

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 2 / Issue no. 2

Dicembre 2010 / December 2010

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 2) / External referees (issue no. 2)

Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Carol Bolton (Loughborough University)

Roberto Campari (Università di Parma)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Franca Varallo (Università di Torino)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSEST

- Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 3-25
- Quotation, Paratext and Romantic Orientalism: Robert Southey's "The Curse of Kehama" (1810)*
OURANIA CHATSIU (Swansea University) 27-50
- Nel segno di Polifilo*
VANJA STRUKELJ (Università di Parma) 51-93
- Chacun sa citation*
MICHELE GUERRA (Università di Parma) 95-118

MATERIALI / MATERIALS

- La citazione biblica come esegesi del testo: "Paradiso", XIV, 85-96*
MATTEO LEONARDI (Liceo Classico "Don Bosco", Borgomanero) 121-136
- Ombre di ombre. Wilde cita Balzac. II*
SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d'Architecture, Paris) 137-147
- Tre citazioni: Corazzini, Sbarbaro, Montale*
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI (Università di Torino) 149-165
- L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 167-183

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X^e-XII^e siècle), études réunies par Pierre Tourbet et Pierre Moret, Madrid, Casa de Velazquez, 2009*
DIANA BERRUEZO 187-194
- [recensione – review] Sandra Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009
ALESSANDRO MARIGNANI 195-203

PALINSESTI / PALIMPSESTS



RINALDO RINALDI

CONTROCANTO.

**PER ALCUNE CITAZIONI ESPLICITE
NELLE NOVELLE DI MATTEO BANDELLO**

1. *Consonanza e divergenza*

Fin dagli esordi e in modi più o meno polemici, la riflessione critica su Matteo Bandello ha messo in rilievo la caratteristica intertestualità delle sue novelle (le prime tre “parti” uscirono nel 1554 e una quarta postuma nel 1573).¹ Si tratta dei materiali più vari, che l’autore inserisce a vario titolo e in varia misura nelle sue narrazioni, trasformandole in vere e proprie riscritture del già scritto, in recuperi più o meno frammentari o al limite del plagio, in

¹ Cfr. *La prima (seconda, terza) parte de le novelle del Bandello*, in Lucca, per il Busdrago, 1554 e *La quarta parte de le novelle del Bandello, nuovamente composte né per l’adietro date in luce*, in Lione, appresso Alessandro Marsilii, 1573. Facciamo riferimento all’edizione moderna compresa in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1942-1943, voll. I e II (d’ora in poi: *Bandello*). Più recente è l’edizione M. Bandello, *La prima (seconda, terza, quarta) parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1992, 1993, 1995, 1996.

variazioni sui temi così forniti dalle fonti.² Il domenicano Bandello reimpiega dunque gli autori classici, i repertori patristici e quelli omiletici, la letteratura umanistica e quella volgare, a partire ovviamente dal Boccaccio e dalla novellistica.³ Lo statuto delle citazioni, come dicevamo, è molto vario: si va dalla dichiarata virgolettatura di un frammento preciso alla suggestione nascosta fornita da un'opera, da una pagina, da un titolo; e gli echi letterari sfumano dalla semplice ricostruzione di un ambiente o una geografia all'imitazione precisa di una trama o addirittura uno stile, alle soglie del *pastiche*. Numerose novelle bandelliane, del resto, si presentano come repliche di pagine altrui esplicitamente citate nella dedica introduttiva o nell'esordio del testo: I, 12 riprende (con l'aiuto dei commentatori) la storia di Pia de' Tolomei a cui accenna Dante nel *Purgatorio*;⁴ I, 32 e III, 21 derivano da altrettanti luoghi dell'umanista Giovanni Pontano;⁵ mentre I, 41 e II, 55 riscrivono due episodi del *Triumphus Cupidinis* petrarchesco (Massinissa e Sofonisba, Seleuco e Stratonica).⁶ Ma gli esempi si potrebbero moltiplicare (lasciando in sospeso il complesso discorso sulle citazioni nascoste o non rivelate), e non è troppo difficile esaminare più da vicino il trattamento che Bandello riserva alle sue citazioni manifeste, di solito riservate ai grandi autori della letteratura volgare e umanistica.

² Sul valore mnemonico e citazionale della scrittura bandelliana si vedano S. S. Nigro, *Le brache di San Grifone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 134-135 e pp. 147-153; E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, prefazione di M. Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005, p. 28, p. 80 e *passim*; S. Carapezza, *Aspetti letterari delle lettere dedicatorie*, in "Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale", III, 2010, pp. 231-234.

³ Sui materiali delle citazioni bandelliane è ancora prezioso il pionieristico contributo di L. Di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", LXXVIII, 1921, pp. 290-324, LXXX, 1922, pp. 1-94, LXXXI, 1923, pp. 1-75.

⁴ Si veda *Purgatorio*, V, 130-136.

⁵ Si vedano rispettivamente *De sermone*, XII, 17 e *De oboedientia*, III.

⁶ Si veda *Triumphus Cupidinis*, II, 4-87 e 94-129.

A prima vista e nei modi più tradizionali, l'inserimento di un nome, un titolo o una pagina altrui serve al narratore per rafforzare la credibilità del proprio dire: la novella bandelliana conferma una citazione inserita nella dedica o nell'esordio, ne assimila per così dire la dignità letteraria o la legittimazione storica, proprio come qualsiasi testo non solo 'difeso' ma anche 'innalzato' dal nome di un celebre dedicatario. Si consideri per esempio la novella III, 38: *Il Peretto mantovano, essendo in Modena, è da le donne per giudeo beffato per la sua poca ed abietta presenza*.⁷ La dedica introduttiva contiene due altri racconti, brevi ma compiuti, tratti da "le croniche mantovane dal Platina composte" cioè dalla *Historia urbis Mantuae ab eius origine usque ad annum 1464* di Bartolomeo Sacchi: si tratta di un aneddoto medioevale sul visconte Sordello da Goito, non considerato come merita dal re di Francia a causa della sua "persona sì picciola e tanto difforme"; e dell'analoga sorte di un moderno ambasciatore veneziano, a cui si rifiuta udienza presso la corte francese "non essendo vestito molto riccamente".⁸ La sorte toccata a Pietro Pomponazzi, nella novella bandelliana che segue, corrisponde perfettamente alle citazioni della dedica e anzi ne fonde insieme i due spunti, poiché le donne scambiano per ebreo il filosofo (sfruttando gli usuali stereotipi antisemiti), che è "un omicciuolo molto piccolo, con un viso che nel vero aveva più del giudeo che del cristiano, e vestiva anco ad una certa foggia che teneva più del rabbi che del filosofo".⁹ Un analogo rapporto di consonanza, in modo più semplice e al tempo stesso più sottile, si stabilisce fra il "molto magnifico e vertuoso" dedicatario (Baldassar Castiglione) e la dedica della novella I, 44 che

⁷ Cfr. *Bandello*, vol. II, pp. 442-448. Sulla novella si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 147-149.

⁸ Cfr. *Bandello*, vol. II, pp. 442-443. Bandello amplifica un accenno alla "statura mediocris" di Sordello e fonde insieme due episodi avvenuti alla corte francese: si veda M. Bandello, *La terza parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, cit., p. 175 (il commento del curatore).

⁹ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 447.

vistosamente riecheggia l'ambiente e i passatempi descritti nella cornice del *Libro del Cortegiano*:

“Si recitò una farsa non già molto lunga, ma ben sommamente dilettevole, la quale buona pezza tenne la gioiosa compagnia in grandissimo piacere. Si ballò e si fecero di molti piacevoli giuochi, ed essendo circa il mezzogiorno era un ardentissimo aere. Ed ancor che si fosse in una sala terrena che le finestre aveva verso levante ed era assai fresca, tuttavia si lasciò di ballare e si cominciò da la lieta brigata ad entrar in diversi ragionamenti”.¹⁰

Proprio il nome di Castiglione ci sposta tuttavia su un terreno diverso, anzi opposto, poiché in almeno due casi *Bandello* rovescia il valore del riferimento inserito nella dedica. Offrendo la novella II, 57 a Enea Pio da Carpi, egli ricorda infatti Baldassar Castiglione e l’“opera sua del *Cortegiano*”, ma solo per contrapporli a “l’errore di questi magri cortigiani” che “non sanno ciò che importi questo nome di ‘cortegiano’”.¹¹ E la novella racconta

“[...] d’un cortegiano, cioè d’uomo che stava in corte e forse ancora vi sta, che in una pazzia che fece dimostrò assai leggermente che quando il suo parrochiano gli diede il santo battesimo gli pose molto poco sale in bocca. Né io so come sia possibile che si truovi alcuno che ne le corti pratici, che in tutto venda il pesce e gli resti sì vòta la zucca, come volgarmente si dice, che niente cervello gli resti in capo. Il che nel vero avvenne a questo mio magro e scemonnito cortegiano, di cui io ora intendo favellarvi”.¹²

Analogamente, e con un pizzico di perverso divertimento, la novella II, 2 è dedicata alla moglie di Castiglione, “la signora Ippolita Torella”, ma si

¹⁰ Ivi, vol. I, pp. 515-516. Si pensi, per esempio, a questa pagina di Castiglione: “[...] consuetudine di tutti i gentilomini della casa era ridursi subito dopo cena alla signora Duchessa; dove, tra l’altre piacevoli feste e musiche e danze che continuamente si usavano, talor si proponevano belle questioni, talor si faceano alcuni giochi ingenui ad arbitrio or dell’uno or d’un altro [...] dove di tali ragionamenti maraviglioso piacere si pigliava [...]” (cfr. B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, Milano, Garzanti, 1981, p. 23 [I, 5]). Sul rapporto fra i due autori si veda G. Patrizi, *Bandello e Castiglione: codici e scrittura della corte*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello. II Convegno internazionale di studi (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo Scrivia, 8-11 novembre 1984)*, a cura di U. Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1985, pp. 71-81.

¹¹ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 229.

¹² Ivi, p. 230.

tratta di *Don Faustino con nuova invenzione de l'augello griffone gode del suo amore gabbando tutti i suoi popolani*, che è storia erotica fra le “più audaci del novelliere”.¹³ “A questa [novella] il vostro onorato nome posi come scudo che la diffenda”, dichiara l'autore “a la molto magnifica e vertuosa signora” Ippolita secondo le convenzioni delle dediche, raccomandando alla dama di coinvolgere nella lettura anche l’“onorato consorte”, il “signor conte Baldessare Castiglione”: “vi piacerà essa mia novella mostrargli; ché mi fo a credere, per l'amore che mi ha sempre portato, che la vedrà molto volentieri”.¹⁴ Il gioco fra dedica e novella funziona allora da vera e propria parodia, tanto più che Bandello presenta il suo testo non per quello che è, una storia comica e oscena desunta da Masuccio Salernitano, ma come un esempio della potenza di Amore secondo il codice della raffinata cultura cortigiana.¹⁵

In Bandello, dunque, il rapporto fra testo e citazione o fra novella e dedica non è sempre univoco: non è sempre ispirato, come dimostrano questi ultimi esempi, alla consonanza e alla continuità. Oseremmo anzi dire che nella maggior parte dei casi (quando l'autore cita grandi autori del passato) non assistiamo a una semplice replica celebrativa del testo originario, bensì ad una separazione o divergenza polemica rispetto al modello. Molto spesso, in questi casi, dedica e novella non formano un solo blocco narrativo ma si dividono, proprio in corrispondenza di una citazione; anche se non mancano gli esempi di frattura (come vedremo subito) all'interno di una dedica o di una stessa novella. Il rapporto di Bandello con la tradizione, insomma, è profondo e molteplice ma non esclude certe zone critiche, certi scatti d'insofferenza meritevoli di attenzione. Forse non è un caso che la dedica di una novella su cui ritorneremo, III, 55, accenni alla lettura pubblica del famoso *Capitolo del*

¹³ Cfr. E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., p. 136.

¹⁴ Cfr. *Bandello*, vol. I, pp. 668-669.

¹⁵ Si veda S. S. Nigro, *Le brache di San Griffone. Novellistica e predicazione tra Quattrocento e Cinquecento*, cit., pp. 128-131 e soprattutto E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 60-61.

prete da Povigliano di Francesco Berni (“Il gentilissimo Berna a mia richiesta recitò il suo piacevole e facetissimo capitolo, scritto da lui al dottissimo nostro Fracastoro”).¹⁶ Il burlesco *divertissement* contiene infatti una citazione del mito virgiliano di Tifeo incatenato all’isola di Ischia o Inarime, ma anche una clamorosa denuncia dell’errore di Virgilio che citava a sua volta Omero scambiando i monti Arimei per Inarime, appunto:

“Notate qui ch’io pongo questo esempio
levato dall’Eneida di peso,
e non vorrei però parer un scempio;
perché m’han detto che Vergilio ha preso
un granciporro nel verso d’Omero,
il qual non ha, con riverenza, inteso;
e certo è strana cosa, s’egli è vero,
che di due dizzioni una facesse”.¹⁷

Sono precisamente le inesattezze o le mancanze dei grandi scrittori, spesso evidenziate dal confronto con altri testi, a catturare l’attenzione di Bandello nel gran gioco di citazioni esplicite del suo novelliere.

2. Dante e Petrarca corretti

Ci sono solo due rimandi puntuali alla *Commedia* dantesca nelle raccolte narrative di Bandello, entrambi del medesimo verso nell’episodio di Paolo e Francesca (“Amor ch’a nullo amato amar perdona”, *Inferno*, V, 103), passato in proverbio¹⁸ come tanti altri versi di Dante: nella conclusione della novella II, 40 e nella dedica della novella III, 64. La prima è una lunga storia di

¹⁶ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 328.

¹⁷ F. Berni, *Capitolo del prete da Povigliano*, in Id., *Rime*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Torino, Einaudi, 1969, p. 114 (vv. 181-188).

¹⁸ Non ci soffermiamo qui sulla fitta presenza di espressioni proverbiali, di origine popolare o colta, nel novelliere. Si veda il vecchio repertorio di M. Mandalari, *I proverbi del Bandello*, Catania, Giannotta, 1900.

peripezie amorose a lieto fine: *Una virtuosa giovane, veggendosi abbandonata dal suo amante, s'avvelena, secondo il parer suo, bevendo un'acqua non velenosa*.¹⁹ Nell'esordio l'autore, di fronte al "caso" di "uomo o donna" che "per soverchio amore, o vero per vedersi privar de la persona che più ama, corre ingordamente a' precipizii, a l'acque, a fuoco, a ferro, a fune ed al veleno, e di se stesso diviene micidiale", raccomanda di "prendere esempio" da "questi disperati accidenti" e "governarsi saggiamente".²⁰ Nella conclusione la morale si ripete e il narratore (che eccezionalmente non è un personaggio secondario ma lo stesso Bandello, per onorare l'illustre dedicataria Anna di Polignac) prende la parola per fare una confessione personale:

"E per dar fine al mio favellare, vi dico che io per me sempre desiderai, vivendo il mio sole terrestre, tanto esser amato quanto io amava, e che tale la mia padrona e signora fosse verso me quale io era verso lei. Ma io non vorrei già abbattermi in simili e disperati animi com'era quello di Cinzia, imperciò che se di loro stessi sono volontariamente micidiali, crederei con ragione che vie più tosto sarebbero degli altri, ogni volta che cadesse loro ne l'animo un minimo sospetto di non esser amati [...] ed attenda ciascuno, se brama esser amato, ad amare, ché io in effetto non truovo miglior incantesimo di questo, *ancora che a me poco abbia giovato*. E pure il nostro saggio Dante dice che
'Amor... a nullo amato amar perdona''".²¹

Il motto è insomma portatore di saggezza, ma dal punto di vista oggettivo la novella che precede lo contraddice clamorosamente e da quello soggettivo, più discreto ma altrettanto significativo, la dichiarazione del narratore ne limita l'efficacia: questa sorta di correzione finale neutralizza, per così dire, il valore della citazione nello stesso ambito (quello pratico) che l'aveva suggerita. Non troppo diversa è poi la seconda occorrenza del

¹⁹ Su questa novella si veda R. Rinaldi, "Con voce bassa e interrotte parole". *Note sul manierismo del Bandello*, in Id., *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997, pp. 235-237.

²⁰ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 19.

²¹ Ivi, p. 63. Corsivo nostro.

frammento dantesco, entro una dedica fitta di ammaestramenti morali sui rispettivi ruoli del marito e della moglie:

“[...] vi dico che io non ho mai avuto moglie a lato né sono per averla; ma che il mio parere è tale: che ciascuno che prende moglie deve sforzarsi d’esser amato da lei. Il che di leggero egli otterrà amando, come si deve, unicamente la sua moglie, perché chi ama sarà senza dubbio amato, come ben disse Dante:

‘Amor che a nullo amato amar perdona’”.²²

Anche qui, infatti, la novella corrispondente non conferma quanto affermato nella dedica ma funge piuttosto da clamoroso contro-esempio, visto che riguarda la “poca benevolenza che era tra marito e moglie”: *Il marito d’una buona donna senza cagione divien geloso di lei e a caso da quella è ammazzato, a la quale è mozzo il capo*. In questo caso interessa proprio la struttura della narrazione, quasi interamente occupata da un discorso moraleggiante che continua quello della dedica, con andamento esplicitamente predicatorio.²³ Non conviene tuttavia ricondurre il trattamento bandelliano di questo frammento dantesco alla semplice tecnica omiletica di un *exemplum* negativo con funzione di ammaestramento; o meglio, questa s’intreccia a uno speciale atteggiamento oppositivo che coinvolge spesso i grandi autori della letteratura citati dal novellatore.

Come si è visto nel caso di Dante, la correzione può riguardare il contenuto etico, limitando l’efficacia del precetto comunicato dalla citazione o trasformandolo nel suo contrario. In altri casi la distanza dalla fonte citata può essere marcata sul piano storico, grazie alla definizione bandelliana di novella come “istoria”²⁴ formulata fra l’altro nella dedica di II, 21 (dove proprio Castiglione funge da narratore secondario, presentando la vicenda liviana di

²² Ivi, p. 383 (anche sotto).

²³ Per un caso analogo di contaminazione con l’omiletica e il genere dei *sermones*, si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 63-71.

²⁴ Sul rapporto fra questi due termini si veda S. Carapezza, *Aspetti letterari delle lettere dedicatorie*, cit., pp. 203-209.

