

Critica del testo

XVI / 1, 2013

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Alessio Collura

Oltre Spitzer: «La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana»

L'elegia giudeo-italiana La ienti de Sion costituisce uno dei primi monumenti letterari italo-romanzi organici e strutturati. Conservata in tre Machzorim in caratteri ebraici, essa è una kinah, un'elegia associata alle funzioni religiose del nono giorno del mese di Av. La lingua è una koiné giudaica dell'Italia mediana con tratti meridionali; il testo è databile XIII^{ex}-XIVⁱⁿ. La peculiarità dell'opera è l'essere «una poesia italiana su un soggetto ebraico», nata dallo sforzo di piegare una lingua romanza entro una forma metrica ebraica. L'antichità e l'originalità del testo hanno suscitato l'interesse degli studiosi a partire da Leo Spitzer. Il presente contributo ne propone una nuova interpretazione sulla base delle considerazioni spitzeriane, tentando un'analisi di natura stilistica e applicando alcuni principi di lettura retorica, senza perdere di vista gli spunti seriori di Cassuto e di Sullam Calimani.

Quando, nel 1915, Elia S. Artom trovò in un *Machzor* (libro ebraico di preghiere) di Ferrara il testo di un'elegia italiana in caratteri ebraici, si rese subito conto che si trattava di una scoperta importante e decise di pubblicarlo.¹ Dovranno passare circa quindici anni prima che venisse realizzata un'edizione critica del testo: così, nel 1929, nel volume *Silloge linguistica dedicata alla memoria di G. I. Ascoli...*, Umberto Cassuto – sulla base di una tradizione manoscritta nel frattempo aggiornata² – pubblicò quello che a suo

1. E. S. Artom, *Un'antica poesia italiana di autore ebreo*, in «Rivista Israelitica», X (1913-1915), pp. 90-99.

2. Cfr. in proposito U. Cassuto, *Un'antichissima elegia giudeo-italiana*, in AA. VV., *Silloge linguistica dedicata alla memoria di G. I. Ascoli nel primo centenario della nascita*, Torino, Chiantore, 1929, pp. 349-408, a p. 349: «Più tardi [rispetto al ritrovamento di Elia S. Artom] fu segnalata da D. Camerini l'esistenza di un altro manoscritto dello stesso testo, pur esso in caratteri ebraici, nella Biblio-

giudizio costituiva non solo il più antico testo poetico in dialetto giudeo-italiano, ma anche uno dei più antichi testi poetici italiani *tout court*: l'elegia *La ienti de Sion*.³ Quasi una decina di anni dopo, nel 1937, Cassuto tornava sul testo dell'*Elegia*,⁴ che in quell'arco di tempo non aveva però richiamato a sufficienza l'attenzione dei critici, nonostante fosse «un documento poetico e culturale di evidente valore».⁵ Forse anche per questa disattenzione collettiva, era agognato lo studio che il critico e romanista viennese Leo Spitzer – nella varietà dei suoi interessi linguistico-letterari – decise di intraprendere: una riflessione sistematica su quella antica elegia che ci consegna una delle più sottili e acute testimonianze del suo famoso metodo critico.⁶ L'occasione che mi si è presentata è stata quella di

teca Palatina di Parma. Recentemente poi ne trovai a Ferrara una trascrizione tarda, settecentesca, in caratteri latini».

3. *Ibid.*, pp. 349-408. Il lettore può trovare il testo dell'elegia anche in *Poeti del Duecento*, a c. di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, pp. 35-42; e si veda la *Nota al testo* in II, pp. 796-797, in cui Contini discute alcuni scostamenti sostanziali dall'edizione di Cassuto (ad es. nei vv. 38, 41, 68). Ricorda inoltre che Gerolamo Lazzeri aveva già inserito l'elegia nella sua *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano, Hoepli, 1954, mentre non appare in E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, S. Lapi, 1888 (1912²) (antecedente al ritrovamento), nemmeno nell'aggiornamento a cura di Felice Arese (Roma-Napoli-Città di Castello, Dante Alighieri, 1955). Gli estratti presenti nel corpo del contributo sono tratti da G. Contini, il cui testo (non troppo distante dall'edizione Cassuto) rappresenta sostanzialmente la *vulgata* critica. Segnalo, per completezza, l'intervento di I. Hijmans-Tromp, *Per il testo dell'Elegia giudeo-italiana*, in «Lingua nostra», 51 (1990), pp. 97-99, in cui la studiosa torna sul testo Cassuto-Contini proponendo «alcuni emendamenti» sulla base di una puntigliosa revisione della resa grafico-fonetica nella traslitterazione in latino della *scripta* ebraica dei codici latiori dell'*Elegia*.

4. U. Cassuto, *Agli albori della letteratura italiana: il più antico testo poetico in dialetto giudeo-italiano*, in «Rassegna mensile di Israel», 12 (1937), pp. 102-112.

5. G. Folena, rec. a L. Spitzer, *La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana*, in «Rassegna della letteratura italiana», 63 (1959), pp. 473-475.

6. L. Spitzer, *La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, a c. di G. Gerardi Marcuzzo, 2 voll., Modena, Società tipografica editrice modenese, 1959, II, pp. 788-806. Oggi lo si può leggere in Id., *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 71-94 (da cui si cita). Cfr. in anche Folena, rec. a L. Spitzer cit., p. 474: «Fra i saggi dello Spitzer (...) volti a strappare, talora a forza ma sempre con fervida passione intellettuale, messaggi poetici e voci di vita (...), questo ci sembra uno dei più felici e criticamente penetranti».

riprendere tra le mani l'antico testo giudeo-italiano; così, mi sono posto l'obiettivo di reinterpretarlo partendo proprio dalle considerazioni emerse dalla riflessione spitzeriana: per questo motivo si tenterà – seppur blandamente – un'analisi testuale di tipo stilistico e si cercherà di applicare al testo alcuni principi di lettura retorica. Ecco spiegato il perché del titolo: *Oltre Spitzer*.

