Esso, ponendosi altresì come iato nettissimo tra la poesia umanistica di Janus Pannonius (1434-1472) e quella tardorinascimentale di Bálint Balassi – ché il primo non creò una solida tradizione poetica in latino, mentre il secondo solo parzialmente si è rifatto alla tradizione della narrativa in vernacolo – rende vana ed infruttuosa ogni ricostruzione storica tesa a ricondurre l'insieme della poesia ungherese del Cinquecento nel più vasto processo evolutivo ipoteticamente attuatosi all'interno dei vistosi punti di riferimento rappresentati da quelle due irripetibili esperienze poetiche.

Non da oggi si sa che il Cinquecento letterario ungherese presenta un'immagine tutt'altro che piana ed omogenea. Ma l'aver evidenziato che, nel corso di quel secolo, proprio l'*históriás ének* assunse delle connotazioni affatto specifiche che comportano in ultima istanza una sempre migliore comprensione del carattere della Rinascenza ungherese e persino della stessa poesia di Balassi, è merito di ricerche, tanto serie quanto sofisticate, che hanno assicurato risultati preziosi ed originali.⁴

Il concetto di *históriás ének* – dopo varie incertezze di natura essenzialmente terminologica – è stato esaurientemente riesposto e riorordinato. Esso raccoglie, limitatamente al XVI secolo, circa 150 componimenti di differente ampiezza e struttura metrica che, in base alla loro ripartizione tematica, sono suddivisi in *történeti énekek* (canti d'argomento storico), a loro volta distinti in *tudósító énekek* (cronache di avvenimenti contemporanei) e *krónikás énekek* (cronache di avvenimenti remoti); in *vallásos históriák* (storie d'argomento religioso, per lo più di fonte biblica); in *széphistóriák* (belle istorie), che

 cit., che tuttora restano indispensabili strumenti di lavoro per ogni indagine in questo campo. Una più esatta comprensione della situazione ungherese relativamente al passaggio dal Medio Evo al Rinascimento e una migliore conoscenza anche della cultura umanistica in volgare risultano invece dalla estensione della categoria rinascimentale a tutto il Cinquecento e oltre, estensione operata dalle indagini di Tibor Klaniczay, i cui titoli più significativi sono stati riportati alla nota n. 1.

⁴ Cfr. Iván Horváth. *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben* [La poesia di Balassi in un approccio storico poetico]. Budapest 1982: Béla Varjas. *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, cit.

indicano una novellistica in versi di diversa fonte e provenienza.⁵ In particolare, è stato notato il carattere spiccatamente transitorio del genere letterario in questione, poiché esso si colloca agli inizi di una tradizione scritta che riguarda almeno i testi a noi pervenuti, ma quasi alla fine di una tradizione orale che già si era costituita in codice. Ma va anche aggiunto che tale genere interpreta il momento di una crisi che si attua su vari piani: e si deve tener conto allora della particolarità dell'incontro di un linguaggio ereditato dalla tradizione con la lingua del modello che si vuole imitare; del bilinguismo attivo del singolo autore che smentisce ogni accento di primitività, di povertà del mezzo linguistico a sua disposizione; del carattere fortemente provvisorio dell'*históriás ének* che si dispone ad un rapido superamento di se stesso, aprendosi alla ricezione di opere sempre più complesse, sino a raggiungere quel mutamento formale che lo caratterizzerà nel secolo successivo. Ci troviamo di fronte alla reinterpretazione rinascimentale di una cultura che si era costituita sotto le forme di uno stile fortemente stabile. Ne consegue il valore doppio ed ambivalente del concetto di imitazione, che vuol significare adesione a procedimenti stilistici ereditati dalla tradizione, ma anche introduzione di modelli letterari di più ampio respiro, sotto il segno di un contatto umanistico con le più vaste correnti culturali europee. La stessa fedeltà al testo preso a modello è proporzionale alla capacità del traduttore di adattare quel testo ad uno schema ritmico prestabilito e, probabilmente, quando gli autori avvertono di comporre *magyar versekbe* (in versi ungheresi), fanno intendere che la versificazione a loro disposizione è solo quella legata allo schema ritmico, metrico, melodico dell'*históriás ének*.⁶

3. *Topos* e formula nell'*históriás ének*

Caratteristica fondamentale del genere letterario ungherese dell'*históriás ének* è il cosiddetto stile tradizionale.⁷ Questa particolare forma

⁵ Béla Varjas, *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, cit., pp. 125-27.

⁶ Per la vasta letteratura critica sull'*históriás ének* si veda: Béla Stoll-Imre Varga-Sándor V. Kovács, *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1772-ig* [Bibliografia della storia letteraria ungherese fino al 1772], Budapest 1972.