Lucrezia e Tarquinio). Perché le novelle possano essere “istorie reputate”, infatti, è necessario che siano legate a una testimonianza diretta o indiretta, che riguardino cioè “quegli accidenti [...] che ai nostri giorni sono accaduti o che avvennero nel tempo dei nostri avi [...] potendo aver narratore che le cose avesse viste o da persona degna di credenza udite”.²⁵ L’autore, tuttavia, ammette di aver “cangiato opinione” quando si è occupato di fatti troppo lontani per essere testimoniati, essendo “ai tempi antichi occorsi, od a l’età dei nostri bisavoli stati”, accontentandosi di prestar fede agli storici: in questi casi sono le “antiche istorie”,²⁶ in senso tecnico, a legittimare la novella in quanto “istoria”. Perciò Bandello si può permettere di criticare una fonte letteraria, esplicitamente citata, quando questa rinvia a una fonte storica più antica senza la necessaria fedeltà. Esempio è la già ricordata novella II, 55 che il novelliere dichiara di aver tratto dal “*Trionfo d’Amore*” del “nostro coltissimo Petrarca”,²⁷ ma che racconta basandosi su Valerio Massimo (e altre mediazioni umanistiche),²⁸ con una critica finale alle imprecisioni petrarchesche:

“Né fu questi quello che ebbe per le cose d’Egitto guerra con romani, come pare che il nostro divino poeta nel *Trionfo d’Amore* accenni. Questi solamente ebbe guerra con i gallati che d’Europa erano in Asia passati, i quali cacciò e vinse. Di lui e di Stratonica nacque un altro Antioco; di questo nacque Seleuco, il quale fu padre d’Antioco chiamato ‘magno’. E questi fu che ebbe guerra grandissima con i romani, non il suo bisavolo Antioco che la matrigna sposò; il che assai chiaramente vederà chiunque con diligenza le antiche istorie rivolgerà”.²⁹

Il distacco polemico dalla citazione non nasce in questo caso dal confronto con la privata esperienza del narratore o con quella collettiva testimoniata da un “caso”, bensì dal confronto con la pagina di un altro autore:

²⁵ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 843 (anche sotto).

²⁶ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 221.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 213.

²⁸ Su queste fonti e sulla volontà di “ironizzare” sulla citazione petrarchesca, si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 73-80.

²⁹ *Bandello*, vol. II, p. 221.

è l'intertestualità stessa a produrre, per virtù propria, il rifiuto della fonte. Un fenomeno analogo scatta in III, 21 dove si citano "certe opere latine" di Petrarca³⁰ nella dedica, a proposito dei castighi da infliggere ai servi:

"Egli mi sovviene d'aver altre volte letto in certe opere latine del nostro divino poeta messer Francesco Petrarca, che gli uomini che tengono servidori non ponno fallire a far modestamente sferzare i paggi fin che sono piccioli e non passano quattordici o quindici anni, quando fanciullescamente errano, perciò che le battiture sono cagione di fargli emendare e divenire, di buoni, migliori".³¹

La novella corrispondente, *Uno schiavo battuto dal padrone ammazza la padrona con i figliuoli e poi se stesso precipita da un'alta torre*, recupera come si è detto una "istoria [...] latinamente descritta dal gran Pontano"³² e funge allora da aperta contestazione del parere petrarchesco, peraltro già corretto nella stessa dedica che segnala diversi pareri e concrete esperienze di personaggi storici.

Sul piano etico o sul piano storico, considerate in se stesse o confrontate con altri testi e altri autori, le citazioni bandelliane di Dante e Petrarca non possono dunque essere considerate come dei semplici e trasparenti omaggi letterari: le due corone hanno l'onore di essere esplicitamente ricordate, ma solo per incrinarne o limitarne, con maggiore o minore discrezione, l'attendibilità.

3. Incrinature di Boccaccio

Se a questo punto esaminiamo la sorte della corona terza e più ragguardevole, dal punto di vista di un novellatore come Bandello,

³⁰ Di difficile identificazione, visto che il capitolo *De servis malis* del *De remediis utriusque fortunae* (II, 29) non è preciso come il passo ricordato da Bandello, limitandosi a ironizzare sulla clemenza raccomandata da Seneca.

³¹ *Bandello*, vol. II, p. 374.

³² Cfr. *ivi*, p. 375.

incontriamo un repertorio di citazioni esplicite più ampio ed equilibrato (come c'era da aspettarsi) ma non privo di qualche ombra significativa. Se si escludono le molte pagine che elogiano l'“eloquentissimo Boccaccio” per il suo “leggiadro stile”³³ e alcuni luoghi in cui si ricordano genericamente “le più volte lette e udite *Cento Novelle*”,³⁴ spiccano nel novelliere una dozzina di citazioni precise. Si tratta spesso di semplici coincidenze fra le pagine boccacciane e i diversi aspetti della realtà che l'autore dichiara a più riprese di registrare fedelmente,³⁵ come quando osserva che un termine dialettale genovese è già presente (“ben che alquanto il mutasse”) “ne la novella di fra Rinaldo e di madonna Lisetta da ca' Querina”,³⁶ o quando loda in almeno tre occasioni “le freschissime e limpidissime fontane di Montorio tanto dal Boccaccio nel *Filocopo* celebrate”.³⁷ E non diverse sono le analogie rilevate da Bandello fra un personaggio letterario e una figura storica, come quando dichiara che un “gran sempliciotto” come il medico mantovano Tomaso Calandrino non è “forse più saggio del Calandrino del Boccaccio”,³⁸ o quando fa osservare che

“[...] la reina Giovanna seconda di Napoli, sorella di Ladislao re, [...] fece assai più nozze, e più uomini seco a giacere prese, che non provò Alathiel figliola di Meminedab, soldano di Babilonia, secondo che ne le sue piacevolissime novelle describe il Boccaccio”.³⁹

³³ Cfr. ivi, vol. I, p. 4 (I, [prefazione]) e vol. II, p. 773 (IV, 23). Su questo aspetto si veda N. Borsellino, *Schede per Bandello narratore: boccaccismi e machiavellismi*, in *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del convegno internazionale di studi, 7-9 novembre 1980*, a cura di U. Rozzo, Tortona, Cassa di Risparmio di Tortona, 1982, pp. 231-233 e p. 236.

³⁴ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 241 (I, 21) e si veda anche ivi, p. 419 (I, 34).

³⁵ Si veda, fra i tanti esempi possibili, la dedica della novella II, 35: ivi, p. 1018.

³⁶ Cfr. ivi, p. 932 (II, 26). Il riferimento è alla novella IV, 2 del *Decameron* dove però il frate si chiama Alberto (frate Rinaldo è invece il protagonista di *Decameron*, VII, 3).

³⁷ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 766 (II, 10) e si veda anche ivi, vol. II, p. 528 (III, 55) e p. 699 (IV, 9).

³⁸ Cfr. ivi, vol. I, p. 564 (I, 48).

³⁹ Ivi, vol. II, p. 222 (II, 56). Il riferimento è alla novella II, 7 del *Decameron*.

In un paio di altri casi, che restano sul piano strettamente letterario, le citazioni di dettagli erotici del *Decameron* sono in piena armonia col testo di Bandello, che in I, 54 ricorda il “farnetico di monna Licisca e di Tindaro” nella cornice della sesta giornata, a proposito di quei mariti che “pensano la prima volta che con le mogli si congiungono coglier la prima rosa del giardino e di già infinite se ne sono spiccate”;⁴⁰ e in II, 2 evoca il coito *a retro* “in guisa che don Gianni di Bartolo a la commar Zita attaccò la coda”,⁴¹ citando l’ultima novella della nona giornata.

Più numerose e interessanti, tuttavia, sono le citazioni bandelliane che fanno subire anche all’amato Boccaccio un trattamento che possiamo definire correttivo o contrastivo. La dedica di IV, 22, per esempio, a proposito delle astuzie degli “scolari” evoca la novella decameroniana “di Rinieri lo scolare e di monna Elena”,⁴² ma la beffa raccontata non è a carico della donna (come in Boccaccio) bensì del marito. E ancor più chiaramente la novella II, 24, che Bandello dichiara di aver modellato su uno spunto dell’*Heptaméron* di Margherita di Navarra,⁴³ cita a più riprese un testo parallelo del *Decameron*, ma solo per rilevare la differenza di comportamento dei protagonisti e l’opposto esito della vicenda (il lieto fine di Boccaccio si tramuta in una serie di suicidi, omicidi e fatali incidenti):

⁴⁰ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 625.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 678. Anche qui c’è un’imprecisione: la “commare” è Gemmata non Zita, che è invece la “vicina” con la quale Gemmata va a dormire “acciò che il prete col marito dormisse nel letto”. Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, in *Id.*, *Decameron – Filocolo – Ameto – Fiammetta*, a cura di E. Bianchi, C. Salinari e N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 665.

⁴² Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 768. Il riferimento è alla novella VIII, 7 del *Decameron*.

⁴³ Si veda *Bandello*, vol. I, p. 890. Per i rapporti con Margherita di Navarra, oltre a A. Ch. Fiorato, *Bandello entre l’histoire et l’écriture: la vie, l’expérience sociale, l’évolution culturelle d’un conteur de la Renaissance*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 521 e ss., si veda (in particolare su questa novella) M. F. Piéjus, *Marguerite de Navarre et Bandello: une même histoire tragique, deux leçons morales, deux poétiques*, in *Du Pô a la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l’Italie et la France à la Renaissance, Actes du Colloque International d’Agen (26-28 Septembre 1986)*, réunis par J. Cubelier de Beynac et M. Simonin, Centre Matteo Bandello, Agen, 1990, pp. 209-229.

“Non seppe lo sfortunato barone imitar il re Agilulfo longobardo da simil beffa schernito [...] se questo barone e la donna sua avessero letta o udita la novella d’Agilulfo, certamente non incorrevano in tanti inconvenienti come fecero, perché si sarebbero d’un’altra maniera governati”.⁴⁴

Come nelle due citazioni petrarchesche di II, 55 e III, 21, anche Boccaccio entra dunque in concorrenza con un altro autore e viene in tal modo relativizzato. Più ancora del richiamo moraleggiante al saggio comportamento di Agilulfo che si contrappone a un presente dominato dal disordine e dal male,⁴⁵ ci sembra insomma che sia proprio questa relativizzazione a conferire alla novella tutto il suo fascino: il vistoso contrasto fra commedia e tragedia, che trasforma la prima con effetti drammatici (ma anche ironici), spostando i valori sicuri e le ordinate prospettive di Boccaccio in un territorio più radicalmente negativo, sottomesso all’insensata arbitrarietà del destino.⁴⁶

Una simile modificazione si fa in altri casi più spinta, giungendo a incrinare l’esemplarità boccacciana fino alla critica esplicita. Si pensi alla notissima dedica di II, 59, dove la descrizione realistica della pineta di Classe (i “pignuoli”, gli “armenti quasi selvaggi”, le “testuggini”) si mescola ambiguamente all’evocazione di un topico *locus amoenus* decameroniano (“un bellissimo pratello [...] tutto circondato d’altissimi e spessi pini, ove tutto il giorno è in alcuna parte di quello ombra”),⁴⁷ per culminare con il ricordo di *Decameron*, V, 8:

⁴⁴ Cfr. *Bandello*, vol. I, pp. 905-906. Il riferimento è alla novella III, 2 del *Decameron*.

⁴⁵ Su questo punto insiste la lettura decisamente positiva della novella, in nome del “paradigma etico” boccacciano, proposta da E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 34-38.

⁴⁶ Per questi risvolti negativi del novellare bandelliano si veda R. Rinaldi, “Con voce bassa e interrotte parole”. *Note sul manierismo del Bandello*, cit., pp. 233-260.

⁴⁷ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 240.

“[...] commune openione è dei ravegnani che questo sia il luogo ove Nastagio degli Onesti, amando la Traversara, quando qui si ridusse, vide il crudele strazio che di lei fu fatto da messer Guido degli Anastagi e de’ suoi fierissimi cani”.⁴⁸

L’esitazione fra realtà e letteratura si ripete subito dopo, quando Bandello ribadisce come in II, 21 la superiorità dei fatti sull’invenzione di Boccaccio (“ridendo ciascuno de la sciocchezza del volgo che le favole riputa istorie”), ma al tempo stesso segnala l’efficacia di quest’ultima sulle emozioni e la facoltà di identificazione del pubblico:

“[...] volle messer Carlo che la novella del Boccaccio, che seco aveva, de l’occorso caso, fosse letta. Ella nel vero attristò gli animi di molti come se vera stata fosse ed eglino si fossero a lo strazio trovati presenti”.⁴⁹

Certo, qui come nella dedica di II, 24 Bandello pensa all’utilità morale della “rimembranza” delle “cose descritte” ai fini di un esame di coscienza del lettore.⁵⁰ Ancora una volta, tuttavia, la valutazione sembra trasformarsi nel finale della dedica, che annuncia il solito capovolgimento della fonte realizzato nel tema e nel tono della novella corrispondente:

“[...] poi si cominciò a dire che noi eravamo fuori per ricreazione e non per piangere. Il perché messer Carlo narrò una piacevol novella la quale fu in gran parte risa ed assai gli ascoltatori allegro”.⁵¹

Rimane insomma una sfumatura di perplessità in questa citazione, tanto che la pagina è stata letta in modi opposti, in chiave di maggiore o minore sintonia con Boccaccio.⁵² E perfino l’errore di memoria, che scambia la donna

⁴⁸ Ivi, pp. 240-241.

⁴⁹ Ivi, p. 241 (anche sopra).

⁵⁰ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 889. Su questa dedica si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 21-22.

⁵¹ *Bandello*, vol. II, p. 241.

⁵² La distanza critica da Boccaccio è sottolineata da G. Bárberi Squarotti, *La novella in corte*, in *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del convegno internazionale di studi*,

amata da Nastagio (“una figliola di messer Paolo Traversaro”)⁵³ per la “bellissima giovane” straziata dai cani, sembra gettare un’ombra di imprecisione sulle “favole” degli scrittori prive di storica legittimazione.⁵⁴

Ancora più esplicita, infine, è la citazione in controcanto di Boccaccio nella novella III, 52, che tuttavia non investe il *Decameron* ma un’opera minore del maestro. Si tratta di una vicenda tragica, dedicata alla “sceleraggine e vituperosa vita”⁵⁵ di una donna dal nome parlante: *Pandora, prima che si mariti e dopo, compiace a molti del suo corpo, e per gelosia d’un suo amante che ha preso moglie ammazza il proprio figliolo*. Se il nome della feroce protagonista sembra alludere a una satira contro le donne, proprio l’ultima pagina della novella rovescia esplicitamente quest’impressione citando le *Sei giornate* dell’Aretino e dichiarando:

“Biasimi chi vuole la Nanna e la Pippa e chi fa il male, e particolarmente vituperi qual si sia, se cosa ha fatto che meriti biasimo, ma non morda il sesso, ché se Giuda tradì Cristo, non sono per questo tutti gli uomini traditori. Se Mirra e Bibli furono ribalde, non sono l’altre così. Il sesso maschile e de le femine è come un orto che fa erbe d’ogni sorte. Quando tu sei nel giardino, cògli le buone e non dir male de l’orto”.⁵⁶

È allora significativo che il nome di “Messer Giovanni Boccaccio”, non come autore del ‘femminista’ *Decameron* ma del misogino *Corbaccio*, sia associato subito dopo a quello del “compatriota” di Bandello e “poeta carmelita” Battista Spagnoli, che “ha fatto una egloga in vituperio de le donne”.⁵⁷ In questo caso, infatti, la seconda citazione non serve a relativizzare i

7-9 novembre 1980, cit., p. 42. La consonanza emerge invece, sia pure notando la “forzatura interpretativa” bandelliana, dalla lettura di E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 93-97.

⁵³ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 403.

⁵⁴ Analoghe sviste onomastiche sul *Decameron*, come abbiamo già notato, sono presenti in II, 2 e 26.

⁵⁵ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 508.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, pp. 516-517.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 517.

valori boccacciani ma a ribadire la critica del maestro: se Boccaccio ha scritto il suo trattatello “perché una donna non lo volle amare” e “pochi ci sono che lo leggano”, Spagnoli “compose quella maledica egloga” perché “era innamorato d’una bella giovane” che “non lo volle amare [...] perché il poeta, – perdonimi la sua poesia, – era brutto come il culo”.⁵⁸

4. *Machiavelli parodico*

In questo gioco di assonanze e dissonanze Bandello non cita il *Decameron* solo per indicare vicinanza o lontananza dal Boccaccio, ma anche come una sorta di *repoussoir* al positivo: per meglio marcare la sua critica di altri autori, come fa con Valerio Massimo e Pontano di fronte a Petrarca, con Margherita di Navarra di fronte al medesimo Boccaccio. Esemplare è il caso della novella III, 55 (*Infinita malvagità d’un dottore in beffarsi del demonio, come se non fosse inferno né paradiso*), che presenta un personaggio in tutto simile al ser Ciappelletto di *Decameron* I, 1:

“Credo poi che ser Ciappelletto da Prato, non fosse peggior di lui già mai. Erano in una cosa simili, che così come pareva a ser Ciappelletto di scherzar con messer Domenedio, a burlarsi di lui, il medesimo faceva costui del quale intendo ragionarvi in questa novella. Erano poi in questo differenti molto, perché ser Ciappelletto, essendo una sentina di vizii, voleva buono e santo esser tenuto, e questi, sì come vizioso e ribaldo si conosceva, voleva per tale da chi seco conversava esser stimato. E giovami di credere che si sarebbe reputato a grandissima villania ed ingiuria che altri l’avesse per leale ed uomo da bene creduto, tanto era egli ne l’abisso profondissimo d’ogni vizio immerso”.⁵⁹

L’unica ma fondamentale differenza fra le due figure, fra la “tristizia”⁶⁰ ipocrita di Ciappelletto e quella aperta del “dottore” bandelliano, è in qualche modo compensata dalla novella I, 6 (*Il Porcellio romano si prende trastullo di*

⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 531.