Nel corso della mia indagine, dunque, l'analisi dell'antichissima elegia muoverà di pari passo con l'analisi delle rispettive riflessioni spitzeriane, opportunamente confrontate con gli spunti offerti a suo tempo da Cassuto e con quelli proposti in anni più recenti da Anna-Vera Sullam Calimani.⁷ E a proposito dell'aggettivo «antichissima», riferito all'elegia, mi sembra assolutamente legittimo, per quanto possa apparire pedante, prendere le mosse proprio dal titolo che Spitzer decide di apporre al proprio saggio: *La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana*. Credo di non sbagliarmi nell'individuare dietro tale denominazione un esplicito riferimento al lavoro del Cassuto (che attribuiva una data molto alta al testo): ipotesi non tanto peregrina se si pensa alla presenza costante dell'ebraista fiorentino come termine di confronto continuo lungo lo sviluppo delle argomentazioni di Spitzer. Per non parlare del taglio “estetico” (dalla sfumatura “patetico-emozionale”) che traspare oltre che dallo stesso titolo (“bellezza artistica») anche dalle parole incipitarie del saggio:

Chiunque legga l'antica elegia giudeo-italiana, ricostruita dal Cassuto con la maestria di un conoscitore tanto dello spirito medievale quanto dello spirito ebraico, deve sentirsi commosso nel suo intimo cuore, non soltanto mosso a pietà per il destino singolare del popolo ebreo, tragico oggi, anzi più tragico oggi che mai, con una Sion senza pace, non meno che nel passato, ma per

7. A. V. Sullam Calimani, *Note sull'antica elegia giudaica*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 139 (1981), pp. 7-24. Per una questione di esaustività bibliografica, mi limito a citare un recente contributo di J. A. Levi, *La ienti de Sion: Linguistic and Cultural Legacy of an Early Thirteenth-Century Judeo-Italian Kinah*, in «Italia», 75 (1998), 1, pp. 1-21, che non apporta alcuna novità rispetto alle indagini precedenti, a parte la sottolineatura – con una vena di acceso spirito identitario – dell'importanza della realtà giudaica nella formazione della cultura italiana; e l'articolo di M. Ryzhik, *La lingua dei volgarizzamenti giudeo-italiani: genesi, caratteri e sviluppi*, in «Medioevo letterario d'Italia», 5 (2008), pp. 155-167, in cui l'*Elegia* viene addotta come esempio di studio per la genesi e l'evoluzione della lingua giudeo-italiana.

la condizione umana che consente un atteggiamento di lutto permanente. È così immediato l'effetto straziante della poesia sul lettore che sembrerebbe trascendere tutte le possibilità di analisi critica.⁸

In realtà, un'«analisi critica» è resa possibile proprio dalla grandezza della nostra poesia, caratterizzata da una «saldissima struttura intellettuale (...), ed è appunto quell'armonia tra intelletto ed emozione che fa dell'elegia giudeo-italiana un capolavoro poetico».⁹ Sta proprio qui l'originalità di Leo Spitzer, che non si limita semplicemente a proporre un'analisi filologico-linguistica – come aveva fatto precedentemente il Cassuto e come avrebbe fatto Sullam Calimani – ma attraverso un taglio stilistico giunge ad attribuire legittimità artistica all'elegia stessa (sottraendola al limbo filologico in cui in genere è confinata), per valutarla sul piano “estetico” secondo le tendenze idealistiche del tempo e attraverso la personale accezione interpretativa. Il suo è dunque un vero e proprio “giudizio di valore”. D'altronde, tale forma di riflessione si inserisce perfettamente in quella prospettiva di lettura estetica adottata da Spitzer anche per altri testi italiani antichi, che solitamente non venivano annoverati nel campione soggetto alle considerazioni estetiche promosse dalla critica testuale: pensiamo – solo per citare alcuni esempi – agli studi sul “Sirventese lombardo”, sul *Ritmo cassinese*, sull’“Episodio di Travale”, sul “Detto del Gatto lupesco” e a quello studio sul *Cantico di Frate Sole*, la cui «soluzione (...) prospettata fa pensare a quella analoga escogitata dallo Spitzer a proposito del[l’*Elegia giudeo-italiana*]».¹⁰

8. Spitzer, *La bellezza artistica* cit., p. 71. Cfr. anche quanto scritto da Folena: «Non possiamo fare a meno di ricordare l'emozione che ci dette questa poesia quando la leggemmo per la prima volta nell'Antologia del Lazzeri in un momento in cui quella tragedia toccava il suo culmine, o il suo abisso» (Folena, rec. a L. Spitzer cit., p. 474).

9. Spitzer, *La bellezza artistica* cit., p. 71. E aggiungerei che un'analisi fosse anche dovuta, proprio in quel “tragico” periodo in cui Spitzer scrive, e giusto da parte di un intellettuale di origini ebraiche. Cfr. anche Folena, rec. a L. Spitzer cit., p. 473: «L'alto clima patetico dell'elegia giudeo-italiana, nel desolato sfondo intellettuale dell'escatologia ebraica, ha trovato nello Spitzer un interprete congeniale».

10. Si vedano, in ordine, L. Spitzer, *Remarks on the “Sirventese Lombardo”*, in «Italice», 28 (1951), 1, pp. 6-11; Id., *The Text and the Artistic Value of the Ritmo Cassinese*, in Id., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 425-463; Id., *L'episodio di Travale*, in «Lingua nostra», 13 (1952), 1, pp. 1-2; Id.,

La ienti de Sion è una particolare composizione che «se fosse in ebraico, si chiamerebbe *kinah* [pl. *kinot*]»,¹¹ ovvero un'elegia associata alle funzioni religiose del nono giorno del mese di *Av*, il giorno più triste del calendario giudaico.

La tradizione manoscritta della nostra elegia è costituita da tre testimoni, di cui, i due più importanti (il codice ferrarese F e il parmense P) sono trecenteschi, verosimilmente scritti a Roma (o nelle vicinanze), e deriverebbero da un archetipo comune, mentre il terzo (T) è una trascrizione settecentesca.¹² Nonostante l'elegia sia scritta in caratteri ebraici, la sua lingua è la *koiné* giudaica dell'Italia mediana il cui centro direttivo è Roma. Per quanto sia impossibile stabilire con precisione un'esatta localizzazione (dal momento che le caratteristiche linguistiche dell'elegia sono abbastanza generiche), Umberto Cassuto propone le Marche meridionali come patria del nostro componimento, pur mantenendo una certa riserva prudenziale.¹³ Alcuni elementi linguistici, poi, rinvierebbero a un conte-

Il "Detto del Gatto lupesco", in «Giornale storico della letteratura italiana», 133 (1956), pp. 1-24; Id., *Ancora sul "Detto del Gatto lupesco"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 134 (1957), p. 460; Id. *Nuove considerazioni sul Cantico di Frate Sole*, in Id., *Romanische cit.*, pp. 464-480. Per la citazione, cfr. G. Folena, rec. a L. Spitzer cit., p. 475.