⁷ Per questa nozione cf. Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, Firenze 1969.

stilistica viene spesso definita stile formulare, poiché notevole è in esso l'impiego delle formule, cioè di materiali linguistici e lessicali e/o di forme metrico-grammaticali che si ripetono in uno o più testi. Lo stile tradizionale è nozione che ci giunge da culture in cui prevale l'oralità primaria, in cui cioè le singole scelte dell'*elocutio* sono in un certo qual modo subordinate alle esigenze della *performance* del cantore che si rivolge ad un pubblico di ascoltatori.⁸ In altra sede ho avuto già modo di dimostrare, invece, che l'*históriás ének* ungherese, nella sua quasi totalità, si colloca in un ambito di oralità mista e/o se-

⁸ Della vasta letteratura critica sul concetto di formula, sull'interpretazione dello stile formulare, sull'oralità della comunicazione poetica, ricordo qui solo i titoli più significativi: Cecil M. Bowra, *Heroic Poetry*, London 1952; Rita Lejeune, *Technique formulaire et chansons de geste*, "Le moyen âge" LX (1954), pp. 311-334; Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille 1955; Aa.Vv., *La technique littéraire des chansons de geste*, Actes du Colloque de Liège (septembre 1957), Paris 1959; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960; Stephen G. Nichols, *Formulaic diction and thematic composition in the Chanson de Roland*, The University of North Carolina Press, Valencia 1961; Aa. Vv., *Poetics*, Warszawa-The Hague 1961; Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (siècles XI-XII)*, Paris 1963 (ed. ital.: *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)*, Bologna 1973); Joseph J. Duggan, *Formulas in the Couronnement de Louis*, "Romania" 87 (1966), pp. 315-344; Riccardo Di Donato, *Problemi di tecnica formulare e poesia orale nell'epica greca arcaica*, "Annali Scuola Normale Sup. Pisa", 38 (1969), pp. 243-294; Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, cit.; Milman Parry, *The Making of Homeric Verse: the Collected Papers of M. Parry*, Oxford 1970; Edmund de Chasca, *Toward a Redefinition of the Epic Formula in the Light of the Cantar de mio Cid*, "Hispanic Review" 38 (1970), pp. 251-263; Joseph J. Duggan, *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley-Los Angeles-London 1973; Aa. Vv., *Oral Literature and the Formula*, a cura di Benjamin A. Stolz e Richard S. Shannon, Ann Arbor, Michigan 1976; Béla Varjas, *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei*, cit.; Imre Szabics, *Epika és költőiség. A XII. századi francia elbeszélő költészet stíluseszközei [Epica e poeticità. Gli strumenti stilistici della poesia narrativa francese del XII secolo]*, Budapest 1983; Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1984; Aa. Vv., *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, a cura di Bruno Gentili e Giuseppe Paioni, Roma 1985; John Miles Foley, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, New York and London 1985; Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura medievale"*, Bologna 1990; Riccardo Di Donato, *Tra Micene e Atene. L'oralità tra due civiltà della scrittura. Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica*, vol. I, Firenze 2002, pp. 9-19; Giovanni Cerri, *Introduzione a Omero, Iliade*, Milano 2002, pp. 63-94.

condaria:⁹ nel primo caso, nacquero dei testi che sono ascoltati o letti secondo un'interpretazione motivata da una mentalità legata alla tradizione orale; nel secondo caso, abbiamo a che fare con testi in cui si affievolisce il ruolo della tradizione orale e in cui l'io narrante si sostituisce alle tecniche compositive tradizionali. è quasi superfluo ricordare, tuttavia, che l'*históriás ének* ungherese, anche nella sua particolare e complessa forma di oralità mista e secondaria, sarebbe un genere letterario stilisticamente incomprensibile senza la nozione di stile formulare. Esso sarebbe cioè incomprensibile se non lo collocassimo nell'ambito di uno stile che, fondandosi su forme di ripetizioni, recupera e mantiene in vita una tecnica compositiva ed espressiva che affonda le proprie radici in una tradizione poetica precedente.

Nell'analisi dello stile formulare è fondamentale il rilievo delle varie forme di ripetizione. In questo contesto è un passo obbligato dell'analisi critica e stilistica individuare ciò che si intende per *topos* e ciò che si intende per formula nei casi in cui essi debbano essere distinti; ma una esatta definizione è necessaria anche nei casi in cui essi vengano a coincidere nella teoria critica e nella pratica compositiva; in ogni caso mi sembra opportuno lo studio di ogni eventuale rapporto funzionale tra *topos* e formula, del loro distinto o identico campo di applicazione. Se sono entità identiche o sinonimiche, va chiarito in quali circostanze del procedimento compositivo della narrativa ungherese del XVI secolo essi vengano a coincidere in base alla retorica implicita dello stile formulare che spesso è cosa diversa dalla retorica classica. Se sono entità diverse o complementari, va spiegato in quali momenti dell'atto creativo essi svolgano funzioni diverse oppure entrino in rapporto di funzionale complementarità: e si tratta di un rap-