⁶⁰ Cfr. ivi, p. 530.

beffar il frate confessandosi) che non cita il *Decameron* ma mette in scena l'esatta situazione della novella trecentesca, sia pur giocandola su un equivoco verbale e correggendola *in extremis* con la rivelazione del vizio. Il fatto è che in III, 55 la citazione boccacciana si oppone polemicamente a quella di un altro grande autore volgare, l'"arguto" Niccolò Machiavelli che ha scritto gli "acuti ed ingegnosi"⁶¹ *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*.⁶² L'esempio di un ser Ciappelletto 'esplicito', capace di trasformare il vizio in virtù e viceversa, fa il verso infatti – capovolgendone il giudizio morale – al capitolo I, 27 dei *Discorsi* debitamente citato nella dedica: "*Sanno rarissime volte gli uomini esser al tutto tristi od al tutto buoni*".⁶³ Il narratore di questa novella, non a caso ridottissima come sviluppo narrativo, aperta da un elogio dei "predicatori"⁶⁴ e quasi tutta occupata da una tirata anti-machiavellica molto vicina allo stile omiletico,⁶⁵ dichiara:

"Ben dirò a proposito di quanto egli ha scritto in quel vigesimo settimo capo del suo primo libro dei *Discorsi*, che a me non può entrar nel capo né so come sia possibile che uno possa esser onoratamente tristo e far una scleraggine, che da' buoni sia reputata onorevole. Meno ancora so come Gian Paolo Baglione, che il Machiavelli noma nel predetto capo facinoroso, incesto e publico parricida, dovesse esser da uomini di sano giudizio stimato leale, fedele e buono in opprimendo un suo signore del quale era vassallo, e non solamente che gli era signore, ma che era de la santa romana Chiesa capo e sommo pontefice [...]. Invero io mi crederei che non si possa mai dire che la tristizia sia lodevole e che uno, sia chi si voglia, mentre che è tristo e sgherro ed usa le ribalderie, non si possa dire se non tristo e

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 528.

⁶² Sui rapporti Bandello-Machiavelli si veda C. Agosti Garosci, *Il Machiavelli in alcune novelle di Bandello*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", LXIV, 1914, pp. 172-182 e soprattutto D. Maestri, *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, in "Lettere Italiane", XLIII, 1991, pp. 354-373 (che esamina in dettaglio le citazioni implicite).

⁶³ Cfr. *Bandello*, vol. II, p. 528.

⁶⁴ Di "confutazione antimachiavelliana" e "antimachiavellismo ormai crescente", notando l'elogio dei "predicatori" nell'esordio della novella, parla N. Borsellino, *Schede per Bandello narratore: boccaccismi e machiavellismi*, cit., p. 237. Si veda anche E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., p. 55.

⁶⁵ Altra novella sacrificata all'amplificazione predicatoria è la già ricordata III, 64, dove tutta la prima parte svolge in questa chiave il tema dei rapporti coniugali lasciando alla narrazione del "caso" solo le ultime due pagine.

sclerato, e che egli non meriti se non agre riprensioni, severi gastigamenti e continovo biasimo”.⁶⁶

Questa stroncatura, nella sostanza, della dottrina machiavelliana fondata sul primato della politica sulla morale, si accompagna (come è noto) a una più superficiale caricatura di Machiavelli come personaggio nella dedica di I, 40. “Messer Niccolò” che non riesce a “ordinar tre mila fanti secondo quell’ordine che aveva scritto” e tuttavia “ne parlava sì bene e sì chiaramente, e con le parole sue mostrava la cosa esser fuor di modo sì facile”, rimanda ovviamente a *Dell’arte della guerra*⁶⁷ e si presenta appunto come un teorico capace di maneggiare più le parole che gli uomini. Il contrasto, del resto, non riguarda solo il rapporto fra realtà e letteratura ma anche, calcolatamente, il livello formale. Non solo Machiavelli è definito nella dedica “uno de’ belli e facondi dicitori e molto copioso” di Toscana, capovolgendo i tratti più nervosi della sua scrittura; ma assume il ruolo di narratore secondario per presentare un “caso” lontanissimo dalla semplicità e dalla leggerezza a lui abituali⁶⁸ (*Inganno usato da una scaltrita donna al marito con una subita astuzia*). Il capovolgimento stilistico si accompagna peraltro a vistose analogie che rimandano dalla novella alla *Mandragola*: non solo la protagonista femminile di Bandello ha qualche tratto in comune con Lucrezia, come la critica ha più volte notato,⁶⁹ ma soprattutto Nicia è il modello di questo marito che mette un robusto giovanotto nel letto della moglie con precise istruzioni e poi si ritira “in

⁶⁶ *Bandello*, vol. II, pp. 529-530.

⁶⁷ Sulla dedica si veda A. Ch. Fiorato, *Bandello entre l’histoire et l’écriture: la vie, l’expérience sociale, l’évolution culturelle d’un conteur de la Renaissance*, cit., pp. 350-354.

⁶⁸ Su queste deformazioni si veda D. Maestri, *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, cit., pp. 368-371.

⁶⁹ Si veda N. Borsellino, *Schede per Bandello narratore: boccaccismi e machiavellismi*, cit., p. 237. Altre analogie col personaggio di Sofronia suggerisce D. Maestri, *Bandello e Machiavelli: interesse e riprovazione*, cit., p. 372.

sala a rivoltar una cassa di scritture”⁷⁰ (si confronti col racconto di Nicia a Ligurio in *Mandragola*, V, 2). È allora la dissonanza che scatta fra i motivi machiavelliani e l’enunciazione bandelliana a render ancor più visibile la divergenza: in questo caso non espressa sul piano morale o su quello storico, ma più sottilmente sul piano del gusto letterario.

5. *Il rifiuto della letteratura*

Il rapporto ‘dissonante’ di Bandello con i grandi autori della tradizione letteraria è sintetizzato (quasi teorizzato) in un’altra novella di beffa, tutta giocata sul tema della citazione e della parodia, dell’eco e della deformazione polemica, della ripetizione e del capovolgimento: la II, 10, *Piacevoli beffe d’un pittor veronese fatte al conte di Cariati, al Bembo e ad altri, con faceti ragionamenti*. Anche questa volta punto di partenza sono due autori posti in contrasto, ma entrambi associati all’ambientazione veronese e gardesana della dedica: il solito Boccaccio esplicitamente collegato alle “fontane di Montorio” del *Filocolo*, e il contemporaneo Pietro Bembo che proprio al “lago di Benaco” aveva dedicato un famoso poemetto latino.⁷¹

Come altre volte nel novelliere (si pensi alla dedica e alla novella IV, 23),⁷² Bandello evoca qui a più riprese *Decameron*, VIII, 3, 6, 9 e IX, 5, cioè “le beffe fatte da Bruno e Buffalmacco al povero Calandrino e a quel valente medico, maestro Simone da Villa”.⁷³ Questa volta, però, il rinvio non agisce come un semplice modello da imitare bensì entra in concorrenza con la sua realizzazione moderna, e quest’ultima si rivela di gran lunga superiore sia per la virtuosità del “soggetto” che per la sua aderenza alla realtà. Il narratore,

⁷⁰ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 469.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 766.

⁷² Si veda *ivi*, vol. II, p. 772 e p. 776.

⁷³ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 767 e p. 769.

innanzitutto, non esita a ridicolizzare la fonte boccacciana per la facilità dell'*inventio*:

“Ma tornando al Boccaccio, io dico che non si può negare che Bruno e Buffalmacco [...] non fossero uomini d’ingegno, maliziosi, avveduti ed accorti; tuttavia a dir il vero, se eglino avessero avuto a far con persone svegliate ed avviste, non so come loro le beffe fossero riuscite. Essi si abbattono in un Calandrino, sempliciotto e disposto a creder tutto quello che udiva ed uomo proprio da fargli mille beffe. Taccio il bambo, quel maestro Simone che quando ei partì da Bologna credo io che con la bocca aperta fuor se n’uscisse e tutto il senno che apparato aveva, col fiato volò via. Io vorrei che si fossero apposti a beffar altri che uno scemonnito pittore ed un medico insensato che non sapeva se era morto o vivo, tanto teneva del poco senno”.⁷⁴

La novella bandelliana racconta allora la beffa che un pittore, “di molto maggior avvedimento ed accortezza che non furono i dui pittori del Boccaccio”, organizza a spese di “segnalate ed accortissime persone”,⁷⁵ l’“avvedutissimo” conte di Cariatì, l’“eccellente” Girolamo Fracastoro e soprattutto “il dottissimo e virtuoso signor Pietro Bembo”:

“[...] tutti conoscete di che ingegno sia e prudenza, il quale papa Leone, uomo giudizioso e di buoni ed elevati ingegni conoscitore, non averebbe eletto per suo segretario se conosciuto non l’avesse di prudenza, sagacità ed accortezza dotato”.⁷⁶

Non si tratta, insomma, di un semplice rinnovamento del tema boccacciano⁷⁷ ma di un rifacimento polemico, che lo sposta da un piano basso e popolare (“ser Calandrino e maestro Simone [...] erano *pecora campi, oves et boves*”)⁷⁸ a un livello alto di sofisticata cultura. Bandello sembra poi sottolineare questa superiorità accennando a uno dei capisaldi teorici delle sue novelle, la fedeltà alla realtà accaduta come garanzia di verità: il narratore

⁷⁴ Ivi, p. 770.

⁷⁵ Cfr. *ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 771 (anche sopra).

⁷⁷ Per una lettura orientata in questo senso si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 144-145.

⁷⁸ Cfr. *Bandello*, vol. I, p. 770.

secondario precisa infatti che “la novella sarà molto più festevole da ridere ed io meglio ve la saperò contare, perché la cosa fu in casa nostra ed io vi fui presente”, dal momento che “le novelle si scrivono secondo che accadono, o almeno deveriano esser scritte non variando il soggetto, se bene con alcun colore s’adorna”.⁷⁹ Il fatto che il “soggetto” di Boccaccio sia stato da lui “ampliato e polito con quella sua larga e profluente vena di dire”, e che invece Bandello presenti “il caso come occorre, senza fuco d’eloquenza e senza altrimenti con ampliamenti e colori retorici polirlo”,⁸⁰ segna senza dubbio un punto a favore del secondo.

Se “il giambo”⁸¹ dato al Bembo funziona come una sorta di parodia ‘alta’ delle beffe boccacciane, è tuttavia innegabile che quella bandelliana è anche feroce parodia dello stesso Bembo: in tal modo i due autori citati non sono posti in contrasto, come altrove, ma subiscono entrambi un processo di limitazione e irrisione. Con incredibile abilità istrionica, infatti, il pittore si traveste e imita alla perfezione le fattezze, la voce e i modi di un vecchio parente dello scrittore, presentandosi addirittura come suo omonimo: un altro Pietro Bembo, che d’improvviso appare di fronte al Bembo originale mentre questi si trova ospite in casa di amici.⁸² Ma il falso Bembo è un vecchio sporco, sdentato, puzzolente e vestito di stracci, maleducatissimo e “ribambito”, come risulta da questo ritratto molto fedele alle topiche del genere burlesco:

⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 772 e p. 770.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 771.

⁸¹ Cfr. *ibidem*.

⁸² Che questa figura di pittore rappresenti “un primato dell’arte [...] rispetto allo strapotere del modello letterario” suggerisce M. Ciccuto, *Il novelliere ‘en artiste’: strategie della dissimiglianza fra Boccaccio e Bandello*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno, 1989, vol. II, p. 791. Sulla figura storica del pittore bandelliano si veda D. Perocco, *Bandello corregge Vasari*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. Borghello *et al.*, Padova, Antenore, 1991, pp. 583-587. Per una lettura di questa novella si veda R. Rinaldi, “Con voce bassa e interrotte parole”. *Note sul manierismo del Bandello*, *cit.*, pp. 249-250.

“Egli aveva indosso una toga a la ducale che già fu di scarlatto e allora era scolorita e pelata che se le vedeva tutta l’orditura, e non aggiungeva a un gran palmo ai piedi. Aveva poi una cornetta che si chiama da’ veneziani *becca*, di panno morello, più vecchia che la madre di Evandro e in alcuni luoghi stracciata. La berretta era a la veneziana, unta e bisunta fuor di misura. Le calze erano ne le calcagna lacerate, con un paio di pantofole che i veneziani chiamano *zoccoli*, sì triste che i diti dei piedi per la rottura de le calze pendevano fuori”.⁸³

Se insomma il maestro Simone di Boccaccio era “bambo”, questo Bembo caricaturale non è da meno, grazie al sistematico capovolgimento della sua purezza di letterato e della sua urbanità di cortigiano. Il volgare squisito degli *Asolani*, in bocca a una simile figura speculare, si trasforma in un “pecoreccio di pappolate”,⁸⁴ in un guazzabuglio di locuzioni dialettali e gergali, di parlato popolare e citazioni bibliche stravolte. È come se il campione del canone letterario classicista, il maestro dell’imitazione cinquecentesca, si trovasse di fronte la propria immagine negativa, spogliata di ogni dignità e fonte soltanto di irrefrenabile “fastidio”.⁸⁵

Possiamo allora leggere le dichiarazioni tecniche inserite nella dedica della novella immediatamente successiva, II, 11, come un definitivo commento d’autore su questo gioco clamoroso di parodie incrociate. Bandello infatti ribadisce ancora una volta il valore di verità della propria scrittura (“queste mie novelle [...] non sono favole ma vere istorie”), ma lo collega qui apertamente alla sua ben nota mancanza di “stile”:

“Dicono [...] che non avendo io stile non mi doveva metter a far questa fatica. Io rispondo loro che dicono il vero che io non ho stile, e lo conosco pur troppo. E per questo non faccio profession di prosatore. Ché se solamente quelli dovessero scrivere che hanno buon stile, io porto ferma openione che molto pochi scrittori averemmo. Ma al mio proposito dico che ogni istoria, ancor che scritta fosse ne la più rozza e zotica lingua che si sia, sempre diletterà il suo lettore”.⁸⁶

⁸³ *Bandello*, vol. I, p. 774.

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 775.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 776.

⁸⁶ *Ivi*, p. 778 (anche sopra).

Il rapporto divergente che l'opera bandelliana intrattiene con la tradizione letteraria, quell'imitazione incrinata dalla censura e dalla parodia che il mosaico di citazioni illustra esemplarmente, trova qui il suo emblema. Lo scrittore senza stile rinuncia alla letteratura, rappresentata dai grandi autori passati e presenti, a favore di una verità incarnata nella denuncia morale: gli "enormi e vituperosi peccati"⁸⁷ raccontati dalle novelle non sono esercizi di stile, ma *exempla* copiati dal vero per ammaestrare i lettori.⁸⁸

⁸⁷ Cfr. *ibidem*.

⁸⁸ Sul fondamentale intento morale di Bandello si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, cit., pp. 15-23.



OURANIA CHATSIUO

**QUOTATION, PARATEXT AND ROMANTIC
ORIENTALISM: ROBERT SOUTHEY'S
“THE CURSE OF KEHAMA” (1810)**

1. “*Purloined Letters*”: *Quotation and Paratext in British Orientalism*

In his essay *The Purveyor of Truth*, a reading of Edgar Allan Poe's *The Purloined Letter*, Jacques Derrida challenges invention and authorial creativity by arguing that: “everything begins ‘in’ a library: in books, writings, references. Therefore nothing begins. Only a drifting or disorientation from which one does not emerge”.¹ Many of Poe's works literally begin in an “obscure, little back library”, a “silent, dark room”, and a “study”:

¹ J. Derrida, *The Purveyor of Truth*, trans. by A. Bass, in *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*, ed. by J. P. Muller and W. J. Richardson, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 173-212 (p. 198).

“Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume brought us into closer communion”;²

“I was enjoying the twofold luxury of meditation and a meerschaum, in company with my friend C. Auguste Dupin, in his little back library, or book-closet, au troisieme, No. 33, Rue Dunot, Faubourg St. Germain. For one hour at least we maintained a profound silence; while each, to any casual observer, might have seemed intently and exclusively occupied with the curling eddies of smoke that oppresses the atmosphere of the chamber”;³

“During a rainy afternoon not long ago, being in a mood too listless for continuous study, I sought relief from *ennui*, in dipping here and there, at random among the volumes of my library – no very large one, certainly, but sufficiently miscellaneous”.⁴

Poe always liked to project and “flatter [himself as], not a little *recherché*”.⁵ He valued “a kind of writing so closely allied to reading that it explicitly relies on other texts [...]. The whole discourse is inflected with a connoisseurship: the ‘miscellaneous’ and ‘recherché’ taste that informs the library”.⁶ He was very much influenced by his literary milieu, seeking for literary models to quote, imitate, appropriate, surpass in style and erudition, or debate with. The powerful contemporary discourse of antiquarianism in Britain and its popular literary products – annotated poetry and prose – had a pervasive impact on the development of his poetics of intellectuality, and, specifically, his appreciation and use of marginalia, notes and “scribblings”.⁷ Sydney Owenson (Lady Morgan), Robert Southey, and most of all, Lord Byron, with their exotic orientalist works and elaborate annotations inspired Poe, exciting

² E. A. Poe, *The Murders in the Rue Morgue*, in Id., *The Portable Poe*, ed. by P. Van Doren Stern, New York, Penguin Books, 1945, pp. 332-376 (p. 337).

³ Id., *The Purloined Letter*, ivi, pp. 439-462 (p. 439).

⁴ Id., *Marginalia*, in Id., *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Cosimo Classics, 2009, vol. IX: *Criticism*, pp. 176-372 (p. 178).

⁵ *Ibid.*

⁶ S. Rachman, “*Es lässt sich nicht schreiben*”: *Plagiarism and “The Man of the Crowd”*, in *The American Face of Edgar Allan Poe*, ed. by S. Rosenheim and S. Rachman, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 63-69 (p. 66).

⁷ E. A. Poe, *Marginalia*, cit., p. 178.

his imagination and feeding his inherent admiration and systematic pursuit of scholarship.

There is a fascinating similarity between many of Poe's works and many British Romantic Orientalist works in that, more often than not, they both start "in a library". The greatest and most erudite Orientalist of the nineteenth century, and pioneer of the annotated Oriental romantic verse tale, Sir William Jones, established high scholarship and systematic research as the *raison d'être* of Orientalism; he was nicknamed "Persian Jones" and "The Great Scholar".⁸ Similarly, Robert Southey was characterised by Byron as the "only existing entire man of letters".⁹ In 1821, Southey confessed: "I have a dangerous love of detail, and a desire of accuracy, which is much more expensive (both in materials and time) than I ought to afford".¹⁰ Southey's reading was immense and he had a passion for facts. Retaining aspects of the eighteenth-century antiquarian tradition, he was an exponent of the late-enlightenment deification of education and learning. His thirst for knowledge was imperial in the Saidean sense, transcending in scope familiar European boundaries and embracing and domesticating exotic Asian and native American cultures. His precious library comprised 14,000 volumes. Thomas De Quincey compared it to that of Wordsworth's:

⁸ M. J. Franklin, *Sir William Jones*, ed. by M. Stephens and R. B. Jones, Cardiff, University of Wales Press, 1995, p. 3 and p. 8.