11. *Poeti del Duecento* cit., I, p. 35. Si legga anche il passo di Cassuto: «In modo particolare [il nostro autore] ebbe presente (...) l'elegia ebraica *Tissather leallem*, sulla cui aria, secondo l'avvertenza contenuta nei codici e probabilmente risalente a lui stesso, essa doveva esser cantata» (Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., p. 364; *Poeti del Duecento* cit., I, p. 35).

12. Mi pare sufficiente accennare in questa sede che T deriva P (è cioè "descritto"), e che ha valore soltanto come documento della fortuna della nostra elegia. Per una discussione più dettagliata sui manoscritti, rinvio a Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., pp. 350-355. Non è da sottovalutare la precisazione su F di Hijmans-Tromp, *Per il testo* cit., p. 97, n. 1: «Benjamin Richler (...) mi informa che il codice in questione, che il Cassuto aveva assegnato al secolo XIV, reca un *colophon* datato 1469 in cui sembra riconoscibile la mano del copista».

13. Cfr. *Poeti del Duecento* cit., I, p. 35. L'ipotesi del Cassuto nasce dal riscontro con altri testi marchigiani che presentano stilemi comuni alla *Kinah* volgare: il *Ritmo di Sant'Alessio* (cfr., per un esempio tra molti, il v. 12 dell'elegia giudeo-italiana «de lo grandi onori k'avea tanto» con il *Ritmo di Sant'Alessio* v. 131 «de questo honore ke avea tamantu»), oppure il *Pianto delle Marie*. In generale, l'idea di un'origine "romana" o "mediana" dell'*Elegia* è appoggiata da Levi, *La ienti de Sion* cit., p. 7: «Attached to the *Elegy* were found some *selicoth* – i.e., penitential hymns – which refer to historical events of the Jewish community in

sto ancora più meridionale, ma sono ascrivibili o allo stesso copista oppure agli eventi storici delle varie comunità giudeo-italiane, stanziate originariamente a Sud e poi costrette a migrare più a nord a partire dalla fine del XIII secolo.¹⁴ Se fosse valida quest'ultima ipotesi, avremmo a disposizione un ulteriore tassello per valutare la cronologia della *kinah*.

Cassuto suggerisce «di risalire al primissimo Duecento, o addirittura alla fine del secolo precedente», proponendo i seguenti argomenti: l'ipotesi di una «lunga tradizione manoscritta» intercorsa tra le trascrizioni pervenuteci (a detta sua trecentesche e colme di errori e fraintendimenti) e il testo originario; l'arcaicità e le somiglianze di stile tra l'*Elegia* e il *Ritmo di S. Alessio*, della fine del XII secolo; e, infine, la struttura metrica estranea alla tradizione italiana.¹⁵ In realtà già Contini, nell'Introduzione ai *Poeti del Duecento*, sostiene di includere il nostro testo nella sezione dei “testi arcaici”, nonostante rintracci «concordanze stilistiche con testi cristiani di età più avanzata»; e oltre

Rome. This could prove that the *Elegy* might have been written in Rome or in any of those small Jewish communities of central Italy in close religious and cultural contacts with Rome».

14. Le prime comunità giudaiche si ritrovano in Italia meridionale (in Salento, Calabria e Sicilia soprattutto: cfr. C. Roth, *The History of the Jews of Italy*, Philadelphia, The Jewish Publication Society of America, 1946, p. 60; B. Segre, *Gli ebrei in Italia*, Firenze, Giuntina, 2001, pp. 25-26; e S. Simonsohn, *History of the Jews in Sicily*, Leiden, Brill, 1997), ma già alla fine del Duecento e all'inizio del Trecento gli ebrei sono costretti a migrare verso il centro della penisola a causa delle persecuzioni perpetrate dagli Angioini nel Regno di Napoli. Gli elementi meridionali dell'*Elegia*, quindi, potrebbero essere tracce linguistiche degli stanziamenti ebraici originari (cfr. Levi, *La ienti de Sion* cit., pp. 2-3 e 7-8; A. Freedman, *Italian Texts in Hebrew Characters: Problems of Interpretation*, Wiesbaden, Steiner, 1972). Per lo studio della storia degli ebrei nell'Italia meridionale è ancora indispensabile N. Ferorelli, *Gli ebrei nell'Italia meridionale dall'età romana al secolo XIII*, a c. di F. Patroni Griffi, Napoli, D. Peerson, 1990. Bisogna ricordare, inoltre, che il manoscritto settecentesco dell'*Elegia* porta nell'intestazione: «Elegia in lingua italiana, della provincia di Calabria nel regno di Napoli, che ho trovato scritta sopra una pergamena antichissima in un *Machzor* e formulario secondo il rito degli'italiani, figli di Rom».

15. La citazione è tratta da Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., p. 383. Per gli argomenti, cfr. *ibid.*, pp. 383-384, dove si legge, a proposito dell'ultimo punto, che se l'autore avesse composto l'*Elegia* nel periodo di piena fioritura della poesia italiana, «difficilmente avrebbe potuto, pur scrivendo per il popolo (...) sottrarsi del tutto all'influsso dello stile letterario e delle più rigide norme relative alla composizione del verso e alla precisione delle rime».

scrive: «Un'argomentazione in qualche modo affine [ossia che alcune opere del XIV secolo, poiché composte in zone periferiche e conservatrici, mostrano uno stato culturale arcaizzante] varrà per l'*Elegia*, che (...) non stupirebbe troppo di saper composta, letteralmente, verso l'epoca dei manoscritti, il Trecento, che nelle tenebre venerabili a cui la rispinge l'ammirazione rabbinica».¹⁶ Così, quanto a datazione, personalmente sono abbastanza persuaso dalla proposta di Sullam Calimani, che, riprendendo gli spunti di Contini e definendo alcuni termini *post quos* e *ante quem*, formula l'ipotesi secondo cui «il componimento sia stato scritto dopo la diffusione della poesia siciliana e delle *Laudi* e quindi nella prima metà del XIV secolo». La studiosa, partendo da un'analisi puntigliosa delle caratteristiche fonomorfolo- giche, lessicali e stilistiche del componimento, dimostra la familiarità (anche tematica) dell'*Elegia* con la poesia volgare delle origini: «Vi sono alcuni elementi (...) che fanno pensare ad un'epoca più tarda: se infatti esistono delle concordanze con il *Ritmo di S. Alessio*, molti e più numerosi riscontri indicano una vicinanza tra la lingua dell'*Elegia* e quella delle *Laude* (...) e di altri componimenti appartenenti tutti alla sfera della poesia religiosa dell'Italia mediana. Altri tratti mostrano chiaramente l'influsso della lirica siciliana».¹⁷

16. Per le citazioni, v. G. Contini, *Poeti del Duecento* cit., I, pp. XV e XVII, il quale conclude: «più giù del secolo XIII non par probabile che si possa cadere» (*ibid.*, pp. 35-36). Cfr. anche Sullam Calimani, *Note* cit., p. 7.