⁹ Cf. A. Di Francesco, *Novella in versi e pubblico di corte nell'Ungheria del Cinquecento*, "Annali del Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale", Sez. Letterario-Artistica, Nuova Serie 2 (XXIII), 1984, pp. 101-120; Id., *La Griselda ungherese e lo stile formulare delle prime széphistóriák*, ivi, pp. 121-141; Id., *A históriás ének mint formulaköltészet* [Il canto storico come poesia formulare], "Irodalomtörténeti Közlemények" 1989, pp. 446-457; Id., *Osservazioni sullo stile formulare delle traduzioni ungheresi di tre novelle del Boccaccio*, "Giano Pannonio" 4, 1989, pp. 233-248; Id., *Toposz és formula a magyar históriás énekekben* [Topoi e formule nei canti storici ungheresi], "Studia Letteraria" XXXII, 1994, pp. 63-71; Id., *A magyar históriás ének formuláris stílusáról* [Sullo stile formulare del canto storico ungherese], in Aa.Vv., *Congressus Octavus Internationalis Fenno-Ugristarum*, Pars VII Litteratura Archaeologia & Anthropologia, Jyväskylä 1996, pp. 40-44.

porto certamente complesso e non sempre univoco, di un rapporto che si instaura non fra elementi ripetitivi completamente diversi fra loro, bensì fra materiali linguistici e lessicali, fra schemi di linguaggio che talora o spesso svolgono la medesima funzione nell'ambito della struttura compositiva e narrativa di un dato testo. È perciò importante procedere innanzitutto ad una verifica e ad una eventuale risistemazione delle tradizionali definizioni di *topos* e formula proprio partendo dalle caratteristiche dello stile formulare ungherese, non senza aver prima ricordato le differenze che intercorrono fra il dettato formulistico della retorica implicita di questa poesia narrativa ungherese e la topica della retorica classica. Voglio dire, cioè, che l'*históriás ének* ungherese ha una sua topica particolare, costituita da un lessico e da un repertorio di immagini che non sempre si collocano nella prospettiva della retorica classica: e se vi sono punti di contatto, andrà stabilito il momento della effettiva dipendenza dalla retorica classica, ma anche il momento in cui tale supposta dipendenza è solo frutto di una partecipazione anche ungherese a procedimenti espressivi, linguistici e poetici, di carattere universale.

Prima di affrontare l'esame del rapporto funzionale tra *topos* e formula nell'ambito della poesia narrativa ungherese antica, mi siano concesse alcune considerazioni di carattere generale. Anzitutto occorre ricordare che, se da una parte ci sono noti grosso modo le tecniche e i campi di applicazione del *topos* e della formula nei procedimenti generali della composizione poetica, d'altra parte sappiamo come il loro uso non sia del tutto identico e come una notevole ambiguità accompagni sempre questi concetti, in particolare quello di formula. In secondo luogo, appare difficile una sempre netta separazione fra *topos* e formula in ambito narrativo ungherese cinquecentesco, proprio perché in questi testi scarso o completamente nullo è l'apparato metaforico del *topos*. Qui infatti prevale sull'immagine poetica il carattere discorsivo dei vari procedimenti retorici. Sarà quindi opportuno, se possibile, indicare di volta in volta l'appartenenza di un determinato stereotipo alla serie della topica oppure alla serie del repertorio formulistico. Sarà pertanto necessario richiamare e confrontare le definizioni e le indicazioni che possiamo desumere dalla letteratura critica sull'argomento, non senza aver prima avvertito che qui mi limiterò a quei lavori che più ritengo utili dal punto di vista della soluzione del problema critico in questione.

Per Ernst Robert Curtius i *topoi* o *loci communes* "sono argomenti applicabili ai casi più disparati: sono temi intellettuali disponibili

ad ogni sviluppo e variazione”.¹⁰ In particolare, per Curtius ogni discorso “deve rendere accettabile una frase o un concetto; deve, quindi, addurre argomenti che facciano appello all’intelletto o al sentimento dell’ascoltatore”.¹¹ Sul piano della terminologia Curtius non sembra distinguere fra *topos* e formula, laddove i due termini nella sua opera appaiono identici, o per lo meno intercambiabili. A mo’ di esempio ricordiamo il caso del *topos* “fortitudo et sapientia”, peraltro presente anche nei testi ungheresi, che altre volte viene citato come formula. Ma la stessa indeterminatezza terminologica vale anche per la topica dell’esordio.