⁹ "His appearance is Epic; and he is the only existing entire man of letters. All the others have some pursuit annexed to their authorship. [...] His prose is perfect. Of his poetry there are various opinions: there is, perhaps, too much of it for the present generation; posterity will probably select. He has passages equal to any thing": *The Life, Letters and Journals of Lord Byron*, ed. by T. Moore and Sir W. Scott, London, John Murray, 1920, p. 203. This appraisal, which when compared to the infamously combative relationship of the two poets sounds surprisingly judicious, rightly singles out Southey's breadth of erudition, variety of genres and immense productivity.

¹⁰ Robert Southey to C. W. W. Wynn, Nov. 5, 1821, in *Selections from the Letters of Robert Southey*, ed. by J. W. Warton, 4 vols, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1856, vol. III, p. 282.

“A circumstance which as much as anything, expounded to the very eye the characteristic distinctions between Wordsworth and Southey, and would not suffer a stranger to forget it for a moment, was the significant place and consideration allowed to the small book collection of the former, contrasted with the splendid library of the latter. The two or three hundred volumes of Wordsworth occupied a little, homely bookcase, fixed into one of two shallow recesses formed on each side of the fireplace by the projection of the chimney in the little sitting-room upstairs. [...] On the other hand, Southey’s collection occupied a separate room, the largest, and every way the most agreeable, in the house; and this room styled, and not ostentatiously (for it really merited that name), the Library”.¹¹

Lady Morgan, also an avid reader, as well as admirer and appropriator of Jones’s scholarship, “had ‘waded through’ [...] the Oriental library of her friend and former lover, the Dublin barrister Sir Charles Ormsby”, before composing her orientalist romances and their antiquarian annotations.¹² Equally, on February 16, 1813, Lord Byron confessed to his friend Francis Hodgson: “I shall find employment in making a good Oriental scholar. I shall retain a mansion in one of the fairest islands, and retrace, at intervals, the most interesting portions of the East”.¹³ Although Byron often advertises his eye-witness originality and authenticity and constructs the appearance of writing entirely from personal experience and spontaneously, we should not disregard the number of books he consulted, just like Robert Southey. To a considerable extent, Romantic Orientalist literature is founded on scholasticism, authentication, quotation of antiquarian sources, in other words, on paratext.¹⁴

¹¹ T. de Quincey, *Recollections of the Lakes and the Lake Poets: Coleridge, Wordsworth and Southey*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1863, pp. 236-237.

¹² M. J. Franklin, *Representing India in Drawing-Room and Classroom; or, Miss Owenson and “Those Gay Gentlemen, Brahma, Vishnu, and Co.”*, in *Interrogating Orientalism: Contextual Approaches and Pedagogical Practices*, ed. by D. L. Hoeveler and J. Cass, Ohio, Ohio State University Press, 2006, pp. 159-181 (pp. 171-172).

¹³ *The Life, Letters and Journals of Lord Byron*, cit., p. 153.

¹⁴ In his *Seuils*, translated in English in 1997, as *Paratexts, Thresholds of Interpretation*, – the most theoretically subtle and influential study of the paratext – Gerard Genette produced a mathematical formula on which he founded his whole analysis of paratext: “paratext = peritext + epitext”. “Peritext” is the “more typical paratext”, including paratextual elements which necessarily have “a *location* that can be situated in relation to the location of the text itself: around the text and either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance. Within the same volume are such elements as the title

It constitutes in many respects an oxymoronic, though fascinating and dynamic, symbiosis of repetition/replication and creative imagination/invention. Does the paratext demystify those “huge cloudy symbols of a high romance” and the “magic hand” of the Romantic poet?¹⁵ Does it make poetry less “philosophical”, or less “serious”?¹⁶ How do we define pure creation and how diverse and hybrid is the nature of Romantic poetic creation and the figure of the Romantic creative genius? To what extent are Romantic-period poetics and authorial identity defined by constant “différance” and intertextuality, by “traces of traces”,¹⁷ by “Purloined Letters”, by constant response to and echoing of other texts? What are the different authors’ poetics and objectives of quotation? These are some of the questions this essay will seek to address.

2. Robert Southey’s “*The Curse of Kehama*” (1810): Paratext and the Hindu Gothic Sublime

Southey’s extraordinarily abundant notes hold a very prominent position in his *œuvre*, especially his lengthy Orientalist narrative poems, *Thalaba the Destroyer* (1801) and *The Curse of Kehama* (1810). His gothic tales were

or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes”. (G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, trans. by J. E. Lewin and R. Macksey, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 4-5). The “epitext”, on the other hand, is a much broader term, relating a text or a book with “the world’s discourse about [it]”. It refers to “the distanced elements [...], all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others)” (*ibid.*, p. 5).

¹⁵ J. Keats, *The Poetical Works of John Keats, With a Life*, Boston, Little, Brown and Co., 1863, p. 348.

¹⁶ Aristotle famously argued that “poetry is more philosophical and more serious than history” because “poetry tends to express universals, and history particulars” (Aristotle, *Poetics*, trans. by M. Heath, New York, Penguin Books, 1996, p. 16).

¹⁷ J. P. Muller and W. J. Richardson, *The Challenge of Deconstruction*, in *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalysis*, cit., pp. 159-172 (p. 163).

prototypical, imitated and appropriated by the younger generation of Romantics: Byron, though he never admitted it of course, Shelley, and Moore. According to Tim Fulford, “*Thalaba* became [...] the first of a new, Romantic, genre, an updated Oriental tale, now in verse and with a weighty apparatus of factual footnotes to convince the reader of its historical veracity”.¹⁸

Southey’s *Common-place Book* (1849-1851), very much like his literary notes, is “testimony to the industry, the perseverance, and the extensive research of the learned author”,¹⁹ the “only existing entire man of letters”.²⁰ It “[gives] us at once an idea of the ‘immense quarries’ in which the author must have laboured”.²¹ It includes a wealth of details and curiosities, rather than commonplaces, on a range of subjects varying from civil, religious, literary and natural history, to travel literature, topography, socio-political analysis, miscellaneous anecdotes and gleanings.

We do not know the exact time when Southey started keeping notes while reading, but it is most definite that he sustained this practice for a very long period of his life. The most obvious connection between Southey’s common-place books and notebooks and his paratext is the fact that he transformed a large amount of their content into the scholarly apparatus surrounding his works, primarily in the form of footnotes, endnotes, and appendices. The notes were commonly copied *verbatim* or only slightly abridged. Research was fundamental to Southey’s authorship and one of his central writing practices was to convert facts, legends and anecdotes into

¹⁸ R. Southey, *Poetical Works, 1793-1810*, 5 vols, London, Pickering & Chatto, 2004, vol. III: *Thalaba the Destroyer*, ed. by T. Fulford, pp. VIII-IX.

¹⁹ “*The Curse of Kehama*”. By Robert Southey, unsigned review in “The Literary Panorama”, IX (June, 1811), pp. 1044-1059 (p. 1058).

²⁰ See note 9.

²¹ “*The Curse of Kehama*”. By Robert Southey, unsigned review in “The Quarterly Review”, V (Feb. and May, 1811), pp. 43-61 (p. 61).

fiction, which was often either set in historically, or geographically, or ideologically remote places.

In 1789, the fifteen-year-old Southey, a student at Westminster school at the time, came across Bernard Picart's 1733-seven-volume *The Ceremonies and Religious Customs of the Various Nations of the Known World*. In his *Vindiciae Ecclesiae Anglicanae* (1826), Southey recalled his deeply momentous encounter with Picart's work:

"The book impressed my imagination strongly; and before I left school, I had formed the intention of exhibiting all the more prominent and poetical forms of mythology which have at any time obtained among mankind, by making each the groundwork of an heroic poem".²²

Similarly, on May 28, 1808, he wrote to Anna Seward, placing *Kehama* within a broader and more ambitious scheme of development:

"My old design was to build a metrical romance upon every poetic faith that has ever been established, and have gone on after the Mahommedan in *Thalaba*, and the Hindoo in this present poem, with the Persian, the Runic, the Keltic, the Greek, the Jewish, the Roman Catholick and the Japanese".²³

In 1810, he published *Kehama*, his truly avant-garde poem, something that has never really been adequately stressed. Scott, who is a very objective and accurate critic, stressed its originality in the *Quarterly*:

"The poem [is] of a nature powerfully interesting, and at the same time the most wild and uncommon which has hitherto fallen under our observation. The story is founded upon the Hindoo mythology, the most gigantic, cumbrous, and extravagant system of idolatry to

²² R. Southey, *Vindiciae Ecclesiae Anglicanae: Letters to Charles Butler Comprising Essays on the Romish Religion and Vindicating the Book of the Church*, London, John Murrey, 1826, p. 7.

²³ *New Letters of Robert Southey*, ed. by K. Curry, 2 vols, New York and London, Columbia University Press, 1965, vol. I, p. 476.

which temples were ever erected. [...] nothing in this extraordinary poem might resemble what had been written before”.²⁴

Southey's preface to *Kehama* famously begins with a resounding dismissal of the very mythology on which the poem is based, proclaiming Hinduism to be, of all religions, “the most monstrous in its fables and the most fatal in its effects”:

“In the religion of the Hindoos, which of all these religions is the most monstrous in its fables, and the most fatal in its effects, there is one remarkable peculiarity. Prayers, penances, and sacrifices, are supposed to possess an inherent and actual value, in no degree depending upon the disposition of motive of the person who performs them. They are drafts upon Heaven, for which the Gods cannot refuse payment. The worst men, best upon the worst designs, have in this manner obtained power which has made them formidable to the Supreme Deities themselves, and rendered an *Avatar*, or Incarnation of Veeshnoo the Preserver, necessary. This belief is the foundation of the following Poem. The story is original; but in all its parts, consistent with the superstition upon which it is built; and however startling the fictions may appear, they might almost be called credible when compared with the genuine tales of Hindoo mythology. No figures can be imagined more anti-picturesque, and less poetical, than the mythological personages of the Bramins. This deformity was easily kept out of sight: – their hundred hands are but a clumsy personification of power; their numerous heads only a gross image of divinity, ‘whose countenance’, as the Bhagvat-Geeta expresses it, ‘is turned on every side’”.²⁵

Southey is writing a whole epic on a religion he apparently despises and from which he anxiously attempts to dissociate himself by foregrounding in his preface an Evangelical outlook. This preface illustrates not only his Protestant and puritan fear of the Gothic sublime and the fantastical, but also his fascination with it.

Kehama's first two Books set its context of terrifying Gothic supernaturalism. Book I: *The Funeral* is an extravagant Gothic spectacle, portraying Arvalan's funeral procession accompanied by the Hindu ritual of

²⁴ “*The Curse of Kehama*”. By Robert Southey, unsigned review in “The Quarterly Review”, cit., pp. 43-44.

²⁵ R. Southey, *Poetical Works, 1793-1810*, cit., vol. IV: *The Curse of Kehama*, ed. by D. S. Roberts, p. 3. Hereafter cited parenthetically as *RSPW*, IV.

sati (also known as suttee), according to which the dead man's widows, Azla and Nealliny, willingly and forcibly, respectively, immolate themselves on Arvalan's funeral pyre. The procession's vast crowd and the medley of noises produced by the trumpets, the drums and the constant, synchronous moaning and wailing immediately create a horrible and awe-inspiring atmosphere:

“Midnight, and yet no eye
Through all the Imperial City clos'd in sleep!
Behold her streets a-blaze
With light that seems to kindle the red sky,
Her myriads swarming thro' the crowded ways! [...]
For lo! ten thousand torches flame and flare
Upon the midnight air, [...]
Hark! 'tis the funeral trumpet's breath!
'Tis the dirge of death!
At once ten thousand drums begin,
With one long thunder-peal the ear assailing;
Ten thousand voices then join in,
And with one deep and general din
Pour their wild wailing”.²⁶

The wives' immolations produce the ultimate Hindu Gothic spectacle, with Nealliny's forced immolation being especially described in all its gruesome detail, portraying her wild agony in struggling to avoid death and her misery before her sacrifice:

“Woe! Woe! Nealliny,
The young Nealliny!
They strip her ornaments away,
Bracelet and anklet, ring, and chain, and zone;
Around her neck they leave
The marriage knot alone, [...]
O sight of misery!
You cannot hear her cries, ... all other sound
In that wild dissonance is drowned; ...
But in her face you see
The supplication and the agony, ...

²⁶ *Ibid.*: I, 1-5, 20-21 and 28-34. The poetical quotations are centred, rather than indented, in order to reproduce the effect of Southey's typographical innovation.

See in her swelling throat the desperate strength
 That with vain effort struggles yet for life;
 Her arms contracted now in fruitless strife,
 Now wildly at full length
 Towards the crowd in vain for pity spread, ...
 They force her on, they bind her to the dead”.²⁷

In Book II, Kehama curses Ladurlad to an eternal agony. The curse is “horribly sublime”, and its powerful effect is enhanced by its short, staccato rhyming lines.²⁸

“I charm thy life
 From the weapons of strife,
 From stone and from wood,
 From fire and from flood,
 From the serpent’s tooth,
 And the beasts of blood:
 From Sickness I charm thee,
 And Time shall not harm thee,
 But Earth which is mine,
 Its fruits shall deny thee;
 And Water shall hear me,
 And know thee and fly thee;
 And the Winds shall not touch thee
 When they pass by thee,
 And the Dews shall not wet thee,
 When they fall nigh thee:
 And thou shalt seek Death
 To release thee, in vain;
 Thou shalt live in thy pain,
 While Kehama shall reign,
 With a fire in thy heart,
 And a fire in thy brain;
 And Sleep shall obey me,
 And visit thee never,
 And the Curse shall be on thee
 For ever and ever”.²⁹

²⁷ *Ibid.*: I, 150-155 and 162-172.

²⁸ “*The Curse of Kehama*”. By Robert Southey, unsigned review in “The Quarterly Review”, cit., p. 47.

²⁹ *RSPW*, IV: II, 144-169.

Southey was aware that the Gothic eccentricity and religious monstrosity of *Kehama*'s very first Book would bewilder and, possibly, enrage his Protestant audience, and introduce himself as an advocate of Hindu polytheism and its bizarre Gothic rituals. Anticipating these unwelcome reactions, and bearing in mind the long-standing controversy over sati, he made sure he placed himself on safe ground by quoting from imperialist scholars, such as the strictly Evangelical East India Company chaplain, Claudius Buchanan (1766-1815),³⁰ who had outspokenly condemned the insular social system of the Indian casts and the power of their leaders, the Brahmins, to impose and propagate the practice of rituals such as sati. In his *Memoir in the Expediency of an Ecclesiastical Establishment for British India* (1805), "Buchanan dwells on the (supposed) savagery and cruelty of Hindu customs and argues that the Hindu religion offers no 'moral instruction'".³¹

"From a late investigation it appears, that the number of women who sacrifice themselves within thirty miles round Calcutta every year, is, on an average, upwards of two hundred. The Pundits have already been called on to produce the sanction of their Shasters for this custom. The passages exhibited are vague and general in their meaning, and differently interpreted by the same casts. Some sacred verses commend the practice, but none command it; and the Pundits refer once more to *custom*. They have, however, intimated, that if government will pass a regulation, amercing by fine every Brahmin who attends a burning, or every Zemindar who permits him to attend it, the practice cannot possibly long continue; for that the ceremony, unsanctified by the presence of the priests, will lose its dignity and consequence in the eyes of the people.

³⁰ "Buchanan laboured zealously for the promotion of Christianity and education among the people of India. [In 1796] he was appointed to a chaplaincy in Bengal, the first of a band of evangelical chaplains brought to India [...]. Next, [Buchanan was] appointed vice-provost of [the] new college for East India Company servants at Fort William. [...] He had high hopes for the college, believing that it had been founded to 'enlighten the oriental world, to give science, religion, and pure morals to Asia, and to confirm in it the British power and dominion'" (P. Carson, *Buchanan, Claudius (1766-1815): East India Company chaplain*, in *Oxford Dictionary of National Biography* <<http://www.oxforddnb.com/view/article/3831>> [accessed 22 March 2007]). Hereafter cited as *ODNB*.

³¹ D. S. Roberts, *Editor's Notes*, in *RSPW*, IV, pp. 395-412 (p. 398).

The civilized world may expect soon to hear of the abolition of this opprobrium of a Christian administration, the female sacrifice; which has subsisted, to our certain knowledge, since the time of Alexander the Great”.³²

Buchanan’s rejection of sati as an “opprobrium of a Christian administration” controls and contains the first Book’s Gothic sublime, by helping demonstrate Southey’s evangelicalism. Southey furthers his exposition of sati’s barbaric monstrosity by citing its straightforward rejection by the traveller and physician Francois Bernier (1625-1688) in his *Travels in the Mogul Empire* (1826):

“At Lahor, I saw a very handsome and a very young woman burnt; I believe she was not above twelve years of age. This poor unhappy creature appeared rather dead than alive when she came near the pile; she shook and wept bitterly. Meanwhile, three or four of these executioners, the Bramins, altogether with an old hag that held her under the arm, thrust her on, and made her sit down upon the wood; and, lest, she should run away, they tied her legs and hands; and so they burnt her alive. I had enough to do to contain myself for indignation”.³³

Through the vivid demonstration of Hindu heathenish barbarism, the extract implicitly advocates the urgency of India’s evangelizing by the British missionaries. Southey further substantiates his notes’ necessary evangelicalism by taking sides over the sati-controversy and denouncing any tolerance of it. He first juxtaposes d’Albuquerque’s evangelicalism against Colonel Mark Wilks’s (1760-1831) religious tolerance in his *Historical Sketches of the South of India* (1800-1814), and then openly rejects the latter’s willingness to tolerate sati:

“When the great Albuquerque has established himself at Goa, he forbade these accursed sacrifices, the women extolled him as their benefactor and deliverer, [...] and no European in India was ever so popular, or so revered by the natives. Yet, if we are to believe the anti-missionaries, none but fools, fanatics, and pretenders to humanity would wish to

³² *Ibid.*, p. 197.