17. Per l'analisi della studiosa rinvio *ibid.*, pp. 8-19. Le citazioni sono rispettivamente alle pp. 24 e 22. In effetti, i termini *post quos* cui si accennava sono i gallicismi, alcune rime, alcuni aggettivi (come «ienti» e «avenanti»), alcuni stilemi propri della lirica siciliana. Le *Laude* più antiche nacquero dopo il 1260 (e si noti il parallelo cronologico con l'avvento, nel 1266, degli Angioini nel Regno di Napoli: cfr. *infra*, n. 15). Quanto al termine *ante quem*: «sembra difficile che un componimento che fosse stato scritto nella seconda metà del '300 rimanesse del tutto privo di tracce dell'influsso toscano-letterario, tanto nella lingua quanto nello stile» (*ibid.*, p. 23). Contro al Cassuto, poi, l'arcaicità del linguaggio può essere stata determinata sia dal conservatorismo tipico della poesia religiosa, sia dall'influsso della lingua usata per le traduzioni in volgare di testi biblici ebraici (cfr. G. Fiorentino, *The General Problems of the Judeo-Romance in the Light of the Maqre Dardeqe*, in «Jewish Quarterly Review», XLII [1951-1952], pp. 57-77, in part. pp. 75-77; e G. Jochnowitz, *Parole di origine romanze ed ebraica in giudeo-italiano*, in «La Rassegna Mensile di Israel», 40 [1974], pp. 212-219); mentre il rifiuto dei metri italiani sarebbe potuto derivare dalla consapevole necessità di inserire l'*Elegia* nel Rituale e di adattarla all'aria del *Tissatér*.

Secondo quanto riportano le intestazioni dei manoscritti *La ienti de Sion* veniva cantata sulla musica del componimento che la precedeva – dal quale tra l’altro mutua anche il metro –, il *Tissatér leallém*, composto anch’esso di terzetti monorimi e contenenti ciascuno quattro parole accentate.¹⁸ A differenza della metrica regolare del *Tissatér*, la nostra *Elegia* non presenta un anadamento costante: emerge «lo sforzo compiuto dall’autore per adattare il testo italiano alle esigenze della prosodia ebraica».¹⁹ I versi dell’elegia giudeo-italiana sono anisosillabici, con una oscillazione da 9 a 15 sillabe, divisibili in emistichi dotati di autonomia semantica poiché la cesura cade sempre in fine di sintagma. Siamo in presenza di strofe a versi lunghi, irregolari e cadenzati, caratterizzati da forti cesure e da rime facili, che – ripetute – risultano adatte a essere imparate a memoria. Il testo giudeo-italiano mutua, dunque, dalle elegie ebraiche non solo il contenuto (v. *infra*) ma anche la forma di composizione. L’elemento formale non è affatto secondario se si pensa non solo al problema dell’“adattamento metrico”, ma anche a come poté un poeta – che risente degli influssi stilistici volgari – ignorare gli schemi metrici italiani. Già Cassuto scrive: «Se cerchiamo di trovare uno schema del verso foggiano secondo le norme della metrica italiana non riusciamo a trovarlo costante».²⁰ In effetti, se il terzetto è sconosciuto nella poesia religiosa dell’Italia centro-meridionale, le prime forme poetiche vernacolari sono caratterizzate dalla strofa monorima; e – in particolare – il genere più affine all’*Elegia* sarebbe il serventese, ma un serventese con terzetto monorimo privato della “cauda”.²¹ Così, *iuxta* Sullam Calimani, il «metro

18. Per i terzetti, come nota Contini (*Poeti del Duecento* cit., I, p. 35), ai vv. 22-24 della nostra *Elegia* la rima si fa assonanza (*osti:forti:porti*); in proposito, si veda anche la congettura proposta da Spitzer in Spitzer, *La bellezza artistica* cit., p. 77, n. 7. Per gli accenti, cfr. ancora Contini (*Poeti del Duecento* cit., I, p. 35): «il quarto [*accento*] può anche essere [*quello*] secondario d’un polisillabo, ovvero cadere su una proclitica».

19. Sullam Calimani, *Note* cit., p. 20. In particolare, un gap sostanziale era dovuto alla differenza tra la metrica romanza e vernacolare, a versi sillabici, e la metrica ebraica-occidentale-palestinese d’ascendenza biblica, il cui verso è accentuativo.

20. Cassuto, *Un’antichissima elegia* cit., p. 364.

21. Un elemento che potrebbe corroborare l’influsso del sirventese sull’*Elegia* sarebbe il fatto che questo tipo di poesia era prediletta dai giullari perché facile da

dell'*Elegia* è (...) contemporaneamente vicino ed estraneo alla tradizione metrica italiana».²²

Fin da una prima lettura ci si rende conto di quanto l'*Elegia* sia permeata da una pregnante poeticità in grado di suscitare fortissime emozioni: «l'effetto primo è quello di una straziante immediatezza, di una straripante carica affettiva».²³ Eppure, proprio quella salda struttura intellettuale che non si lascia travolgere dall'emozione (cui abbiamo accennato, v. *supra*) permetterebbe a Spitzer (o almeno il critico se lo augura!) di farsi garante di un'analisi filologico-stilistica che addirittura riesca ad aumentare l'effetto poetico dell'*elegia*. L'obiettivo è raggiunto, se è vero quanto afferma Gianfranco Folena quando scrive, «lo Spitzer inquadra e individua in maniera assai efficace e con accostamenti come sempre ricchissimi e suggestivi (...) il sentimento collettivo della tragedia della *ienti de Sion... taupina*» e, più avanti: «nella sua analisi egli mira quindi anzitutto a individuare l'unità poetica del componimento come unità dialettica di parti».²⁴ In effetti, se dopo aver letto l'*Elegia* si procede alla lettura di Spitzer, la sensazione che si prova è quella di essere condotti da una condizione di vorticoso stato emozionale verso un principio di unità, che permette di cogliere con migliore risolutezza le abilità poetiche del nostro autore.