Paul Zumthor distingue fra schemi mentali e schemi di linguaggio: sono quest’ultimi che comprendono, apparentemente senza grande distinzione, i luoghi comuni e le formule. Solo apparentemente, a mio avviso, perché egli, analizzando più da vicino “tutto ciò che da alcuni anni si designa col nome di *formule*”,¹² sottolinea l’importanza delle espressioni formulari, accanto ai *topoi*, all’interno del registro poetico. Più recentemente Zumthor, studiando la cosiddetta vocalità del testo, sembra accentuare la distinzione fra *topos* e formula in relazione alla *performance*:

Il formulismo poetico funziona con l’aiuto di modelli di ordine diverso, sintattici, ritmici, semantici, che operano, nella costituzione del testo, in modo generativo, producendo in superficie delle sequenze a volte previste e spesso imprevedibili [...]. Ma il formulismo abbraccia il discorso in quanto tale, più che la sua organizzazione linguistica, e, nella sua messa in pratica, riguarda la *performance* piuttosto che la composizione: è questa la funzione dei luoghi o *topoi* [...]. È comunque soprattutto quando implica il vocabolario e influisce direttamente sulla selezione delle forme linguistiche che si ha l’abitudine, a torto o a ragione, di prendere in considerazione il formulismo.¹³

Nell’ambito della retorica implicita dei canti narrativi tradizionali romeni Lorenzo Renzi identifica le formule e i temi nei “*topoi* che fa-

¹⁰ Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci 1992, p. 81.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Paul Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell’età romanica (secoli XI-XIII)*, cit., p. 132.

¹³ Paul Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla “letteratura medievale”*, cit., pp. 263-264.

cilitano la descrizione di azioni e situazioni comuni";¹⁴ ma poi distingue le formule o *topoi* dagli schemi formulistici che "sono le *figurae* o, appunto, *schemata* della retorica classica attivi sul piano dell'«espressione»".¹⁵ Questa distinzione ci appare interessante anche dal nostro punto di vista, perché aiuta a comprendere non poche questioni relative allo stile formulare ungherese, non ultimo il rapporto fra *topos* e formula.

Da ultimo, molto utile è anche quanto osserva Giovanni Pozzi in relazione alle varie forme di stereotipia: "La ripetitività riguarda tanto le forme, che divengon formule, quanto i contenuti, che divengon luoghi comuni; luoghi comuni non già nel senso usato dalla topica, ma nel senso di concetto ricorrente in determinate circostanze del discorso".¹⁶ In sostanza, le formule sarebbero delle forme ripetute, mentre i luoghi comuni sarebbero dei contenuti ripetuti. Il *topos*, cioè, sarebbe una formula in quanto ripetizione di una data forma e sarebbe un luogo comune in quanto ripetizione di un dato contenuto. È evidente che da questa distinzione primaria possiamo far discendere altre distinzioni che riguarderanno le singole utilizzazioni del vario materiale ripetitivo.

Passando all'esame della materia narrativa ungherese del XVI secolo, potremmo ben identificare il problema con la seguente affermazione: ogni formula è un *topos*, ma non ogni *topos* è una formula. Quest'affermazione va però adeguatamente spiegata. Il canto storico ungherese è certamente un discorso poetico strutturato, in cui la presenza e la ripetizione dei *topoi* e delle formule consente la continuità e la conservazione di microstrutture in cui si rivela la tecnica compositiva della tradizione letteraria ungherese. Ma certamente è difficile cogliere il valore specifico di materiali retorici testimoniati in monumenti linguistici e letterari cronologicamente tardivi rispetto al fenomeno dell'oralità primaria e comunque adoperati nel contesto di un forte bilinguismo culturale. Il problema che subito ci si pone dinanzi consiste quindi nell'approntare un repertorio della topica ungherese che non sempre e necessariamente risulta identico a quello della retorica classica. In questo compito non ci è di grande aiuto il concetto

¹⁴ Lorenzo Renzi. *Canti narrativi tradizionali romeni*, cit. p. 19.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Giovanni Pozzi. *Temî, tôpoi, stereotipi*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana*, vol. III. Le forme del testo. I. Teoria e poesia, Torino 1984, pp. 393-394.

onnicomprensivo di *históriás ének* come genere letterario. Se infatti le formule sono elementi espressivi linguistici generali ed ugualmente utilizzati nelle tre tematiche costitutive del genere letterario in questione, i *topoi* rappresentano dal canto loro delle strutture concettuali più fortemente legate alla tematica particolare che intendono esprimere. In altre parole, la formula è una microstruttura indipendente dal particolare tema letterario, mentre il *topos*, con il suo funzionamento, sottintende un suo stretto collegamento con lo specifico tema poetico che si vuol rappresentare. Occorrerà quindi distinguere tre topiche nell'*históriás ének*: una topica per la materia epico-storica, una seconda per la materia novellistica ed amorosa, una terza infine per la materia biblica e religiosa in generale. Una siffatta tripartizione consente una più esatta individuazione della effettiva provenienza ed appartenenza del vario materiale ripetitivo e consente altresì una più esatta articolazione del rapporto fra *topos* e formula, ben tenendo presente comunque il fatto che una parte di questo materiale ripetitivo può essere effettivamente comune ai vari temi perché appunto esso appartiene ad una categoria retorica universale.