³³ *Ibid.*, p. 194.

deprive the Hindoo women of the right of burning themselves! 'It may be useful (says Colonel Mark Wilks), to examine the reasonableness of interfering with the most exceptionable of all their institutions. It has been thought an abomination not to be tolerated, that a widow should immolate herself on the funeral pile of her deceased husband. But what judgement should we form of the Hindoo, who (if any of our institutions admitted the parallel) should *forcibly* pretend to stand between a Christian and the hope of eternal salvation? And shall we not hold him to be a driveller in politics and morals, a fanatic in religion, and a pretender in humanity, who would forcibly wrest this hope from the Hindoo widow'. [...]

Such opinions and such language may safely be left to the indignation and pity which they cannot fail to excite. I shall only express my astonishment, that any thing so monstrous, and so miserably futile, should have proceeded from a man of learning, great good sense, and general good feelings, as Colonel Wilks evidently appears to be".³⁴

Partially, scholars such as Marilyn Butler, David Eastwood, Herman Fischer, Balachandra Rajan, Nigel Leask, and, more recently, Herbert Tucker, and Carol Bolton have promoted and sustained Southey's portrayal as an author who, though constantly struggling between Jones's radical, oriental syncretism, and James Mill's Anglican utilitarianism, suppressed the first model of Orientalism due to his imperial anxieties and later Toryism, and propagated the latter one. This long-standing, systematic emphasis on Southey's political bipolarity on the one hand, and his imperial anxieties on the other, has had a great impact on scholarly interpretation of his oriental epics' paratext, and its ideological outlook in relation to the main text. Thus, the paratext's primary objective has largely been discussed as remedial, correcting and controlling through an evident conservatism the main text's extravagant oriental sublimity, highly condemnable by the majority of Southey's contemporary audience.

³⁴ *Ibid.*, p. 195.

3. Southey's exoticization of India

Southey's heavily scholarly notes represent his own historicizing project: his own attempt to historicize, and therefore control his main text's Hindu Gothic sublime. Judging by his first notes against sati, he certainly follows Mill's paradigm. However, none of Mill's works appears as an authoritative source in Southey's notes. By contrast, the majority of his notes use Jones as an authority in researching and appreciating India and Hinduism, suggesting, thus, his closer affinity to a 'romantic' rather than a utilitarian view of India.

The systematic citation of Jones's works, such as his contributions to the "Asiatick Researches", the journal of the Asiatic Society of Bengal, the translation of Kalidasa's *Sacotala, or the Fatal Ring: An Indian Drama* (1789), or, *A Hymn to Indra* (1785), and the frequent references to works of his followers such as Edward Moor's³⁵ *Hindu Pantheon* (1810), provide an antipode in the paratextual illustration of Hinduism by exoticizing its religious mythology:

"*Matali*. That O king! Is the mountain of Gandarvas, named Hemacuta: The universe contains not a more excellent place for the successful devotion of the pious. These Casyapa,

³⁵ "Edward Moor (1771-1848): writer on Hindu mythology, was appointed a cadet on the Bombay establishment of the East India Company in May 1782, and sailed for India in the September following, being then under twelve years of age. [...] In 1810 Moor published in London his most significant scholarly contribution, the *Hindu Pantheon*, a work later largely superseded but of considerable value in its time, being for more than fifty years the only authoritative book on the subject in English. A collection of pictures and engravings of Hindu deities formed the nucleus of the book. Around these the author accumulated a mass of information, partly gathered by himself, but largely derived from Charles Wilkins and other correspondents, and *supplemented from the works of Sir William Jones and other orientalists*. The book, though unduly prolix and overweighed with Western classical parallels and irrelevancies, was nevertheless of sufficient value to carry it through several editions". (T. Seccombe, *Moor, Edward (1771-1848): writer on Hindu mythology*, in *ODNB* <<http://www.oxforddnb.com/view/article/19089>> [accessed 19 March 2007]; my italics). Moor, thus, was another exponent of cultural syncretism, following Jones's ideals.

father of the immortals, ruler of men, son of Marichi, who sprang from the self-existent, resides with his consort Aditi, blessed in holy retirement... – *SACONTALA*.

The Indian God of the visible Heavens is called *Indra*, or the King; and *Divespetir*, Lord of the Sky. He has the character of the Roman *Cenius*, or chief of the Good Spirits. His consort is named *Sachi*; his celestial city *Amaravati*; his palace *Vaijayanta*; his garden *Nandana*; his chief elephant *Airevat*; his charioteer *Matali*; and his weapon *Vajra*, or the thunder-bolt. He is the regent of winds and showers, and, though the East is peculiarly under his care, yet Olympus is Meru, or the North Pole, allegorically represented as a mountain of gold and gems. He is the Prince of the beneficent Genii. – *A Hymn to Indra*.

Nareda, the mythological offspring of *Saraswati*, patroness of music, is famed for his talents in that science. So great were they, that he became presumptuous; and, emulating the divine strains of *Krishna*, he was punished by having his *Vina* placed in the paws of a bear, whence it emitted sounds far sweeter than the minstrelsy of the mortified musician. I have a picture of this joke, in which *Krishna* is forcing his reluctant friend to attend to his rough-visaged rival, who is ridiculously touching the chords of poor *Nareda's Vina*, accompanied by a brother bruin on the cymbals. Krishna passed several practical jokes on his humble and affectionate friend: he metamorphosed him once into a woman, at another time into a bear – *Hindu Pantheon*".³⁶

All this exotic onomatology combined with Moor's comical and light-hearted religious anecdote undermine Southey's evangelicalism in his earlier notes against sati, as well as his prefatory claims against Hindu monstrosity, and present, instead, his favourability towards, and even fascination with, Hindu religious sublimity.

Southey's notes often promote the sublimation and justification of Hinduism, not only through its exoticization, but, also, through its connection to Christianity. Southey, for instance, quotes frequently from *Bhagvat Geeta's* references to the undying human soul, suggesting, thereby, a dogmatic affinity between Christianity and Hinduism:

"The Soul is not a thing of which a man may say, it hath been, it is about to be, or is to be hereafter; for it is a thing without birth; it is ancient, constant, and eternal, and is not to be destroyed in this its mortal frame [...] for it is indivisible, inconsumable, [sic] incorruptible, and is not to be dried away; – it is eternal, universal, permanent, immovable; – it is invisible, inconceivable, and unalterable".³⁷

³⁶ *RSPW*, IV, pp. 206-207 and p. 218.

³⁷ *Ibid.*, p. 199.

We should not forget that Southey conceived this grand literary scheme in an era when the Protestant English audience was very uneasy with the notion of a sublime pagan religious mythology, let alone its serious portrayal in an epic poem, which, as a genre, carried of course the indispensable heavy weight of the Christian tradition of the British established church. The British middle class wanted to preserve a strict division between ‘superstition’ – related to paganism, Roman Catholicism, and the working class – and an Anglican, rational form of Christianity, purged of many of the supernatural elements which had been the mainstay of Christian art. Modern Anglicanism was so rational a religion that Southey had to go to the religions of the world to seek the mythology which would inspire his poetry.

Religion was at the centre of his vocation as an epic poet. He wanted to succeed Milton, but his imagination was simultaneously fired by Enlightenment comparativism and Evangelical fervour. The struggle against France not merely in the Napoleonic wars but more importantly in imperial rivalry produced the dream of a Britain civilising the world through religion.

This historical contextualization of Southey’s literary design reveals two very important aspects of his authorial identity. First of all, it shows how risky Southey’s attempt was. He was far more courageous and adventurous than his critics, or Byron, actually gave him credit for. It also reveals his fascination with Hinduism, and his determination to explore and write about it, regardless of his contemporaries’ religious tendencies. We should note here the extract from George Wither’s 1622-poem *Fair-Virtue, the Mistresse of Phil’Arete* that Southey prefixes as an epigram to Kehama:³⁸

³⁸ M. O’Callaghan, *George Wither (1588-1667), poet*, in ODNB <<http://www.oxforddnb.com/view/article/29804?docPos=1>> [accessed 10 December, 2008]. See his *Fair-Virtue, the Mistresse of Phil’Arete* (1622).

“For I will for no man’s pleasure
 Change a syllable or measure;
 Pedants shall not tie my strains
 To our antique poets’ veins;
 Being born as free as these,
 I will sing as I shall please”.³⁹

4. Southey’s Editorial Techniques

Kehama portrays and justifies an interesting paradox about Southey’s authorial nature: he often writes with enthusiasm about something that he supposedly despises. He simultaneously asserts both his disapprobation of and fascination with the monstrous oriental sublime. His attempts to conceal, and contain, Hindu religious and cultural sublimity are constantly counteracted by his instinctive willingness to celebrate it. The sublime, and/or the Orient in *Kehama* struggle between an imposed containment, and a natural, instinctive proliferation. This ideological ambiguity is further intensified through Southey’s elusive paratextual authorial voice. In his notes, Southey employs various citational or editorial techniques in order to be either associated with, or dissociated, from both evangelicals and Jones’s school.

Southey’s own editorial voice appears in the notes very briefly, primarily in order to serve certain typical editorial purposes, such as introducing a text and/or source, or praising certain authors:

“Henry More, the Platonist, has two applicable stanzas in his Song of the Soul; A distinct idea of Indra, the King of Immortals, may be collected from a passage in the ninth section of the Geta; Dellon⁴⁰ [...] whom I consider as one of the best travellers in the East; This excellent traveller [i.e. Francois Bernier]⁴¹ relates an extraordinary circumstance which

³⁹ *RSPW*, IV, p. 6.

⁴⁰ “Charles Dellon (b. 1649), French traveller who published his *Relation d’un Voyage des Indes Orientales*, 2 vols, in 1885” (D. S. Roberts, *Editor’s Notes*, cit., p. 397).

⁴¹ “Francois Bernier (1620-88), French travel writer, published his *Travels in the Mogul Empire* in 1670 in Paris. An English translation was published in London in 1671” (*ibid.*, p. 397).

occurred at one of these sacrifices; There are, says this excellent author [i.e. George Glas]⁴² only three fountains of water in the whole island”.⁴³

It also has more significant roles, such as debating and/or establishing the authenticity and credibility of his or other's works. For instance, in the note that elaborates on the myth of the “Raining Tree”,⁴⁴ Southey evokes his unbiased research principles by presenting sources which both assert and doubt the credibility of the myth:

“Feyoo⁴⁵ denies the existence of any such tree, upon the authority of Tallandier, a French Jesuit [...] who visited the island. [...] What authority is due to the testimony of this French Jesuit I do not know, never having seen his book; but it appears, from the undoubted evidence of Glas, that its existence is believed in the Canaries, and positively affirmed by the inhabitants of Fiero itself”.⁴⁶

In a note he added in *Kehama*'s 1838 edition, anticipating any charges of plagiarism, he testifies to the originality of the incident of Ladurlad's desertion of Kailyal by formally denying its duplication from Henry Hart Milman's poem *Nala and Damayanti* (1835):⁴⁷

“This part of the poem has been censured, upon the ground that Ladurlad's conduct in thus forsaking his daughter is inconsistent with his affection for her. There is a passage in Mr. Millman's version of Nala [the father] and Damayanti [the daughter] so curiously resembling it in the situation of the two persons, that any one might suppose I had imitated the Sanscrit, if Kehama had not been published five and twenty years before Mr. Milman's

⁴² “Glas was a cultivated man. His translation from a manuscript of J. Abreu de Galinda, a Franciscan of Andalusia, then recently found at Palma, *An Account of the Discovery and History of the Canary Islands*, was published in 1764” (E. Baigent, *Glas, George, (1725-1765), mariner*, in *ODNB* <<http://www.oxforddnb.com/view/article/10797>> [accessed 30 November 2007]).

⁴³ *RSPW*, IV, pp. 198, 207, 194, 196, 212.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁵ “Benito Jeronimo Feijoo (1676-1764), *Theatro Critico Universal*, Vol. 2, Discurso Segundo, section 65” (D. S. Roberts, *Editor's Notes*, cit., p. 401).

⁴⁶ *RSPW*, IV, p. 212.

⁴⁷ “From H. H. Milman, *Nala and Damayanti and Other Poems*, Book X (London, 1835), pp. 27-9. Henry Hart Milman (1791-1868); was Professor of Poetry at Oxford, 1821-31; he became the dean of St Paul's in 1849” (D. S. Roberts, *Editor's Notes*, cit., p. 400).

most characteristic specimen of Indian poetry. Indeed, it is to him that I am obliged for pointing out this very singular coincidence".⁴⁸

In another note discussing "The Chariot of God" which carried Kailyal to the temple of "Jaga-Naut", Southey certifies its exaggerated size, and, by extension, justifies Hindu sublimity:

"The size of the chariot is not exaggerated. Speaking of other such, Niecamp⁴⁹ says, [...] They have built a great chariot, that goeth on sixteen wheels of a side, and every wheel is five feet in height, and the chariot itself is about thirty feet high".⁵⁰

Southey's more straightforward justification of *Kehama's* extravagant Gothic sublimity is detected in *Kehama's* lengthiest note, covering ten and a half pages, where he anticipates the audience's disbelief of the legend of "the descent of the Ganges" and the ritual of the horse-sacrifice known as "The Aswamedha" by providing a "genuine specimen of Hindoo fable" that outweighs his own poetical versions of these two legends in Gothic spectacle and extravagant sublimity:⁵¹

"The descent of the Ganges is related in the Ramayuna, one of the most celebrated of the sacred books of the Bramins. This work the excellent and learned Baptist missionaries at Serampore are at this time employed in printing and translating; one volume has arrived in Europe, and from it I am tempted here to insert an extract of considerable length.⁵² The reader will be less disposed to condemn the fictions of Kehama as extravagant, when he compares them with this genuine specimen of Hindoo fable. He will perceive too, that no undue importance has been attributed to the Horse of the sacrifice in the Poem".⁵³

⁴⁸ RSPW, IV, p. 202.

⁴⁹ "Southey's probable source is Johann Lucas Niekamp, *Histoire de la Mission Danoise dans les Indes Orientales*, 3 vols (1745). [...] Niecamp was a Danish missionary based in Tamil Nadu, South India" (D. S. Roberts, *Editor's Notes*, cit., p. 398).

⁵⁰ RSPW, IV, p. 250.

⁵¹ *Ibid.*, p. 220. The ritual of 'The Aswamedha' refers to the sacrifice of one hundred horses which would grant Kehama the seat of Indra. According to the Enlightenment motto "Incredulus odi", to disbelieve is to dislike. This is the reason why Southey cautiously justifies the credibility of these two legends.

⁵² At the same time, Southey advertises his informed, up-to-date research.

⁵³ *Ibid.*, p. 226.

Southey complements this undercutting of *Kehama's* Hindu extravagance with his brief, though explicit, criticisms of the supposed ludicrous exaggerations of Hindu culture. Similarly to his aforementioned explicit condemnation of sati and Charles Wilks's religious tolerance towards it, he patronizingly denounces the Hindu tradition for royal appellation – “No person has given so complete a sample of the absurdity of oriental titles as the Dutch traveller Struys,⁵⁴ in his enumeration of the proud and blasphemous titles of the King of Siam” – and exposes the “sublimity” of Hindu religious mythology in reference to the legends surrounding Seeva's creation – “Throughout the Hindoo fables there is the constant mistake of bulk for sublimity”.⁵⁵

Although Southey's critique of Hinduism's sublimity is very explicit in the cases where he uses his own voice, his attitude towards Hinduism becomes rather ambiguous when he chooses to give precedence to his numerous antiquarian sources, which, as we mentioned earlier, fall under two ideologically divergent groups sanctioning two opposing views of the Orient: the ‘romantic’ and the Anglican or utilitarian. Southey uses his sources in a very elusive manner. He cautiously avoids being pinpointed as either exclusively evangelical, or anti-evangelical, by suppressing any straightforward and explicit commentary on sources belonging to either of the two groups. Moreover, there is an absence of quotation marks in numerous quotations which causes the impression of Southey appropriating, and therefore sanctioning, both groups. Many authorial “I”s, may be very easily misconstrued as Southey's own authorial or editorial “I”. For instance, in the aforementioned quotation where Claudius Buchanan condemns the practice of

⁵⁴ “Jan Struys, *The Voyages and Travels of John Struys*, trans. John Morrison (London, 1683) [...]. Jan Struys (d. 1694) was a Dutch travel-writer who travelled across the Mediterranean and the East to Italy, Greece, Persia, India and Japan among other places” (D. S. Roberts, *Editor's Notes*, cit., p. 404).

⁵⁵ RSPW, IV, p. 218 and p. 266.

sati – “the civilized world may expect soon to hear of the abolition of this opprobrium of a Christian administration, the female sacrifice; which has subsisted, to our certain knowledge, since the time of Alexander the Great” – although, Southey cites Buchanan’s name at the end of the quotation, the fact that he does not use quotation marks, or any other separating marks suggests his intention, conscious or unconscious, to present Buchanan’s criticism as his own.⁵⁶ In a similar fashion, Southey also appropriates quotations by anti-evangelicals, such as Jones or Moor. By lifting the quotation marks, Southey undermines and suppresses the quotations’ distinct authorship. This allows him the freedom to attach his editorial voice to any quotation, either of utilitarian or syncretistic dispositions.

The notes’ emphasized factuality and historicity seemingly diminish the Hinduism’s monstrous sublime, and protect *Kehama* from being associated with a provokingly extravagant and absurd eastern superstition. However, Southey’s paratextual historicizing project and his initial objective to contain the Hindu sublime are counteracted by the introduction of myth and its aesthetic of the marvellous. Fiction clashes with fact, re-invoking the sublime eastern exoticism which the notes’ facts and evidence are trying to contain. The term “account” is occasionally replaced by the term “story”, which has loose semantic associations, verging simultaneously on the opposing notions of “history”, on the one hand, and “fable”, or “myth”, on the other.

Therefore, Southey elaborates on the religious myth of the Glendoveers – “the celestial children of Casyapa” –⁵⁷ by providing “the neglected *story* of Peter Wilkins”.⁵⁸ Accordingly, he elaborates on the myth of the Ship of

⁵⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁷ Casyapa is “the Father of the Immortals” (*ibid.*, p. 7).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 204 (my italics).