Il critico viennese individua nell'*Elegia* la presenza di due dimensioni, una «spaziale» e una «temporale», «indicate, dal principio fino alla fine (vv. 1 e 119), dalla parola “Sion”, che tanto spesso ricorre nella poesia».²⁵ Ed è proprio “Sion” che, nel suo essere contemporaneamente posto geografico e momento storico, condensa in unità il magma fluttuante della poesia. Eppure, contando le ricorrenze, ci si rende conto che queste sono semplicemente tre: non così tante. Così, leggendo dietro quella nota in cui Spitzer sottolinea l'«economia poetica ammirabile» dell'autore, ho pensato di provare a osservare con più attenzione dove cadono tali occorrenze, quali

memorizzare: esigenza particolarmente sentita anche dall'autore del nostro testo giudeo-italiano.

22. Sullam Calimani, *Note cit.*, p. 21.

23. Folena, rec. a L. Spitzer cit., p. 474.

24. Questa e la precedente citazione sono tratte *ibid.*

25. Spitzer, *La bellezza artistica cit.*, p. 72.

funzioni sintattico-semantiche ricoprono volta per volta, e che tipo di relazione intrattengono con la macrostruttura testuale. Naturalmente, le conclusioni cui si perverrà dovranno essere accostate e fatte interagire con quanto Leo Spitzer affermava sull'espressione «figli d'Israel» e sulle ricorrenze del termine *figlio/a* in relazione con il “desfigliamento” di Israel esemplato nell'*Elegia*.²⁶

Dicevo, innanzitutto al v. 1, proprio in apertura di componimento, come specificatore nel sintagma *La ienti de Sion*, soggetto principale dell'intera *Elegia*:

La ienti de Sion plange e lotta;
dice: «Taupina, male so' condotta
em manu de lo nemicu ke m'ao strutta».

(vv. 1-3)

In questo primo caso “Sion” rappresenterebbe l'unità originaria, spazio-temporale, propria della «ienti» (il popolo eletto), ovvero condenserebbe in sé i significati di luogo e insieme periodo eccelso nella memoria ebraica. Non solo. Osserverei che in termini di “retorica degli exordia”, siamo di fronte a un caso di *exordium in media res* (o *ex abrupto*). Così Spitzer può già parlare di “gente di Sion” come «allegoria (si noti il femminile singolare: *Taupina... condotta*) del lamento perpetuo, senza tregua, che sembra durare attraverso i secoli».²⁷ Sembrerebbe quasi di essere davanti ad una sorta di prosopopea, procedimento capace di mettere direttamente in bocca alla *ienti de Sion* l'esposizione della propria condizione storico-esistenziale, e che viene usato dal nostro poeta per aumentare il *pathos* del componimento. Prima di passare alla seconda occorrenza di “Sion”, vorrei rilevare un altro particolare che mi tornerà utile ricordare più avanti: nell'arco della prima terzina, la *ienti de Sion* è soggetto attivo di una serie di verbi coniugati al presente: da un lato troviamo una dittologia sinonimica («plange e lotta»), dall'altro il verbo «dice», che apre uno scorcio di narrazione diretta in cui la “gente” pur rimanendo in un primo momento il soggetto (ma questa volta passivo: cfr. v. 2 «so' condotta»), finisce per cedere tale prerogativa a «lo nemicu» (v. 3 «m'ao strutta»).

26. Cfr. *ibid.*, p. 72, n. 1.

27. *Ibid.*, p. 73.

Insomma, fin dall'*incipit* sono presentati e definiti i due soggetti-in-contrasto dell'*Elegia*.

Riprendendo le fila della nostra indagine, il termine “Sion” compare nuovamente al v. 27, in chiusura di terzina:

Guai, quanta ienti foi meciata,
ke tutta la terra gia ensanguinentata!
oi, Sion, ke si' desfigliata!

(vv. 25-27)

In questo secondo caso, a livello sintattico “Sion” assolve una funzione vocativa, fungendo ulteriormente da soggetto passivo (v. *infra*) della dichiarativa-consecutiva «ke si' desfigliata!» (cioè ‘privata dei tuoi figli!’), mentre da un punto di vista retorico potrebbe essere interpretato come una sorta di apostrofe o personificazione – e si consideri in proposito il passaggio verbale dalla 3^a singolare del v. 25 alla 2^a singolare del v. 27. Inoltre, il termine è reso “assoluto”, a partire dalla stessa dimensione grammaticale (non è più un modificatore come al v. 1), e continua a ricoprire il ruolo allegorico visualizzato da Spitzer fin dal primo verso, ma questa volta con una sfumatura più spaziale che temporale, suggerita dalla presenza ravvicinata con la «terra (...) ensanguinentata». Anche in questo caso, poi, “Sion” compare in un contesto di “lamento perpetuo”: sembra quasi che possano essere apposte delle virgolette a cingere l'intera terzina, come se una voce fuori campo (la stessa voce della prima terzina, ma questa volta impersonale?) – oppure è il poeta stesso, o ancor meglio un coro in una sorta di discorso indiretto libero? – giunga a commentare la disgrazia della “caduta” e della “diaspora”. A corroborare questa ipotesi interviene la presenza delle interiezioni «Guai» v. 25 (‘Ahimé’) e «oi» v. 27 (‘Ohi’), che oltre a rinforzare il tono patetico della trama testuale, formano una sorta di triade con il «Taupina» del v. 2, che si trova appunto in un contesto di discorso diretto. Vorrei rilevare che anche qui il termine “Sion” compare a breve distanza da «ienti» (quasi a sottolineare che è sempre la *ienti de Sion* il fulcro dell'*Elegia*), e non mi sembra infine inopportuno sottolineare che «quanta» (v. 25), qualora venga interpretato come pronome interrogativo, concorrerebbe ad attribuire all'intera terzina un'aura di domanda retorica. Insomma i vv. 25-27 potrebbero essere così interpretati:

“Guai, quanta ienti foi meciata,
ke tutta la terra gia ensanguinentata,
oi, Sion, ke si’ desfogliata?”.