La formula e il *topos* spesso si sovrappongono e comunque è sempre difficile una loro netta separazione. Certamente è possibile una loro distinzione nella poesia colta o nella produzione poetica ungherese del Seicento, dove cioè è maggiormente identificabile la ripresa delle tecniche della retorica classica. Più difficile è invece una loro distinzione nell'ambito dello stile formulare, che funziona secondo una retorica implicita in cui spesso le formule corrispondono ai *topoi* della retorica classica nella descrizione o nella narrazione di una determinata materia. È per noi significativo il fatto che anche nei canti storici ungheresi "le formule compaiano meno nella presentazione di eroi che nella rappresentazione di situazioni tipiche".¹⁷ Ciò può essere una riprova del fatto che gli stereotipi dei canti storici ungheresi sono quasi sempre di tipo narrativo e quasi mai di tipo metaforico. Del resto, lo stesso Zumthor¹⁸ sembra mostrare una notevole cautela nell'affermazione di ogni eventuale dipendenza dai *topoi* della retorica classica dei procedimenti analoghi presenti nelle tecniche poetiche dell'età romanica. È per noi importante – considerate le molte analogie fra le

¹⁷ Lorenzo Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, cit., p. 28.

¹⁸ Paul Zumthor, *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)*, cit., pp. 26-28.

tecniche occidentali dell'oralità nei secc. XI-XIII e quelle della poesia narrativa ungherese dei secc. XVI-XVII – la tendenza critica a rifiutare la collocazione di “ogni letteratura in lingua volgare nella prospettiva del latino”.¹⁹ Sembra ugualmente giusto infatti il rifiuto nel concepire la poesia dell'età romanica come il frutto di “una volontà di composizione retorica”.²⁰ È nostra convinzione, infatti, che nemmeno la poesia narrativa del Cinquecento ungherese si possa tutta collocare nella prospettiva del latino e della retorica classica. Si può tutt'al più affermare che il canto storico ungherese – quando non sia il frutto di una traduzione da modelli classici ed occidentali – sia composto quasi sempre secondo un dettato formulistico in cui le formule più ampie e sviluppate svolgono il compito assegnato ai *topoi* nella retorica classica. Non a caso il Curtius aveva giustamente rilevato che nel XIII secolo “i poeti del tempo contrappongono alla ritmica e alla retorica latina, in quanto «tecniche dotte» (*mester de clerecia*) o di «nuova maestria» (*nueva maestria*), la «tecnica dei giullari» (*mester de joglaria*)”.²¹

Il problema del rapporto tra *topos* e formula probabilmente può essere risolto partendo da una più esatta definizione del concetto di formula. È infatti la recente estensione nell'applicazione di questo termine ad aver generato una certa dose di ambiguità. Sul piano operativo mi sembra particolarmente utile una sempre più netta distinzione tra le formule che possono essere quasi in un rapporto sinonimico con il *topos* e le formule che invece sono soltanto ripetizioni di forme metriche, grammaticali e sintattiche. Torno a ripetere che proprio in questa distinzione risiede la soluzione del problema di cosa noi dobbiamo intendere di volta in volta per *topos* e per formula nell'ambito dell'*historiás ének* ungherese. Più precisamente possiamo dire che lo stile formulare usa alcune formule che servono alla *performance* e formule che servono alla costituzione linguistico-lessicale del testo. Le prime son formule che corrispondono ai *topoi*, proprio perché rappresentano il momento dell'organizzazione del discorso, mentre le seconde sono schemi formulistici, cioè forme astratte di ripetizione che si concretizzano nella selezione del lessico sul piano paradigmatico. Le cosiddette formule di approccio ben corrispondono alla topica dell'esordio

¹⁹ Ivi, p. 26.

²⁰ Ivi, p. 28.

²¹ Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cit., p. 427.

perché si riferiscono all'organizzazione della *performance*, così come il *topos* "fortitudo et sapientia" corrisponde alla formula ungherese di *bölcsesség és vitézség* (saggezza ed eroismo) che compare un po' dovunque nella tematica epica ungherese, dalla *Cronica* (1554) di Sebestyén Tinódi (1510?-1556) alla *Obsidio Szigetiana*²² di Miklós Zrínyi (1620-1664), e serve come luogo comune alla organizzazione del discorso. L'identità di *topos* e formula si ha cioè in relazione alla organizzazione generale del discorso poetico o in relazione alla organizzazione retorica di un determinato tema poetico, cioè quando possiamo chiamare formula ciò che è appunto un luogo comune della retorica in generale o di un dato tema letterario in particolare.