Heaven⁵⁹ by providing its “history” by reference to a “story” from Francis Wilford’s⁶⁰ article in “Asiatick Researches” (III, 1794):

“On Egypt and other countries adjacent to the Cali River, or Nile of Ethiopia, from the Ancient Books of the Hindus’: I have converted the *Vimana*, or self-moving Car of the Gods, into a Ship. Capt. Wilford has given the *history* of its invention, – and, what is more curious, has attempted to settle the geography of the *story*”.⁶¹

This short extract exemplifies the subtle way in which *Kehama* blends the terms “history” and “story” or, otherwise, the notions of factuality and fictionality. The term “story” could be interchangeable with the term “fable”. Southey, thus, provides a “fable” from Moor’s *Hindu Pantheon* in relation to the God Seeva, the Destroyer: “It will be seen from the following *fable*, that Seeva had once been reduced to a very humiliating employment by one of Kehama’s predecessors”.⁶² Southey undoubtedly blends facts and fictions, “histories” and “stories”, challenging, thereby, the conventional perception of the notes as factual referential devices, and also, most importantly, portraying the Orient both as an object to be historicized and contained, and, also, as a sublime and exotic Other which transcends the imperial western objectives of factual representation, and fascinates himself as a poet and a scholar of the sublime.

Southey’s subtle aesthetic combination of the elements of fact and fiction can be associated with, if not attributed to, his own literary career which displays a pervasive and systematic merging of the factual genres of history, biography, and periodical review, with the fictional genres of fiction and poetry. Southey always experimented with many different kinds of literature,

⁵⁹ The Ship of Heaven transported Kailyal, and Ereenia to the Swerga, or Paradise.

⁶⁰ “Francis Wilford (1750/51-1822), *On Egypt and other countries adjacent to the Cali River, or Nile of Ethiopia, from the Ancient Books of the Hindus, Asiatick Researches*, III (1794), pp. 295-468” (D. S. Roberts, *Editor’s Notes*, cit., p. 401).

⁶¹ *RSPW*, IV, p. 210 (my italics).

⁶² *Ibid.*, p. 208 (my italics).

and, most importantly, at the same time. For instance, between the years 1800 and 1810, he commenced the *History of Portugal* (1800) – which he never finished –, he published *Thalaba* (1801), he started reviewing for the “Annual Review” (1803), he published *Madoc* and *Metrical Tales* (1805), he began his *History of Brazil* (1807) which he published in 1810 – in the same year he published *Kehama*, and he also began reviewing for the “Quarterly Review” (1808).

It is obvious that Southey constantly moved between factuality and fictionality. He always combined the role of the factual scholar and historian and the imaginative role of the poet. In relation to this see the following extract from his letter to his friend John Rickman on January 23, 1805:

“Should my Uncle be driven from Portugal, and my design of going over in consequence frustrated, I should put the first volume to press in the course of next winter. Of materials arranged and unarranged for the several divisions, I have more than as much as would make seven such volumes as the *Sharonical* – a great capital of labour lying dead. With the needful works of reference at hand, nothing more is required than to transcribe them for the printer, for I have all the arrangement methodized in my own mind, and could fit in the new matter to its place as I wrote on. I am confident that the work is what it ought to be, having followed this for my rule – to relate every thing – and to write first as intelli [sic] – nay – you shall have it in a Triad – the three excellencies of historical composition – language as intelligible as possible. Nothing provokes me like a waste of words. Me judice [sic] I am a good poet – but a better historian, and the better for having been accustomed to feel and think as a poet. A new but happily a last cargo interrupted me just as I was setting to. They are almost killed off, and meantime I had collected matter for a chapter on the *Hindoos*”.⁶³

The composition of the *History of Portugal* coincides with the composition of and research on *Kehama*, or ‘the *Hindoos*’. Southey’s factual disposition coincides and blends with the creative one. He asserts this stylistic hybridity by claiming that he is a good poet because he is a good historian and vice-versa. A comparison between the *History of Portugal* and *Kehama*’s notes proves that he applies his methodical nature, and his referential system,

⁶³ *New Letters of Robert Southey*, cit., vol. I, p. 376.

or, to use his own words, his ‘rule – to relate every thing –’ not only in the context of history, but also in that of poetry. For Southey, factuality and fictionality transcend the conventional theoretical genre-distinctions and categorizations and go always hand in hand.

In conclusion, Southey’s intricate art of quotation is central to the development and projection of his authorial identity and public persona, enabling him to reveal as well as conceal aspects of his complex socio-political and religious ideology, controlling the readers’ perceptions and manoeuvring their assumptions. Paratext and quotation are integral, formative aspects of Romantic Orientalism and Romantic-period poetics, illustrating the hybridity and diversity of the Romantic genius and Romantic poetic creation, and challenging common assumptions about a sublime, universal Romantic-period poetry. Romanticism’s “Purloined Letters” resonate its strong connection to history and factuality, reverberating their antiquarian rationalism and factuality onto the main poetic text, upsetting, or deconstructing its romantic sensibility and oriental exoticism. *Historia* or factuality is ironically coupled with *fabula* or myth and artful reproduction with imaginative invention. Paratext provides an essential means towards a more nuanced understanding of Romantic-period literature and, on a broader level, demands a new method and perspective towards a more comprehensive analysis of fictional literature.



VANJA STRUKELJ

NEL SEGNO DI POLIFILO

Nel *segno* di Polifilo si sono mossi numerosi artisti che tra Ottocento e Novecento hanno evocato, oppure ‘nascostamente’ citato, l'*Hypnerotomachia Poliphili*,¹ nel suo esuberante patrimonio iconico offerto dal racconto della parola e dell'apparato illustrativo. Sulla ininterrotta fortuna di questa opera, dimostrata sia dalle numerose riedizioni e traduzioni² che dalla sua ripresa in ambito letterario, architettonico e figurativo, ha più volte insistito la storiografia.³ In questo intervento cercheremo invece di mettere a confronto

¹ *Hypnerotomachia Poliphili*, Venetiis, In aedibus Aldi Manutii, 1499: ed. cons. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, Padova, Antenore, 1964, 2 voll., Id., *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano, Adelphi, 1998, 2 voll.

² Si ricordano qui almeno: *Le Songe de Poliphile*, par Jean Martin, Paris, Kerver, 1546; *Tableau des riches inventions qui sont représentées dans le Songe de Poliphile*, par Béroalde de Verville, Paris, Guillemot, 1600; *Le Songe de Poliphile*, par Jacques Guillaume Legrand, Paris, Didot, 1804 (Parma, Bodoni, 1811 e 1821); *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de frère Francesco Colonna*, par Claudius Marcel Popelin, Paris, Liseux, 1883; F. Colonna, *The Dream of Poliphilus: Facsimile Of One Hundred and Sixty Eight Woodcuts in "Poliphili's Hypnerotomachia"*, Venice 1499, by Johann Wilhelm Appel, London, South Kensington Museum, 1888 (reprinted in 1889 and 1893).

³ È possibile qui citare solo alcuni contributi, a cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici: A. Blunt, *The "Hypnerotomachia Polyphili" in 17th Century France*, in "Journal of the Warburg Institute", I, 1937-1938, pp. 117-137; P. V. Turner,

alcuni casi specifici di prelievo e rielaborazione, in ambito preraffaellita e surrealista, per mettere l'accento sui diversi meccanismi di recupero, interpretazione e riutilizzo e quindi sul significato che il rimando al 'sogno di Polifilo' in diversi contesti culturali ha finito per assumere.

1. Dante Gabriel Rossetti e il "libro sommamente mistico"

"Vi voglio far ridere. Ieri ricevei da parte di Mr F. di Malta il libro più settario che si sia mai scritto nel mondo, cioè quello di Francesco Colonna, intitolato *Il sogno di Polifilo* (multiplice amante), che tratta di amore ed architettura (il quale vale a mettere in relazione la Setta d'Amore con quella de' Muratori o Architetti). Quest'opera fu scritta da quel domenicano poco dopo la morte di Boccaccio, cioè al principio del '400; ed ha fatto impazzire molti interpreti, alcuni de' quali hanno scritto de' commenti in gergo per ispiegarlo. Io ne ho parlato in una delle mie edizioni MSS. allo *Spirito antipapale*, non so se ve lo ricordate. M. F., che lo ha trovato da me citato con distinzione, ha procurato subito di acquistare quel tenebrosissimo nodo della Sfinge in una bellissima edizione aldina, piena di incisioni in legno, ed ha pagato circa 12 lire sterline".⁴

Così scriveva Gabriele Rossetti a Charles Lyell il 30 maggio 1834, riferendogli dell'acquisto fatto da Lord John Hookham Frere. Un'altra lettera indirizzata a quest'ultimo ci permette di comprendere quando e in che contesto il prezioso volume sia entrato, con ogni probabilità, nella biblioteca della famiglia Rossetti:

"Veneratissimo Signore ed Amico

È stato lasciato in mia casa, mentre io non v'era, quell'enigmatica opera del Domenicano Francesco Colonna, la quale s'intitola *La Hypnerotomachia di Poliphilo*; libro rarissimo di edizione Aldina, che fin da quattro o cinque anni fa avea letto nella biblioteca del Museo Britannico, e in parte trascritto e illustrato. Veggo ch'è vostro, e che l'avete acquistato a caro prezzo; lo terrò dunque a vostra disposizione, ed intanto lo andrò

Claude-Nicolas Ledoux and the "Hypnerotomachia Poliphili", in "Word&Image", 14, 1998, pp. 206-216; D. van der Plaats, "Would you know the new, you must search the old": William Lethaby's "Architecture, Mysticism and Myth" (1891) and the "Hypnerotomachia Poliphili" (1499), in "The Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand", XII, 1, pp. 1-26.

⁴ G. Rossetti, *Carteggi. III. 1832-1836*, a cura di A. Caprio, P. R. Horne e J. R. Woodhouse, Napoli, Loffredo, 1992, p. 416.

rileggendo, finché non m'indicherete che cosa debba farsene. Ebbi la prima volta notizia d'un tal libro da un annotatore del *Romanzo della rosa*, il quale asserisce esser della stessa natura di quel Romanzo d'Amore; e siccome avea già capito di che natura è quel Romanzo, così non mi fu tanto difficile scorgere la medesima cosa, che finalmente divenni men avido nel ricercarli e nel leggerli e decifrarli. Può dirsi di questo nodo gordiano, in tante e tante guise intrecciato, quel che Orazio dicea del Sole *varius et idem*. Volgi e rivolgì, arrivi sempre alla stessa conclusione”.⁵

Al di là del dato cronachistico, questi passi ci forniscono una sintetica, ma assai efficace chiave interpretativa del “libro rarissimo”, che il dantista massone conosce, ha già avuto modo di trascrivere e illustrare – e potremmo chiederci che cosa intenda con questo termine – e che ora si propone di rileggere, decifrare, sulla base della sua solida esperienza esegetica. Di lì a qualche anno dedicherà a questo testo illustrato alcune pagine del suo *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo*, nelle quali ritornerà sulla stretta relazione tra “Setta d'Amore” e “quella de' Muratori o Architetti”, riferendo della “dottrina misteriosa de' Liberi Muratori che fan quegli edificj allegorici, non diversa dalla dottrina de' Gai Amanti che facevano quelle finte moine”.⁶

Da una testimonianza del fratello William Michel sappiamo che Dante Gabriel Rossetti consultava di tanto in tanto questo “libro sommamente mistico” “with some gusto not undermingled with awe”,⁷ mentre Thomas Henry Hall Caine, nel suo *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*⁸ ricorda come nella biblioteca del poeta pittore si conservasse, oltre l'esemplare aldino,

⁵ Ivi, pp. 422-423.

⁶ G. Rossetti, *Il mistero dell'amor platonico del Medio Evo derivato dai Misteri Antichi*, London, Riccardo e Giovanni E. Taylor, 1840, 5 voll.

⁷ W. M. Rossetti, *Memoir*, in D. G. Rossetti, *His Family-Letters*, with a *Memoir* by W. M. Rossetti, London, Ellis and Elvey, 1985, vol. I, p. 64, scrive “Among our father's book were a *Poliphili Hypnerotomachia*; Gombauld's *Endymion*, in English, with engravings, dated 1639; and a volume of pagan mythology with starling woodcuts of about the early seventeenth century – I presume it to have been *De Natura Deorum* of Boccaccio. All these Dante inspected from time to time, with some gusto not unmingled with awe – each book being pronounced by our father to be a ‘libro sommamente mistico’, according to system of interpretation of medieval and renaissance literature”.

⁸ Th. H. Hall Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti*, London, Elliot Stock, 1882, p. 261.

anche il *Songe de Poliphile*, terza edizione (1861) della traduzione francese edita da Kerver, con un nuovo apparato illustrativo. Tutti questi elementi ci sollecitano a verificare se e in quale misura Dante Gabriel Rossetti abbia attinto all'universo iconico dell'*Hypnerotomachia*, proprio nella sua esorbitante capacità immaginifica e nel suo rispecchiamento tra parola ed immagine.

La questione dell'*Hypnerotomachia* come fonte letteraria e d'immagine a cui attinge la cultura inglese 'decadente' è posta, con la consueta lucida intelligenza, da Mario Praz, soprattutto a partire dagli anni Quaranta;⁹ lo studioso mette in luce come questo scritto ben noto ai collezionisti e ai bibliofili fosse passato per le mani anche di letterati come Thomas Griffiths Wainewright, decadente *ante litteram* secondo la definizione di Oscar Wilde, e avesse suscitato l'attenzione di un poeta come Swinburne, tanto da indurlo a citare il testo quasi puntualmente nella sua opera giovanile *Chronicle of Tebaldeo Tebaldei* (1861). La storiografia artistica non pare raccogliere queste suggestioni, tanto è vero che bisognerà attendere gli anni Settanta per veder riproposto il problema, grazie al breve articolo di David M. R. Bentley apparso nel 1977 in "English Language Notes",¹⁰ citato in seguito quasi esclusivamente in riferimento all'analisi dell'*Arthur's Tomb* (1854-1855). Il critico propone infatti come fonte per questo acquerello rossettiano (**fig. 1**) la xilografia dell'*Hypnerotomachia* (**fig. 2**) che illustra "the tomb of Adonis which, like Arthur's tomb, is illustrated with incidents bearing on the life of the figure to

⁹ Già nella prima edizione di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La Cultura, 1930, il critico accenna all'*Hypnerotomachia* come fonte per *Under the Hill* di Aubrey Beardsley; più mirati sono invece M. Praz, *Swinburne and the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "English Studies", April 1943, pp. 46-49 e Id., *Some Foreign Imitators of the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "Italica", XXIV, 1947, 1, pp. 20-25.

¹⁰ D. M. R. Bentley, *Rossetti and the "Hypnerotomachia Poliphili"*, in "English Language Notes", June 1977, pp. 279-283.

whom it is dedicated”,¹¹ suggerendo l’implicito parallelismo tra la coppia Polifilo-Polia e quella Lancillotto-Ginevra; osserva inoltre come “the image of a fleming vessel or vase”¹² di un’altra illustrazione dell’*Hypnerotomachia* si ritrovi anche nel *Sir Tristram and La Belle Iseult Drinking the Love Potion* (1867) e in *Sibylla Palmifera* (1866-1868). Partendo da questo confronto l’autore rintraccia altre possibili suggestioni del testo in alcune composizioni rossettiane, come *Jenny*, e nella stessa struttura della raccolta *The House of Life*, per la coincidenza tra metafora architettonica e tema amoroso, sottolineando infine la stretta analogia tra la condizione dei protagonisti del testo rinascimentale e quelli di *The Blessed Damozel*: “both the poem and the book contain scenes which are laid in ‘heaven’, where, in both cases, one lover waits to be joined by the beloved who is still on earth”.¹³

Possiamo chiederci a questo punto se questo riferimento possa valere anche per il dipinto *The Blessed Damozel*, elaborato in due diverse versioni, tra il 1875 e il 1881 circa, a partire dalla lirica, composta da Rossetti nel 1847 e pubblicata sulla rivista letteraria preraffaellita “The Germ” nel 1850. Il quadro era stato commissionato da William Graham, figura centrale nella storia del collezionismo inglese dell’Ottocento e nelle vicende della cultura figurativa di ambito preraffaellita,¹⁴ il quale aveva espressamente richiesto un *pendant* della ‘botticelliana’ *La Ghirlandata*, da lui acquistato nel 1873. In prima ipotesi Rossetti aveva pensato ad una rilettura selettiva e sintetica del testo, con una forte riduzione/concentrazione sul piano spaziale e narrativo: una riproposta

¹¹ Ivi, p. 280.

¹² Ivi, p. 282.

¹³ Ivi, p. 283.

¹⁴ Si vedano O. Garnett, *William Graham e altri committenti di Burne-Jones*, in *Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti e G. Piantoni, Milano, Mazzotta, 1986, pp. 86-92; S. Wildman and J. Christian, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, Catalogue Exhibition (New York-Birmingham-Paris, 1998-1999), New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 108-109.

del ritratto ‘allegorico’ così frequentemente praticato e variato dall’autore in quegli anni, con l’inserimento di qualche elemento di più stringente ed evocativa allusione al poema. Così il gesto delle mani, con i gigli che giacciono ricurvi sul braccio della *damozel*, permette di individuare il ‘momento’ della rappresentazione, quello indicato dai versi “And the lilies lay as if asleep / Along her bended arm”, l’attimo in cui la donzella si sporge dal bastione del cielo e riscalda con il suo seno la balaustra, mentre entrano in scena le coppie di amanti appena riuniti, che circondano la beata e la sfiorano come esili fiamme. È questa un’immagine su cui Rossetti lavorerà assiduamente e che diventerà un elemento forte, quanto meno nel dipinto per Graham. A ripercorrere i diversi disegni in cui il pittore varia il tema dell’abbraccio,¹⁵ così come lo studio d’insieme datato 1876, emerge con chiarezza la volontà di costruire una specie di sequenza, che vede le figure degli amanti stringersi in un legame sempre più stretto ed indissolubile: un effetto ulteriormente amplificato nel quadro, in cui si riescono a seguire le successive fasi dell’incontro, fino ad arrivare alle due coppie in primo piano, i cui corpi assumono una chiara configurazione circolare. Del resto, questa idea di circolarità domina anche nella disposizione delle figure che sembrano orbitare intorno alla testa della donzella, a segnalare la risonanza cosmica di tale unione. Robert Upstone¹⁶ individua nella filosofia di Swedenborg, il cui pensiero è ben noto nella cerchia di Rossetti, una chiave d’interpretazione del poema e del dipinto; è probabile, infatti, che la concezione dell’‘amore coniugale’ cara al pensatore svedese possa avere suggestionato il pittore, che vi ritrovava temi neoplatonici da lui assorbiti fin dalla prima educazione

¹⁵ V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1971, cat. 244 G, J.