Bisogna però riconoscere che la suddetta interpretazione, se da un lato rafforza la dimensione argomentativa dell’*Elegia* (dimensione tra l’altro non estranea all’andamento diegetico-narrativo di questa parte del componimento, tanto da legare logicamente la nostra terzina a quella precedente e a quella seguente), dall’altro contribuisce a renderne più blanda la prospettiva patetica in crescendo, che invece sembrerebbe essere il vero punto di forza della nostra poesia in questa prima parte.

Per ultimo, in una sorta di *Ringkomposition*, ritroviamo il termine “Sion” a chiusura di componimento:

Leviti e secerdoti e tutta ienti
entro Sion stare gaoiente,
lo santo Too nome bendicenti.

(vv. 118-120)

Viene confermato quanto detto in precedenza, ossia la stretta vicinanza che il termine in questione (“Sion”) intrattiene con «ienti», pervasivo e strettamente funzionale nell’*Elegia* (v. *infra*). Qui “Sion” fa parte del sintagma locativo «entro Sion», e perciò sembrerebbe acquisire apparentemente una più pregnante sfumatura spaziale, ma a ben guardare l’agognato ritrovamento del rapporto preferenziale con il proprio Dio si traduce in una ritrovata unità spazio-temporale *tout court*, che finisce per ristabilire – seppure ad un livello di consapevolezza maggiore – quella unità originaria propria della *ienti* (il popolo eletto) del v. 1. Non sembra improprio, dunque, parlare di vera e propria *Ringkomposition*. L’intera terzina è come compressa dalla forza centripeta impressa dal verbo «stare» (v. 119), che cade non a caso proprio nel centro fisico della piccola unità strofica. Non solo, i soggetti sono tre, posti in una sorta di *climax* in polisindeto (v. 118: «Leviti e sacerdoti e tutta ienti»); mentre «stare», con il senso di ‘possano stare’ (< STARENT), attribuisce al tutto non solo una sfumatura temporale al futuro (e d’altronde che l’asse temporale della *Elegia* contempi passato-presente-futuro è cosa nota), ma addirittura di tipo concessivo-ottativo. Mi sembra che quest’ultima

componente possa essere messa il rapporto con il fatto che anche qui, come accadeva similamente nel secondo dei casi precedentemente analizzati, il soggetto enunciante è l'autore che interviene a commentare il testo con una sorta di discorso indiretto libero.

Prima di procedere con le conclusioni circa i risvolti macrostrutturali di quest'analisi terminologica, mi preme fare una piccola digressione sul termine che abbiamo visto andare di pari passo con "Sion", ossia «ienti» (nel senso di 'gente'). Questo termine compare, oltre che nei casi suddetti (vv. 1, 25 e 118), anche ai vv. 7 («Sopre onni ienti foi 'nalzata»), 15 («e d' onni ienti foro 'mmediati»), 45 («e 'nfra l'altra iente poi sperduti»), 66 («de la ienti trista e dolorosa») e 83 («né ·dde mia lie né ·dde mia iente»). In particolare, da un'analisi più ravvicinata si ricava che, mentre ai vv. 66 e 83 «ienti» si riferisce contestualmente al "popolo eletto" (ovvero alla *ienti de Sion*) – nel primo caso definito attraverso gli aggettivi «trista» e «dolorosa», nel secondo attraverso il possessivo «mia» (pronunciato dal fratello nell'episodio raccontato all'interno della nostra *kinah*, v. *infra*) –, e si ritrova in entrambi i contesti all'interno di un discorso in prima persona; di contro, ai vv. 7, 15 e 45 il vocabolo non solo viene modificato dagli aggettivi «onni» ('ogni') o «altra», riferendosi dunque a qualsiasi popolo, all'altro-da-sé rispetto al "popolo eletto", ma inoltre si ritrova solamente all'interno di un discorso narrativo in terza persona. Ne deduciamo che la *ienti de Sion* sembra comparire in modo più o meno esplicito esclusivamente all'interno di un discorso diretto o di un discorso indiretto libero. Questo sembrerebbe corroborare ulteriormente la nostra ipotesi circa le terzine 25-27 e 118-120 (v. *infra*).

Tornando al saggio di Spitzer e ponendoci su una dimensione più ampia, macro-testuale, cercherò ora di far interagire le mie conclusioni con l'analisi spitzeriana. Il critico stilistico isolava asse temporale e asse spaziale della nostra elegia, per analizzarli separatamente.

Lungo l'"asse temporale", la sua indagine ritrovava al centro della poesia il tema drammatico della caduta e della dispersione: all'inizio verrebbe intonato il motivo lamentoso della *kinah*, «e l'autore ci dipinge più intensamente questo lutto a mezzo delle costruzioni perifrastiche con *stare* e *andare*».²⁸ Definita la situazione attua-

28. *Ibid.*

le (vv. 1-6), Spitzer individuava una tripartizione nel componimento per la quale, in linea con una scansione temporale passato-presente-futuro, il popolo di Sion, un tempo grandioso e ora “cattivo” (nel senso etimologico di ‘prigioniero’), avrebbe di necessità superato il proprio stato di frustrazione in un futuro ricongiungimento con Dio e in una nuova edificazione del Tempio, che di tale ricongiungimento costituisce il simbolo.²⁹ Così, alla rievocazione della gloria e della felicità passata e perduta (I parte: vv. 7-15), seguirebbe il momento della caduta (II parte: vv. 16-96), esemplificata dall’episodio della sorella e del fratello (vv. 49-96), per poi approdare alla visione della reintegrazione (III parte: vv. 97-120). Dalle dimensioni scelte dal poeta si nota che è il dramma della caduta il suo vero tema; e aggiungerei che è proprio l’*exemplum* centrale che funge da cardine espressivo-patetico dell’intero componimento, se è vero quanto afferma Spitzer: «il lettore noterà che le parti prima e terza, che formano l’inquadratura della parte centrale, si fanno *pendant*, qualche volta anche nelle parole scelte dal poeta».³⁰ Ferma restando la genuinità della divisione strutturale in quattro macro-sezioni promossa da Spitzer, che mi pare senz’altro più legittima di quella di Cassuto,³¹ proporrei una più minuziosa partizione, anche alla luce delle considerazioni emerse dall’analisi condotta. A mio avviso, l’uso funzionale del termine “Sion” lungo l’iter della nostra elegia non è casuale, e il fatto che tale comparsa si accompagni ad uno spiraglio di discorso indiretto libero (o presunto tale) in cui più forte emerge il patetismo del componimento, mi sembra possa essere collegato con quanto avviene a principio e a conclusione del meraviglioso *exemplum* centrale del fratello e della sorella venduti come schiavi.