Non si dà invece identità di *topos* e formula in tutti i casi in cui quest'ultima è invece soltanto uno schema formulistico, cioè un elemento ripetitivo che agisce sulla organizzazione linguistica e lessicale di segmenti di testo, quali il verso o il semiverso. Ma non è dall'estensione quantitativa nel testo che affiora la differenza tra *topos* e formula, quanto piuttosto dalla loro diversa funzione strutturante. E lo schema formulistico opera strutturalmente all'interno del singolo testo o dei vari testi indipendentemente dal tema poetico trattato.

Ma numerose possono essere anche le situazioni in cui il *topos*, classico o ungherese, entra in un rapporto di complementarità con lo schema formulistico. Il *topos* del "discorso precedente alla battaglia", ad esempio, è un luogo comune per quanto concerne l'organizzazione del racconto; ma se andiamo a leggere questi passi nel testo anonimo del *Kenyérmezei viadal* (1568, La battaglia di Kenyérmező)²³ o in quello dell'*Obsidio Szigetiana*, possiamo ben vedere come essi siano il risultato anche di aggregazioni di numerosi schemi formulistici. In altre parole, qui ciò che in senso lato chiamiamo formula è un elemento su cui si costruisce il *topos*.

²² Poema epico ungherese di Miklós Zrínyi (1620-1664), pubblicato nel 1651, insieme ad alcuni idilli pastorali e mitologici, nella *Adriai tengernek Syrenája* [Sirena del mare Adriatico], poi tradotta in croato, con alcune variazioni, dal fratello Petar e pubblicata nel 1660 con il titolo *Adrijanskoga mora Sirena* [Sirena del mare Adriatico]. Materia del poema in 15 canti è l'assedio posto dai Turchi dal 5 agosto all'8 settembre 1566 alla roccaforte di Szigetvár.

²³ Canto storico di 480 dodecasillabi con schema AAAAA. Lo si può leggere in XVI. századbeli magyar költők művei [Opere di poeti ungheresi del XVI secolo], vol. VII, 1566-1577, a cura di Lajos Dézsi, Budapest 1930, pp. 36-50.

Ma anche un *topos* più strettamente ungherese ci dà gli stessi risultati. Il *topos* della “noncuranza”, ad esempio, viene espresso attraverso la formula *semmit nem gondol* (non curarsi di nulla), che propriamente è un composto lessicale fisso che si struttura nelle varie circostanze narrative sulla base di uno schema formulistico che ha operato una selezione lessicale su di un cliché metrico-sintattico al fine di esprimere quel luogo comune. E numerosi sono gli esempi di questo tipo.

Per comprendere lo stile formulare dell'*históriás ének* occorre allora tener presenti ed analizzare dapprima i singoli testi e poi il genere nella sua totalità. Non si può escludere, infatti, che diverse possono essere la funzione e la strutturazione interna del *topos* in Tinódi da quelle di un *topos* di derivazione classica presente in testi riscritti su modelli classici. L'*elocutio* dei singoli testi può infatti differire a seconda della tradizione letteraria cui fa riferimento: e dalla specifica imitazione di una particolare tradizione discende anche il tipo di *performance*, cioè il tipo di organizzazione retorica del discorso.

In sostanza, il rapporto tra *topos* e formula non è un dilemma esegetico, ma il rapporto tra *performance* e cliché. E sono elementi compositivi quasi mai separati fra loro. E poiché ambedue si fondano sul principio della ripetitività, a ben vedere si nota che le due dimensioni non sono che aspetti di un'unica realtà, che nell'analisi dei testi deve essere compresa e rivissuta criticamente in maniera piena e saggiamente articolata. L'ambiguità risiede infatti nelle definizioni della critica moderna, non nella prassi dell'antica composizione poetica. Ma se manteniamo ben netta la distinzione tra *topos* e schema formulistico, probabilmente avremo contribuito a far chiarezza intorno al problema dello stesso uso generico della nozione di formula e, in definitiva, intorno al problema della comprensione del principio estetico della ripetizione nell'*históriás ének* ungherese.

4. Versificazione e retorica

Una delle caratteristiche della versificazione dei canti storici ungheresi del Cinquecento è costituita dalla ricorrenza di gruppi formulari che coprono il primo o il secondo emistichio. Va subito detto però che non si tratta solo di ripetizioni lessicali fisse, poiché la struttura vuota dell'emistichio si presta all'immissione di gruppi formulari assai variati nelle loro funzioni sintattiche e nei loro elementi costitutivi. In questo contesto, ad esempio, i suffissi svolgono naturalmente un ruolo molto