¹⁶ R. Upstone, *Dante Gabriel Rossetti, Sancta Lilies (1874)*, in *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, edited by A. Wilton and R. Upstone, Catalogue Exhibition (London-Munich-Amsterdam, 1997-1998), London, Tate Gallery, 1997, pp. 191-193.

familiare. Nella raffigurazione dei due corpi che si uniscono a formare un'unità perfetta potremmo inoltre rintracciare ancora simbologie alchemiche. Rossetti sembra del resto insistere sulla stratificazione di rimandi e significazioni, interni ed esterni alla sua ricerca, che rafforzano l'ambiguità del rapporto amore celeste/amore terreno ed allo stesso tempo accentuano le implicazioni autobiografiche. Così, se il confronto proposto da Alicia Faxon con la *Natività mistica* di Botticelli¹⁷ è certamente convincente, sia per gli abbracci tra figure angeliche e terrene che per la carola degli angeli osannanti, andrà anche ricordato come gli amanti che fluttuano nello spazio della *Blessed Damozel* trovino le loro radici proprio nella produzione rossettiana. Nel suo acquerello *Paolo e Francesca* del 1855 Rossetti aveva già sperimentato l'idea della sequenza, ma soprattutto aveva risolto la raffigurazione delle due anime dannate in eterno a turbinare nel vortice dell'Inferno, riprendendo un'immagine del suo poema giovanile, quella delle coppie riunite che lambiscono come fiamme il volto della donzella benedetta. Così anche nel dipinto, proprio l'addensarsi dei corpi, che comprime ed avvolge la figura della giovane, l'*horror vacui*, che la cromia del dipinto accentua, finiscono per evocare piuttosto un girone infernale che l'armonia celeste.

In una fase successiva, Rossetti decide, su suggerimento dello stesso Graham, di aggiungere al quadro così concepito una predella, certamente per rinforzare il riferimento alla fonte letteraria, in cui l'effetto del dialogo a distanza tra i due amanti rappresenta indubbiamente una delle componenti più interessanti ed evocative. Non siamo in grado di stabilire se nella progettazione di questa nuova impaginazione, che naturalmente viene pensata in stretto rapporto con l'intelaiatura della cornice, sia entrato anche un eventuale modello presente nella collezione di Graham, certo è che la ripresa del polittico

¹⁷ A. Craig Faxon, *Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Cross River Press, 1989, trad. it. *Dante Gabriel Rossetti*, Milano, Idealibri, 1990, p. 209.

si rivela efficace sia sul piano pratico – consente l’inserimento di un nuovo ‘pezzo’ di tela – che su quello narrativo – costruisce due spazi differenti e separati, ma suggerisce un rapporto tra loro –; convincente sul piano formale per il suo carattere arcaicizzante, è allo stesso tempo fortemente allusiva e simbolicamente densa. Maria Teresa Benedetti parla infatti di “pala d’altare profana”,¹⁸ mettendo in rilievo la sottile vena dissacrante di una simile operazione. Un impianto non molto diverso, anche sul piano narrativo, viene del resto proposto nell’illustrazione *My Beatiful Lady* di Holman Hunt sul primo numero di “The Germ”, mentre Burne-Jones aveva iniziato nel 1860 un dittico, dedicato proprio a *The Blessed Damozel*, portando tuttavia a termine solo la parte con la raffigurazione della fanciulla.¹⁹

La figura dell’amante viene così compressa in uno sviluppo fortemente orizzontale, che certamente intensifica il senso del rapporto con la terra, amplificando lo stacco tra il piano umano e quello ultraterreno, anche se poi l’uniformità cromatica di ‘pala’ e ‘predella’ finiscono per ridimensionare l’impatto di tale divaricazione. A suggerire l’impossibile dialogo tra i due amanti viene orchestrato il gioco degli sguardi, quello dell’uomo che rivolge gli occhi al cielo, quello della donzella che sembra guardare nel vuoto, entrambi destinati a non incontrarsi mai.

“(To one, it is ten years. /... Yet now, and in this place, / Surely she leaned o’er me – her hair / Fell all about my face... / Nothing: the autumn fall of leaves. The whole years sets apace)”.²⁰ Di questa suggestiva immagine Rossetti non sfrutta nel dipinto le potenzialità evocative e non insiste sul parallelismo tra le foglie d’autunno che cadono e i capelli della amata che sfiorano il viso, scegliendo invece un linguaggio inaspettatamente sintetico per

¹⁸ M. T. Benedetti, *Dante Gabriel Rossetti*, Sansoni, Firenze, 1984.

¹⁹ M. Harrison and B. Waters, *Burne-Jones*, London, Barrie & Jenkins, 1973, pp. 39 e 41.

²⁰ *The collected works of Dante Gabriel Rossetti*, edited with preface and notes by W. M. Rossetti, London, Ellis and Elvey, 1890, vol. II, p. 232.

tracciare i contorni di questa figura di sognatore. Proprio il tema del sogno, del resto, domina la scelta delle fonti iconografiche, a partire dalla suggestione del *Sogno del cavaliere* di Raffaello, l'enigmatico dipinto conservato alla National Gallery con il cavaliere dormiente conteso da Venere e Pallade. Ma la figura dell'amante rossettiano sembra condurci anche in un'altra direzione: se confrontiamo la predella, così come il disegno preparatorio (**fig. 3**), con le carte dell'*Hypnerotomachia* aldina vediamo che il pittore ha operato una sorta di montaggio. L'ambientazione paesaggistica ci riporta alla xilografia con Polifilo sognante (**fig. 4**), sdraiato sulla terra, anche per la analoga rappresentazione dell'albero nodoso, mentre la posizione dell'amante, con le gambe sovrapposte, è perfettamente coincidente con quella della ninfa-genitrice scoperta dal satiro (**fig. 5**) di un'altra tavola. Certamente l'*Hypnerotomachia* aldina può fornire a Dante Gabriel Rossetti un repertorio iconico di grande suggestione, in cui ritrovare, quasi in un compendio enciclopedico, echi o assonanze con le tante fonti che fino ad allora avevano ispirato il pittore, un libro di immagini che paiono illustrare come in una mappa i temi cari del neoplatonismo rinascimentale. Ciò che al pittore non sfugge sicuramente è la forza delle xilografie, capaci di costituire un itinerario autonomo, anche se strettamente intrecciato alla parola, un altro racconto, con le sue iterazioni, le sue pause, i suoi sviluppi: un racconto in cui tuttavia l'immagine non perde mai la sua stratificazione simbolica, non si esaurisce nella banale successione degli avvenimenti rappresentati. Le vicende di Polifilo e Polia, il loro viaggio iniziatico finiscono inoltre per intrecciarsi ad altre storie care al pittore, continuamente rielaborate e variate: così la sequenza di abbracci dei due protagonisti, che si snoda nelle tavole dell'*Hypnerotomachia* (**figg. 6, 7 e 8**), fatalmente si associa a quella degli abbracci terreni e dannati di Paolo e Francesca, e, come abbiamo segnalato, a quelle delle coppie (**fig. 9**) che circondano la *Blessed Damozel*, finendo per evocare nell'immaginario rossettiano quell'indissolubile intreccio tra terra e cielo, amore e morte che

caratterizza la sua ricerca poetica e pittorica. Come del resto era successo con le letture dantesche,²¹ dell'esegesi paterna non resta che una vaga memoria: i concettualismi allegorici, le interpretazioni in chiave alchemica e massone diventano materia per una rielaborazione sempre più personale, fortemente sensuale e percorsa da una sempre più marcata irrequietezza. L'aspirazione all'armonia, alla conciliazione degli opposti, che un'opera come *Dantis amor* (1858) ancora vagheggiava, pare ora irrecuperabile: nemmeno la dimensione del sogno riesce a pacificare la continua tensione tra spirito e materia, tra amor sacro e amor profano. Tuttavia nel "libro sommamente mistico" un tempo consultato con curiosità e timore reverenziale, nella selva simbolica e nel labirinto iconico che caratterizza parola e immagine, il poeta/pittore può continuare a evocare lo stretto legame tra un processo di iniziazione erotico-amorosa e un itinerario spirituale, forse cogliere la contaminazione tra platonismo e materialismo lucreziano, sicuramente ritrovare le fonti per riuscire a conciliare Giorgione e il pensiero di Swedenborg,²² assecondando le aspettative del suo committente.

2. "Laus Veneris"

"He founds his style for these on old woodcuts, especially those of *Hypnerotomachia*, of which he has a fine copy. His work in general, and that of Morris too, might perhaps be called a kind of New Renaissance".²³

²¹ Si veda G. Silvani e V. Strukelj, *Rossetti e Dante: un confronto*, in D. Saglia, G. Silvani-V. Strukelj, G. Franci e L. Manini, *Dante e la cultura anglosassone*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 49-91.

²² W. M. Rossetti, *Memoir*, cit., p. 64, ricorda "Our father, when writing about the *Comedia* or the *Vita Nuova*, was seen surrounded by ponderous folios in italic type, 'libri mistici' and the like (often about alchemy, freemasonry, Brahminism, Swedenborg, the Cabbala, etc.), and filling page after page of prose, in impeccable handwriting, full of underscoring, interlineations, and cancellings". Tra i libri mistici vengono quindi riuniti gli scritti di Swedenborg e l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

²³ *William Allingham's Diary*, introduction by G. Grigson, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1967, p. 140.

Queste le riflessioni di William Allingham, a conclusione di una visita allo studio di Burne-Jones. Siamo nel 1866 e l'artista sta cimentandosi con le illustrazioni di *Hill of Venus* di William Morris (**fig. 10**), un progetto che non porterà mai a termine.²⁴ Al letterato irlandese, che aveva coinvolto Rossetti, Millais, Hughes nell'edizione del suo *The Music Master* (1855), il riferimento ai legni dell'*Hypnerotomachia* appare evidente: ma potremmo pensare si tratti di un punto di vista per così dire interno alla cerchia preraffaellita. Sappiamo infatti quanto, al di là del già ricordato caso di Dante Gabriel Rossetti, il testo avesse circolato in questo ambiente.²⁵ Interessante, quindi, si dimostra un articolo del critico francese Philippe Burty, apparso sulla "Gazette des Beaux-Arts" nel 1869, in cui l'autore loda *The Wine of Circe*²⁶ e gli altri acquerelli esposti alla mostra organizzata alla Exhibition of the Society of Painters:

"C'est là une peinture de la plus haute valeur: pour l'impression, qui est aussi troublante et plus saine que celle de certaines pièces des *Fleurs du mal*, de Baudelaire; pour le rendu, qui est magistral. C'est là qu'il faut juger cet artiste si bien doué".²⁷

La puntuale descrizione di Burty insiste sulle scelte formali di Burne-Jones, sulle interne corrispondenze tra l'andamento orizzontale del riquadro e la figura piegata a squadra di Circe, a sua volta ripresa dai corpi allungati delle due pantere; allo stesso tempo pone l'accento sulla cromia del dipinto, in cui l'oro della veste della donna si contrappone al blu del mare. È forse proprio per

²⁴ Burne-Jones esegue dodici illustrazioni. Si vedano J. Dunlap, *The Book that Never Was*, New York, Oriole Editions, 1971, e M. Harrison and B. Waters, *Burne-Jones*, cit.

²⁵ John Ruskin possedeva una copia della seconda edizione aldina. Su "Academy" esce una lunga recensione al saggio di Albert Von Ilg pubblicato a Vienna: S. Colvin, *The Dream of Poliphilus*, in "Academy", 3, 1872, pp. 383-387; William Bell Scott dedica un articolo a questo tema, *The Artist of "Hypnerotomachia"*, in "The Athenaeum", 27 March 1880, pp. 415-416.

²⁶ Ph. Burty, *Exposition de la Royal Academy*, in "Gazette des Beaux-Arts", XI, 1869, pp. 44-61.

²⁷ Ivi, p. 54.

questo inquietante contrasto tra l'artificiosa bellezza e il terribile potere di questa *femme fatale* che scatta il riferimento alla raccolta baudelairiana, un confronto che doveva apparire del tutto inedito per il pubblico francese. Dovendo segnalare le fonti degli acquerelli di Burne-Jones, il critico cita Poussin e Prud'hon, Flaxman e Stothard, insiste sull'attenzione a Mantegna, Bellini e Crivelli, ma sottolinea anche come lo *charme* di queste creazioni sia degno "des visions du *Songe du Polyphile* (édition de Venise)".²⁸ Più che il recupero di precisi modelli formali, si tratta quindi dello *charme* dell'*Hypnerotomachia*, della suggestione di un racconto non lineare, fortemente evocativo, in cui il testo letterario con la sua vocazione descrittiva appare una continua fucina di immagini, cui le xilografie conferiscono una nuova autonoma realtà. Da notare inoltre la precisazione "édition de Venise", che dimostra quanto il lettore francese fosse ormai pienamente allenato non solo a cogliere il riferimento, ma anche a distinguere le diverse versioni del *Songe de Polyphile*: Charles Nodier con la sua novella *Franciscus Columna* (1844) e Gérard de Nerval nel suo *Voyage en Orient* (1851) dovevano aver contribuito a far uscire dalla cerchia dei bibliofili²⁹ la passione per il testo illustrato. Quanto a Burne-Jones forse aveva in mente proprio l'associazione orientalista nervaliana nella sua lettura della Circe.

È tuttavia nel lungo progetto della *Laus Veneris*³⁰ che il confronto con l'*Hypnerotomachia* diviene pienamente consapevole, dimostrando quanto Burne-Jones non solo attinga allo straordinario vocabolario iconico, ma sia attratto dal linguaggio criptico di Francesco Colonna. A partire da un acquerello del 1861, sollecitato dalle richieste di William Graham di un

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Si vedano anche B. Fillon, *Le songe de Polyphile*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1879, t. XIX, pp. 536-548 e t. XX, pp. 58-75 e H. Lavoix, *Bibliographie. Le songe de Polyphile*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1884, t. XXIX, pp. 366-376.

³⁰ J. Christian, *Laus Veneris*, in S. Wildman and J. Christian, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, cit., pp. 166-169.

pendant a *Le Chant d'amour* (1865),³¹ il pittore interpreta il poema di Swinburne³² con un'attenzione specifica al rapporto amore/musica e un programmatico riferimento alla cultura neoplatonica del giorgionismo. Sulla scia della fonte swinburniana l'ambiguo intreccio tra realtà e rappresentazione, tra natura e artificio, verità e sogno si sviluppa nella costruzione spaziale, nella definizione cromatica, ma anche nella sequenza narrativa, con le tappezzerie che raccontano della nascita e del trionfo della Venere che vediamo invece languente nella sua veste infuocata in primo piano. Il rapporto con la parola, e quindi con il poema, non è tuttavia risolto da Burne-Jones in termini mimetici, secondo gli schemi dell'*ut pictura poesis*, ma in un rapporto di forte tensione dinamica. Al di là di ogni possibile riferimento al *Tannhäuser* wagneriano e alle sue riletture pittoriche,³³ in *Laus Veneris* (1873-1878; **fig. 11**) è infatti preminente la riflessione sul linguaggio: la ricercata presenza degli strumenti musicali – quasi mai 'suonati' –, ricorrente nelle opere di questi anni, prima fra tutte *The golden stairs* (1872-1880), diventa quindi un mezzo per segnalare, citando Pater, l'aspirazione della pittura alla condizione della musica. Se, come afferma lo stesso Burne-Jones, un dipinto deve esser letto come un poema, di questo poema si deve cogliere più la sonorità, il cromatismo, ma soprattutto la successione ritmica. 'Leggendo' la *Laus Veneris* il lettore si smarrisce come in un labirinto: la perdita della prospettiva significa anche la rinuncia ad una ordinata e gerarchica organizzazione del racconto; lo sguardo si inabissa, non riesce ad afferrare un univoco percorso da seguire. In questo quadro allora che

³¹ Proponendo l'idea del *pendant*, certo Graham aveva colto le valenze espressive di un possibile confronto tra il binomio amore/musica come armonia rappresentato da *Le Chant d'Amour* e come perversa seduzione in *Laus Veneris*: una sorta di *Amor sacro e Amor profano*, adattato al clima contemporaneo, che doveva puntare sulla differenza dei due dipinti e non sulla loro omologazione.

³² G. Silvani, *Le metamorfosi di un mito: la leggenda di Tannhäuser nella letteratura inglese dell'Ottocento*, in G. P. Minardi, G. Silvani e V. Strukelj, *La trama delle arti. Parole, musica, immagini*, Parma, Mup, 2004, pp. 137-154.

³³ Si veda a proposito V. Strukelj, *Alle radici di "Under the Hill". Aubrey Beardsley e il mito di Tannhäuser*, ivi, pp. 155-187.

significato può assumere il riferimento al ‘sogno’ di Francesco Colonna? Cerchiamo intanto di individuare, in maniera dettagliata e precisa, quella sorta di montaggio di citazioni a cui viene sottoposto l’apparato iconografico dell’edizione aldina.

È innanzi tutto dalla raffigurazione del regno di Eleuterillide che l’autore trae spunto per il suo dipinto: a parte l’assieparsi delle ancelle, una delle quali è ritratta seduta di spalle, attorno alla regina, nella xilografia (**fig. 12**) si ritrova l’effetto delle pareti fittamente decorate, con l’inserzione di un medaglione che reca l’iscrizione “Venus”. In *Laus Veneris* alla ‘parola’ si sostituisce la rappresentazione (**fig. 13**) della nascita e del trionfo della dea.³⁴ Per quest’ultimo il pittore riprende il modello dei trionfi, circondati da giovani in un tripudio di suoni e di tenzoni amorose, in cui si imbatte Polifilo: in particolare il terzo (**fig. 14**), con la raffigurazione di Danae che raccoglie nel suo grembo la pioggia d’oro, sembra suggerire l’analogo gesto di Venere che tiene nella veste i cuori colpiti da Cupido. Potremmo chiederci se questo ‘montaggio’ riveli anche una stretta connessione con il testo, un intenzionale riferimento alle diverse tappe del viaggio iniziatico di Polifilo. Con ogni probabilità il pittore è soprattutto affascinato dal contrasto tra la chiarezza disegnativa e narrativa delle xilografie e la travolgente foga descrittiva della parola: così ad esempio l’illustrazione con la Regina in trono circondata dalle sue ancelle finisce per evocare l’esuberante prezioso decorativismo del testo, reso forse accessibile attraverso la traduzione francese, e quindi corrispondere perfettamente al ‘clima’ della *Laus Veneris*.