Passando a interpretare tale episodio, che costituisce l’acme patetica del canto, Spitzer si sofferma sul significato degli elementi spaziali (abbiamo dunque a che fare con l’analisi dell’“asse spaziale”). Nella prima parte si vede la situazione di Sion come centro ge-

29. Naturalmente, come ricorda Spitzer: «il trittico della storia degli Ebrei non è di proprietà del Nostro, ma si trova nelle *kinoth* o lamentazioni liturgiche di più antica data e, anche prima, nel libro biblico delle *Lamentazioni*» (cfr. *ibid.*, p. 73, n. 3).

30. *Ibid.*, pp. 74-75.

31. Cassuto divide l’elegia in parti di versi uguali multipli tutti di 12: cfr. in proposito *ibid.*, p. 74, n. 4, che proponendo la sua suddivisione non esclude del tutto quella di Cassuto.

ografico di un “impero”, nella seconda si assiste alla dispersione di Sion “per il mondo” (cioè alla *gattivanza*) e nella terza alla riunione di Israele e la reintegrazione di Sion. Prima di parlare del simbolismo locale della scena narrata nell'*exemplum*, Spitzer ne studia gli «addentellati col tutto, il come il poeta la introduce»: ³² egli riconosce col Cassuto schemi e modi espressivi della cosiddetta poesia giullaresca e rivela il valore stilistico dell’inserimento di questi elementi. Il romanista austriaco scrive: «Si vede che [*il poeta*] l’ha concepita come un episodio a sé: ne testimoniano il principio e la fine, tutt’e due così chiaramente distinti per il loro tono giullaresco (...): *Ki bole aodire crudelitate...?* (v. 49), *Quista crudeli ki aodisse...* (v. 91)». Perciò, suggerirei che tutti i luoghi testuali pateticamente connotati, e dunque – dando per scontato *incipit* e *conclusio* – anche quella famosa terzina ai vv. 25-27, costituiscono da un punto di vista strettamente diegetico dei momenti di svolta – anche semplicemente per essere delle brevi parentesi valutative, in cui traspare lucidamente sia il tono giullaresco della *performance*, sia il vissuto patetismo di un credente in dialogo con la propria storia religiosa (o religione storica?). Ed ecco delinearsi un nostro quadro strutturale, che proponiamo come alternativo a quello di Cassuto e di Spitzer:

1. *incipit* (con funzione proemiale): definizione della situazione attuale (vv. 1-6);
2. *narratio*: il passato glorioso (vv. 7-15). Si noti che questa seconda sezione è come racchiusa in un circolo, forse simbolo del passato atemporale ivi descritto, delimitato da «Sopre onni ienti foi ‘nalzata (...) e d’onni ienti foro ‘mmediati». Il passaggio dalla 3^a singolare del v. 7 alla 3^a plurale del v. 15 è dovuto alla consegna di testimone di soggetto dalla «ienti de Sion» a «Li figlie de Israel», che permette di inaugurare quella “politica del *desfogliamento*” su cui si sofferma magistralmente Spitzer;
3. *narratio*: ribellione, cacciata e presentazione dell’indeterminato “nemico” (vv. 16-24);
4. 1^a *parentesi nella diegesi*: introduzione dello scempio perpetrato dal “grande nemico” (vv. 25-27). In particolare viene anticipato, in una sorta di prolessi semantica, l’*exemplum* del “desfogliamento”;

32. *Ibid.*, p. 81.

5. *narratio*: come in un doppio *climax* discendente, viene descritta prima la distruzione del «tempio santo», quindi di «torri e grandi palaza», poi l'uccisione di «donni e di ientili omeni», quindi la schiavitù (vv. 26-38). In questa quinta micro-sezione è da notare sia la frase dichiarativa «ke 'n nulla guisa si no pòi recitare» (v. 36), una forma molto prossima alla figura retorica della preterizione, sia la presenza di una interrogativa retorica introdotta dalla usuale interiezione di lamento, «oi, ke farai, popolo santo?» (v. 42).
6. *2^a parentesi nella diegesi*: in tono giullaresco, sotto forma di interrogativo, viene annunciato il racconto nel racconto (vv. 49-51). Si noti l'uso del verbo «aodire», che, oltre a ricorrere all'interno della storia, tornerà alla fine della narrazione, e si noti – come precisava giustamente Spitzer – la mancanza di articolo nell'espressione «de soro e frate», come se i due protagonisti del “racconto nel racconto” non fossero ancora individuati perché appena staccati dalla comunità;
7. *exemplum*: è la storia della «gattivanza» dei due giovani, «scolpiti come se fossero due colonne che si fanno *pendant*» (vv. 52-90), ma è anche allegoria della “gattivanza” dell'intero popolo ebraico. L'episodio è dominato da un continuo gioco di parallelismi: il giovane è venduto al «tavernaio» (che lo corrompe col vino, vizio ignoto agli ebrei), la ragazza è venduta alla «puttana» (che la destina a un «peccato» sconosciuto nel suo ceto); e naturalmente il parallelismo del loro destino è sottolineato dal parallelismo verbale dei loro monologhi – analizzati dal critico viennese con la sua tipica magistrale sottigliezza. Spitzer scrive: «Il nostro episodio serve a provare che Sion, attaccata nei suoi figli, è davvero “desfigliata”»;³³
8. *3^a parentesi nella diegesi*: ritorna il tono giullaresco, esemplato dal ricorso al verbo «aodire» e dal deittico «Quista», con riferimento all'*exemplum* appena raccontato. Viene rappresentata verbalmente l'atmosfera patetica suscitata dal racconto dei due giovani, a tal punto da far pensare a una ipotiposi (o messa in scena) (vv. 91-96). Il nervo patetico è ulteriormente sottolineato dalla domanda retorica ai vv. 93-96.
9. *conclusio*: ha la forma di una vera e propria “preghiera”. Attraverso un andamento logico-argomentativo più serrato (testimoniato da

33. *Ibid.*, p. 85.

una sintassi che procede per parallelismi – si noti ad esempio il ricorso all'anafora di «E» a principio di ogni terzina da v. 103 a v. 115), viene auspicato il ricongiungimento del popolo con Dio e con la sua santa gerarchia, metaforicamente rappresentato dalla fine della schiavitù, dall'uscita dalle tenebre, dalla cacciata del “nemico”, dall'adunanza del popolo disperso e dalla riedificazione del Tempio (vv. 97-120). Naturalmente, la preghiera è quella rivolta sia dall'autore, sia dell'intero “popolo santo”, al proprio Dio.