importante, dacché essi concorrono alla riutilizzazione, sia pur con le dovute ma minime variazioni, di gruppi formulari standardizzati per lo più dalla genericità del loro impiego. Nuova luce riceve anche il problema della spesso evocata cattiva o imprecisa versificazione di questi testi o quello delle irregolarità sintattiche nella costruzione del verso. Per quanto concerne il primo aspetto, possiamo constatare che, mentre molti versificatori osservano quasi sempre scrupolosamente la cesura simmetrica 6/6 utilizzando quindi gruppi formulari di sei sillabe, non pochi altri autori usano molto liberamente la pur assai mobile cesura asimmetrica 5/6 o 6/5. Ma ciò non dipende – in autori di grande cultura umanistica quali ad es. György Enyedi (1555-1597) - da una metrica scorretta, ma dalla volontà di immettere nel verso formule lessicali della più varia quantità sillabica, che però comporta un uso molto disinvolto della cesura. È questo il motivo per cui la cesura di base 6/5 o 5/6 si frantuma negli schemi 4/4/3, 4/7, 5/3/3, ecc., dove i vari segmenti son coperti quasi sempre da espressioni formulari. È un procedimento, questo, conosciuto in tutto il genere dell'epica narrativa ungherese, da Tinódi a Péter Ilosvai (XVI sec.), da Ambrus Göröcsöni (XVI sec.) a Ferenc Hunyadi (XVI sec.). In altre parole, questi autori si avvalgono della tecnica della compensazione metrica per inserire la formula nei limiti dell'alessandrino o dell'endecasillabo. Allo stesso modo, le supposte irregolarità sintattiche dipendenti dall'acrostico o dalla rima (come l'omissione dell'articolo, l'arretramento della congiunzione, l'inversione del rapporto di possesso, lo spostamento dell'aggettivo qualificativo o del numerale, l'arretramento del prefisso verbale, l'inversione degli emistichi o l'inversione delle frasi nel verso) rappresentano altrettanti modelli di versificazione che si cristallizzano con l'uso in una norma codificata: ed anch'essi sono fenomeni che facilitano la formazione di schemi strutturali, di gruppi lessicali e di un complesso di locuzioni che riescono a legittimarsi nella tecnica formulare.²⁴

²⁴ Sulle forme metriche della poesia ungherese del '500 si vedano: Magda Fajsek, *Hagyományossá vált mondatképletek középkori és XVI. századi verseinkben* [Formule sintattiche tradizionali nella poesia ungherese del Medio Evo e del XVI secolo]. Budapest 1942; János Horváth, *A magyar vers* [La poesia ungherese], Budapest 1948; Erika Szepes - István Szerdahely, *Verstan* [Metrica], Budapest 1981; Iván Horváth, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, cit.

Benché sia opportuno ribadire ancora una volta che l'arte di questi autori tende naturalmente a superare i limiti angusti dello stile formulare, appare evidente comunque che anche per loro il verso resta molto probabilmente il primo luogo di strutturazione poetica, nel senso che anch'essi dovettero cimentarsi con le difficoltà inerenti ad un ristretto numero di combinazioni ritmiche e sintattiche. La formula si era già costituita come scarto verbale di natura poetica all'interno della versificazione ungherese anteriore al Cinquecento e, come tale, cioè come segno specifico di un prestigio poetico acquisito e consolidato, dovette trasmettersi anche all'epoca successiva.

La struttura retorica del canto storico ungherese è quindi molto semplice. Essa consiste di una formula d'esordio, di una *narratio* centrale articolata in segmenti di quattrocento versi ciascuno e infine di una formula di chiusura. Non si deve pensare alla formula di esordio o di approccio come ad una formula sterile: non la si può concepire infatti senza l'immaginario che la accompagna. L'autore ungherese, infatti, al di là della fissità dello schema formulistico immette sin dall'inizio e a disposizione del lettore o dell'ascoltatore tutti i riferimenti relativi al personaggio uscito dalla penna e dall'inchiostro: il lettore o l'ascoltatore è quindi subito in grado di ricostruire il mondo ideale che l'autore vuole presentargli. Vi è infatti una sorta di poetica dello stile formulare che assegna alle formule una vita autonoma in cui possono risaltare la realtà della narrazione, l'apparenza della finzione poetica e il disincanto del mondo ideale evocato. Lo stile formulare ci presenta una narrazione cosciente di sé, cioè una scoperta della dimensione immaginaria che è all'interno dell'individuo e che è all'interno della storia narrata. La retorica formulare viene dalla narrazione e la narrazione va alla retorica formulare. Il mondo reale, mondo di eroi che combattono contro i Turchi e di altri eroi della fede che combattono per il proprio ideale confessionale, è un mondo che dà vita alla struttura formulare del canto storico ungherese. Una parte della novità dello stile formulare ungherese deriva proprio dal rapporto molto stretto che mantiene con la tradizione. Certo, questo vale per qualunque opera innovatrice: non esiste creazione nuova, infatti, che non poggi su una tradizione precedente, così come qualunque tradizione non può sopravvivere senza l'apporto di creazioni nuove. All'interno del canto storico ungherese il *genus didascalicum* o *didacticum* con la Riforma si radicò nell'insegnamento scolastico e diede vita ad una vasta produzione di testi narrativi ungheresi. Il *genus didascalicum* è quindi una innovazione rispetto alla tradizione, poiché esso nell'antichità