Prima di procedere oltre, e facendo un passo indietro giusto per chiudere il discorso sull'analisi ravvicinata di asse temporale e spaziale del racconto, vorrei ricordare i nodi salienti toccati dal romanista viennese: il problema del “templo santo” e dei suoi tre stati successivi; la parallela distruzione di Sion e della sua gerarchia; il motivo del “nemico” mai specificato ma descritto come un agente impersonale o come una forza astratta; i parallelismi lessicali; il motivo della luce e delle tenebre; i motivi verbali ricorrenti che sottolineano l'evolversi della situazione di Sion; il motivo del “canto” che pervade l'intera *Elegia*; e, soprattutto, la geniale stilizzazione operata da parte del poeta nel rintracciare un denominatore comune nelle parole pronunciate da sorella e fratello nell'*exemplum* centrale: «I due monologhi si sono fusi in un duetto di voci ispirate dallo stesso dolore», scrive Spitzer, e continuando: «La storia interpolata è basata sui lamenti caratteristici dell'esilio, ma sono i lamenti separati dei due quelli che causano il loro riconoscimento come fratello e sorella».³⁴

Tornando allo studio di Spitzer, è a questo livello che si innesta il discorso sulle fonti individuate dal Cassuto da cui è tratto l'*exemplum* centrale: le due versioni della leggenda contenute nel *Midrash Ekhà Rabbà* e nel *Talmud* babilonese – quest'ultima ritenuta di maggiore rilievo artistico. Nonostante, da un punto di vista tematico, alcuni motivi presenti nel testo trovino riscontro nelle letterature classiche e romane (ad es. il *topos* delle “navi senza remo”, o il motivo dei prigionieri che si gettano in mare preferendo la morte all'esilio), il modo di affrontare il tema centrale dell'incontro fortuito tra fratello e sorella è unicamente ebraico. La comparazione con le fonti ser-

34. *Ibid.*, pp. 85-86.

ve essenzialmente a stimare i meriti poetici dell'autore dell'elegia, dunque a far risaltare l'originalità di certe scelte stilistiche. In effetti, è possibile rintracciare una peculiare trovata di genio del nostro poeta dal profondo valore simbolico, il fatto che il riconoscimento dei due infelici nella comune lamentazione avvenga per via "acustica", all'unisono, e si manifesti condensato nella formula reciproca, quasi di tragico duetto: «Soro e frati, ovi simo venuti?». Secondo Spitzer questo verso ci offrirebbe «oltre agli elementi strutturali dello spazio (*ovi*) e del tempo (*simo venuti*), un esempio drammatico della *lamentazione* perenne e latente del popolo ebreo, di cui tutta la nostra elegia si fa eco»;³⁵ in tal modo, l'anagnorisi dei due giovani si inserirebbe nella trama della "materia acustica" di cui è infarcito l'intero componimento. Questa "acusticità" completerebbe la struttura interiore dell'*Elegia* e rappresenterebbe una terza dimensione – accanto a quella spaziale della diaspora-ritorno e a quella temporale della caduta-resurrezione – in grado di attualizzare le altre due.

Se il tema dell'elegia, dunque, è «tutto ebreo», la sua forma strutturata e intellettuale (spazio-tempo che si risolvono in lamento), in linea con la realizzazione linguistica, sembra italiana: «è una poesia italiana su un soggetto ebraico: *Sion lamentata*».³⁶ Se accogliamo il suggerimento di Spitzer di «insistere sull'*italianità* di questa poesia giudeo-italiana», e ricordando le forti affinità stilistiche dell'*Elegia* con la coeva letteratura volgare italiana (ben messe in luce da Sullam Calimani), in effetti sembra di ritornare alle stesse conclusioni della studiosa, che in qualche modo risponde al romanista viennese affermando: «Insomma: il contenuto e la forma metrica dell'*Elegia* sono prevalentemente ebraici ma la lingua è italiana e questa lingua richiama quella della poesia religiosa». Non solo, se è vero che l'elegia costituisce sostanzialmente «una sorta di volgarizzamento poetico del testo talmudico, con alcuni fenomeni caratteristici della cultura ebraica italianeggiante»³⁷ – a dirla con Ryzhik –, un'ultima personale risposta alla questione di Spitzer può provenire da un appunto sulla questione "ricezionale". La forte "italianità" del nostro testo è garantita dal fatto che l'autore «scriveva (...)

35. *Ibid.*, p. 91.

36. *Ibid.*, p. 94.

37. Ryzhik, *La lingua cit.*, p. 157.

per il popolo, per le persone semplici che dell'ebraico conoscevano pochissimo»;³⁸ e per il servizio liturgico crea questa nuova elegia, in volgare, affinché fosse compresa da tutti.

Così la solidarietà che la lettura spitzeriana intrattiene con uno spirito più cristiano-romanzo che ebreo sarebbe dettata dalla scelta del poeta di usare il vernacolo, espressione linguistica non-liturgica che ha reso possibile la struttura intellettuale dell'*Elegia*, mentre «la lingua sacra, ebraica, avrebbe incoraggiato l'invasione del divino su tutti i livelli e la conseguente affettività radicale non strutturata».³⁹ Non si può quindi non ribadire la straordinaria *agudeza* intellettuale di Leo Spitzer, nonostante il terreno battuto fosse apparentemente brullo e sebbene il critico dello stile abbia preferito qui un procedimento di analisi diverso, anche se a lui non desueto, e piuttosto strutturale e tematico che stilistico in senso stretto.

38. Cassuto, *Un'antichissima elegia* cit., p. 365.

39. Spitzer, *La bellezza artistica* cit., pp. 93-94.