ancora non esisteva, né tanto meno esisteva nella tradizione letteraria ungherese. Esso è quindi una creazione nuova che però stilisticamente e retoricamente si avvale della tecnica compositiva orale. La *narratio* può essere breve o lunga ma, come già si accennava prima, essa è articolata in parti di quattrocento versi: questa articolazione tuttavia non sarà mai polifonica, dal momento che è modello espositivo che strutturalmente si ripete ma senza un cambiamento del timbro di voce. La voce principale infatti sarà sempre quella dell'io narrante che rimane immutato anche nell'ambito di quello che possiamo chiamare il dialogo dei generi letterari che avviene all'interno del canto storico ungherese. Il dialogo tra il mondo perfetto e astratto degli eroi di tante battaglie antiturche e il mondo esistenziale e concreto dei romanzi d'amore imperniati su un forte realismo descrittivo annuncia il mondo così come sarà, cioè quello del romanzo come genere dei generi, il romanzo come liberazione dell'immaginazione, spazio di una nuova lettura e tempo di un nuovo lettore. All'interno del discorso retoricamente articolato del canto storico ungherese, infatti, vi è questo colloquio continuo tra il mondo perfetto dell'epica e il mondo difettoso del romanzo d'amore. Questo colloquio produce una evoluzione del canto storico in funzione di una predominanza del romanzo realistico nei confronti del mondo astratto dell'epica. Tutto ciò ha grande rilevanza dal punto di vista della struttura della *narratio* che si adegua, di volta in volta, alla materia narrata. Non solo, ma il dualismo epos-romanzo finisce per dialogare anche con la narrativa religiosa di origine biblica che nasce dal seno ideologico della Riforma e raggiunge la sua vetta nelle tante storie bibliche tradotte in ungherese in funzione di una esemplarità morale, cioè di un *exemplum didascalicum* che doveva servire al rinnovamento morale della nazione ungherese.

Si diceva prima che il canto storico ungherese è un genere letterario moderno il cui debito verso la tradizione è però immenso. Esso infatti non esisterebbe senza la tradizione che noi chiamiamo poesia epica orale. Se il canto storico è un genere letterario del Rinascimento, è anche vero che al suo interno sopravvivono le allusioni e il repertorio compositivo del Medio Evo così come ce lo rivela lo stile formulare. Il canto storico quindi è un'opera medievale che si prolunga nella modernità grazie alla tradizione creativa di tanti cantastorie che sono i successori diretti dei versificatori che diedero vita nel Medio Evo alla oralità primaria. Il canto storico è il grande genere letterario della decadenza politica dell'Ungheria, ma da questa decadenza nasce quella grande avventura creativa che è la letteratura moderna ungherese. Al

canto storico è toccato in sorte di nascere e di svilupparsi nell'Ungheria successiva alla disfatta di Mohács (1526), nell'Ungheria crollata sotto i colpi della Riforma, dello Stato ungherese autoproclamatosi difensore della fede ma in senso antiromano. Possiamo dire che dal punto di vista confessionale il canto storico ungherese derivi dall'universo dogmatico della fede, quasi per reazione al grande dubbio intorno al quale ruotava l'istanza del rinnovamento morale protestante. Su questo aspetto è opportuno insistere perché da esso proviene anche la struttura compositiva del canto storico ungherese che possiamo definire come genere letterario nato dai dettami di una retorica arcaica. Non raramente, infatti, il versificatore si limita ad offrire una *narratio* che si risolve in una dimostrazione di abilità mnemonica e parecchio praticata è la tendenza a nascondere il nome dell'autore dietro un anonimato convenzionale. E c'è anche incertezza sui nomi dei personaggi, a cominciare da quello dello stesso eroe di turno. I personaggi dei canti storici ungheresi sono infatti sfuggenti, quasi nascosti dietro una onomastica incerta ed approssimativa ma sempre riconducibile allo stato giuridico del *vitéz*, cioè del soldato ungherese impegnato nella lotta antiturca o del protagonista di avventure straordinarie in luoghi favolosi e remoti. All'interno della formula – che si tratti di un *exordium* ridondante, di *topoi* che si ripetono, della *narratio* schematica e convenzionale o della stereotipata *conclusio* – le parole nella loro immutabilità non sono lasciate alla casualità del mondo, come a dire che se una parola non può avere più significati, il mondo non può avere allora più interpretazioni, ma solo un'unica spiegazione inamovibile e dogmatica.