Contiguo alla cultura del giorgionismo, tanto amata da Burne-Jones, e dal suo committente Graham, il sogno di Polifilo poteva offrire non soltanto un repertorio iconografico, in cui il rapporto amore/musica/sapienza è

³⁴ Uno studio a matita di *The Passing of Venus* viene eseguito nel 1861, per poi venir ripreso, oltre che nello sfondo della *Laus Veneris*, in un acquerello del 1880 ca. e infine in un arazzo realizzato nel 1898.

costantemente sotteso, ma soprattutto un *modello* sul piano linguistico e metodologico, per il tentativo di ricomposizione di fonti culturalmente e storicamente lontanissime, per l'exasperata valenza ekphrastica, per la volontà di fare del testo nella sua autonomia un metalinguaggio. La 'scrittura' letteraria e iconica diviene quindi essa stessa il territorio da esplorare in un viaggio iniziatico, che non può se non essere rivolto che a pochi adepti. La conoscenza non è data, ma è il frutto di un processo di difficile conquista: non si tratta di 'evasione', ma di una profonda consapevolezza critica. Alla condizione della musica devono aspirare tutte le arti non nella illusoria utopia di un'universale e diretta espressività emozionale, ma nel tentativo di raggiungere attraverso il calibrato accordo di elementi formali un'armonia che solo gli eletti saranno in grado di cogliere.

3. "*Under the Hill*". Il sogno di Polifilo tradotto da Beardsley

"[...] he sums up all the delightful manias, all that is best in modern appreciation – Greek vases, Italian primitives, the *Hypnerotomachia*, Chinese porcelain, Japanese kakemonos, Renaissance friezes, old French and English furniture, rare enamels, mediæval illumination, the *débonnaire* masters of the eighteenth century, the English Pre-Raphaelits".³⁵

Così scrive Robert Baldwin Ross nella sua monografia su Aubrey Beardsley, includendo la *Hypnerotomachia* tra "all that is best in modern appreciation", una deliziosa mania dell'artista che si associa alla passione per i vasi greci, i primitivi italiani, le porcellane cinesi e i tanti eclettici interessi del grafico inglese. Mario Praz segue questa indicazione, suggerendo una conoscenza non solo dell'apparato grafico ma anche del testo, evocato dall'autore in *Under the Hill*: in particolare in alcune descrizioni in

³⁵ R. Ross, *Aubrey Beardsley*, London-New York, Lane, 1909, p. 53.

“Poliphilesque style”, come quella della fontana.³⁶ Solo recentemente questi spunti sono stati ripresi dalla critica. Gail S. Weinberg³⁷ ha messo in luce come *Waw La Beale Isoud Wrote to Sir Tristram* (**fig. 15**), illustrazione tratta da *Le Morte Darthur*, riproponga in controparte l’ambientazione di una xilografia aldina (**fig. 16**), nella quale Polifilo è intento a scrivere la lettera in cui confessa la sua sconvolgente passione a Polia, mentre Stephen Calloway³⁸ ha evidenziato le indubbie affinità tra la tavola con il sepolcro di Trebia Quintilia e il frontespizio di *The story of Venus and Tannhäuser* (1895). In un intervento ad un convegno del 2002³⁹ avevo cercato di integrare questi riferimenti, ponendo soprattutto il problema del rapporto testo e immagine in *Under the Hill* e, in questo quadro, del significato del recupero dell’*Hypnerotomachia*. Di particolare interesse, in questa prospettiva, si dimostra il saggio di Gilles Polizzi *Beardsley à Cythère*,⁴⁰ che attraverso un puntuale confronto tra i due ‘romanzi’ non solo conferma gli evidenti calchi, ma soprattutto si interroga sulle modalità ed il significato di questa derivazione. Rimandiamo quindi a questa dettagliata analisi intertestuale, che, al di là della fascinazione per l’artificioso sincretismo linguistico del Colonna, individua i meccanismi di montaggio e ribaltamento che contraddistinguono la rilettura di Beardsley, per

³⁶ M. Praz, *Some Foreign Imitators of the “Hypnerotomachia Poliphili”*, cit., p. 24.

³⁷ G. S. Weinberg, *Aubrey Beardsley, the last Pre-Raphaelite*, in S. P. Casteras, *Pre-Raphaelite Art in its European Contest*, London, Associated University Press, 1995, pp. 210-233.

³⁸ S. Calloway, *Aubrey Beardsley*, London, V & A Publications, 1998, pp. 132-133.

³⁹ V. Strukelj, *La leggenda di Tannhäuser nelle arti figurative dell’Ottocento*, in *Narrare/Rappresentare. Incroci di segni fra immagine e parola*, Atti del Convegno, Parma, 10 ottobre 2002, a cura di D. Saglia e G. Silvani, Bologna, Clueb, 2003, vol. II, pp. 131-147; si veda anche Ead., *Alle radici di “Under the Hill”. Aubrey Beardsley e il mito di Tannhäuser*, cit.

⁴⁰ G. Polizzi, *Beardsley à Cythère: l’intertexte colonnien dans “Under the Hill”*, in *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles: passages, rémanences, innovations*, Actes du colloque international de Malhouse, 13-14 juin 2003, sous la direction d’H. Védrine, Paris, Kimé, 2005, pp. 21-42.

cercare di cogliere il differente uso di questa fonte rispetto alle già ricordate evocazioni preraffaellite.

Agilmente consultabile, per la parte iconica, nella riproduzione facsimilare del 1889,⁴¹ finalmente accessibile grazie alla traduzione francese di Popelin (1883),⁴² il libro perde infatti in Beardsley il suo carisma di libro “sommamente mistico”, così come lo *charme* del suo cripticismo, per divenire modello letterario e figurativo, da recuperare nella sua incongrua e abnorme natura di summa enciclopedica, insostituibile territorio di incursioni e smembramenti; allo stesso tempo, l’ambiguità semantica del linguaggio esoterico diviene un’arma sottile, come quella della satira, per l’uso sistematico dell’autoironia.

I primi rimandi alle xilografie alpine si individuano nelle illustrazioni per *Le Morte Darthur* (1893-1894) di Malory, proposta editoriale di Dent che programmaticamente si pone in concorrenza con le preziose realizzazioni della morrissiana Kelmscott Press. Il ventenne Beardsley era stato ingaggiato proprio per fornire dei disegni alla maniera di Burne-Jones: il suo lavoro era destinato quindi fin dall’inizio a emulare o quanto meno a confrontarsi con l’ambiziosa impresa che aveva visto coinvolti “the greatest living artist in Europe”⁴³ e William Morris, e di cui proprio in questi primi anni Novanta si stavano vedendo i primi risultati. Del resto, accanto a *The Golden Legend* di Jacobus de Voragine (1892) e al capolavoro di *The Works of Geoffrey Chaucer*, la cui lunga elaborazione si conclude nel 1896, lo stesso Burne-Jones⁴⁴ aveva auspicato la pubblicazione proprio del testo di Malory, che fin dagli anni di Oxford aveva entusiasmato la seconda generazione preraffaellita.

⁴¹ F. Colonna, *The Dream of Poliphilus*, cit.

⁴² Id., *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachie de frère Francesco Colonna*, cit.

⁴³ Così viene definito Burne-Jones dallo stesso Beardsley in una lettera a A. W. King del 13 luglio 1891, in cui descrive la visita allo studio del pittore: cfr. G. S. Weinberg, *Aubrey Beardsley, the last Pre-Raphaelite*, cit., p. 231.

⁴⁴ F. Horner, *Time Remembered*, London, Hamish Hamilton, 1933, pp. 14-15.

I disegni per *Le Morte Darthur*, a partire dai due frontespizi della fine del 1892-inizio 1893, ci permettono di seguire un colloquio che si fa sempre più serrato con le fonti preraffaellite, in particolare Mantegna, Pollaiuolo, Paolo Uccello, Crivelli, con una netta predilezione per modelli di più incisiva e inquieta tensione lineare, e l'innesto di elementi di dichiarata matrice giapponese. Rispetto alle esuberanti riscritture e contaminazioni che caratterizzano altri e successivi progetti grafici, qui il riferimento al modello morrissiano fornisce una griglia ben precisa, entro cui contenere gli eccessi decorativi, gli incongrui accostamenti linguistici, ma anche la propensione per una dimensione narrativa, che sembra svolgere nel gustoso piacere per il racconto la stratificazione simbolica delle fonti. In questo quadro il rimando all'*Hypnerotomachia* può andare al di là della semplice citazione, che è facilmente recuperabile ad esempio in *How Four Queens Found Launcelot Sleeping* (**fig. 17**), che riprende la xilografia aldina con la fonte di Venere (**fig. 18**) che chiude il primo libro: un elemento, quello della fontana, che verrà a sua volta puntualmente riproposto nel frontespizio di *The story of Venus and Tannhäuser* (**fig. 19**). Per Beardsley si tratta innanzitutto di rimarcare il legame con uno dei riconosciuti capolavori dell'editoria rinascimentale, modello esemplare per la Kelmscott Press, anche se la tecnica di riproduzione fotomeccanica lo rende libero di giocare sottilmente con l'esibita evocazione del segno xilografico. Quindi si tratta di andare alla ricerca di una delle matrici della pittura di Burne-Jones, che proprio nelle stesse pagine analogamente ricorda e interpreta, fornendo al lettore una serie di indizi significativi: uno fra tutti il pozzo di *The Baleful Head* (1886-1887), opera che del resto sarà esplicitamente citata anche nella illustrazione *Climax* (1894) per la *Salomé* di Wilde.

Il cripticismo sincretico dell'*Hypnerotomachia* segna allora soprattutto una strada da seguire per un nuovo, diverso itinerario in cui sono coinvolti artista e lettore, a conclusione del quale però si prospetta la crisi di una lingua,

la sua dissoluzione. La consapevolezza critica di Beardsley, per il quale non a caso Robert Baldwin Ross citava i Carracci, si manifesta proprio nel meccanismo del recupero, della decontestualizzazione, del ribaltamento e del montaggio, che presuppone sempre una stratificata e profonda analisi storica. Ed in questo lavoro Beardsley usa e rivitalizza gli strumenti offerti dalla tradizione del disegno umoristico satirico dell'Ottocento, in particolar modo dei *Salons Caricaturaux*, recensioni parodistiche per immagini, che avevano allenato grafici e lettori ad un processo di trascrizione e decostruzione dei capolavori del passato e soprattutto delle opere contemporanee. Così, ad esempio, le illustrazioni per la *Salomé* non solo si pongono come sottile interpretazione del testo wildiano, ma anche come complessa riflessione su una tradizione iconografica e sulle sue riletture ottocentesche.⁴⁵ Lungi dal presentarsi come un semplice gioco parodistico, questa sorta di svelamento della fragilità di un universo iconico, dello svuotamento semantico dell'immagine (e della parola), della sua riduzione ad arabesco, si avverte in tutta la sua drammatica capacità autoironica proprio nel colloquio con i suoi 'maestri', con gli interpreti della stagione idealista e simbolista, da Gustave Moreau a Rossetti e Burne-Jones, ed allo stesso tempo con l'amatissimo Wagner.⁴⁶

Proprio nel progetto di *The story of Venus and Tannhäuser/Under the Hill*, nella faticosa elaborazione dei due racconti, quello della parola e quello dell'immagine, si intrecciano la liberatoria presa di distanza, che si manifesta nella parodia, nell'esplosione del registro pornografico,⁴⁷ nel capovolgimento

⁴⁵ Si veda a proposito V. Strukelj, *Salomè: l'enigma della testa mozza tra arte e critica nella seconda metà dell'Ottocento*, in G. P. Minardi, G. Silvani e V. Strukelj, *La trama delle arti. Parole, musica, immagini*, cit., pp. 101-134.

⁴⁶ E. Sutton, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

⁴⁷ D. Saglia, "Everything is phallic-shaped": corpi com/e cose in "Venus and Tannhäuser" di Aubrey Beardsley, in Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia, a

dei grandi miti dell'immaginario ottocentesco, e il doloroso senso della perdita. Beardsley conduce il suo lettore nel labirinto di un testo, di cui dovrà saper cogliere la contaminazione di intrecci, ambientazioni, stilemi linguistici incompatibili, districandosi tra le pagine dell'*Hypnerotomachia*, la messa in scena del *Tannhäuser* wagneriano, le atmosfere 'galanti' del Settecento francese: proprio riconoscendo la incongrua coincidenza tra frammenti scardinati, il cortocircuito creato dall'incrocio degli intrecci, dalla sovrapposizione delle immagini, questi riuscirà a varcare il piano del puro esercizio ludico, a cogliere il vuoto nascosto dall'esorbitante esplosione della trama decorativa.

Ecco che allora le xilografie alpine si trasformano in grande repertorio iconografico, che raccoglie immagini che rimandano al libretto wagneriano (il baccanale, le visioni del ratto d'Europa, di Leda e il cigno), alle fantasie di Burne-Jones (trionfo di Venere) o ai giochi erotici dei protagonisti del romanzo: di cui si trova memoria più nell'esplosione ekphrastica del testo che nelle tavole che lo illustrano. Eppure il viaggio di Polifilo, la sua immagine nella oscura selva, significativamente segnano anche inizio e fine del percorso del *Tannhäuser* beardsleyano: a quella tavola che apre l'*Hypnerotomachia* (**fig. 20**) si ispira infatti un disegno del 1891 (**fig. 21**), con un Tannhäuser quasi in trance, impotente di fronte al suo destino, fatalmente attratto dal richiamo di Venere. Certo la pubblicazione del testo illustrato di *The story of Venus and Tannhäuser* verrà annunciata dall'editore Lane solo nel 1894, per poi comparire in edizione epurata nel 1896 sulle pagine di "The Savoy", con l'entrata in scena del protagonista, *The Abbé*, nelle vesti di un Narciso rococò (**fig. 22**). Eppure il ricordo del pellegrino penitente, le braccia rivolte al monte di Venere, ricompare ancora nel 1896 in *The Return of Tannhäuser to the*

Venusberg (**fig. 23**), facendoci intuire come nel gioco del *dandy* insolente, nella sua ironia dissacrante, non si perda mai del tutto il rimpianto per il salvifico percorso iniziatico del sogno di Polifilo, così come per il riscatto del *Tannhäuser* wagneriano. Delle nostalgiche aspirazioni di Burne-Jones, dell'evocata armonia del neoplatonismo veneto non restano che smembrati frammenti, macerie di segni, di geroglifici irrimediabilmente incapaci di significare.

4. Appendice surrealista. Leonor Fini

A chiusura di questa ricognizione in ambito vittoriano vorrei segnalare un altro significativo esempio di rilettura della *Hypnerotomachia*, che, pur spostandoci in un ambito culturale assai distante da quello qui preso in considerazione, può rivelare elementi di continuità rispetto ai casi analizzati. Nel 1938, a Parigi, in uno dei momenti di più intensa partecipazione al gruppo surrealista, Leonor Fini dipinge una sorta di dittico, *D'un jour à l'autre I e II* (**figg. 24 e 25**). Nella prima tela viene rappresentata una piscina dalle cui acque quasi prosciugate emergono piume, lische di pesce, gusci di uovo. Sullo sfondo, una quinta architettonica di evocazione classica si staglia nel buio della notte. Nel secondo dipinto, la scena sembra illuminata dal sole, che tinge con toni caldi anche il fondale; gli archi sono ridotti a rudere, mentre nella piscina si adagiano vitali figure femminili, la cui energia contrasta con i corpi dolenti di due giovani efebi. Osserva la scena una sorta di sfinge, dai contorni non ben delineati. Luisa Crusvar⁴⁸ ha recentemente dato una lettura in chiave alchemica di questa sequenza, un'allusione al passaggio dallo stadio della *nigredo* a

⁴⁸ L. Crusvar, *Leonor Fini: simboli, rituali e metamorfosi per una mitologia dell'ambiguità*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio-27 settembre 2009), a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009, pp. 51-52.

quello della *albedo*: una interpretazione che rafforza analoghi riferimenti ben evidenti anche nella pittura dell'artista in questi anni, dall'evocazione del mito dell'androgino in *Jeu de jambe dans la clé du rêve (Initiales)* (1936) alla esplicita rilettura di *Melencolia I* di Dürer in *Le silence* (1940).⁴⁹ Il confronto con le tavole dell'*Hypnerotomachia* ci permette tuttavia di cogliere meglio le modalità di una ricerca che in questi anni vede Leonor Fini in prima linea, in stretto rapporto di confronto e scambio con altre artiste del gruppo. L'immagine del sepolcro-fonte di Adone (**figg. 26 e 27**), con il suo impianto rigidamente centrale, delinea infatti il luogo in cui avviene il processo di sublimazione della materia, mentre nel secondo quadro si innesta un'altra xilografia aldina, con i ruderi del tempio (**fig. 28**), e le figure femminili assumono le stesse pose delle ninfe che circondano Polia e Polifilo.⁵⁰ Proprio nel rapporto con questa fonte iconica riusciamo del resto a cogliere in questa riscrittura la marginalizzazione dell'elemento maschile, l'assenza di Polifilo.

Whitney Chadwick, che dedica un intero capitolo di un suo saggio al recupero della tradizione ermetica da parte delle artiste surrealiste, sottolinea come, a differenza dell'assunzione del mito dell'androgino da parte degli artisti come esaltazione della complementarità e della fusione dei due sessi, le protagoniste della seconda generazione del movimento enfatizzino le differenze di ruolo e la presenza femminile nella sua piena autonomia. In questo quadro la studiosa parla di una sorta di parodia di modelli iconografici cinquecenteschi,⁵¹ citando in particolare la ripresa della *Ninfa della sorgente* di

⁴⁹ Rimando a V. Strukelj, *Leonor Fini: autoritratti en femme fatale*, in *De claris mulieribus: figure e storie femminili nella tradizione europea*, a cura di L. Bandiera e D. Saglia, Parma, Mup (in corso di stampa).

⁵⁰ Interessante a questo proposito prendere in considerazione anche l'illustrazione dell'edizione francese del 1546: F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, par Jean Martin, cit.

⁵¹ W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London, Thames and Hudson, 1991 (1^a ed. Boston, 1985), p. 188, scrive: "The passive androgynous male sleeps under the watchful eyes of a female sphinx who conveys the power of earth and nature, of

Lucas Cranach nella serie di maschi androgini che costellano la pittura di Leonor Fini a partire dai primi anni Quaranta. Ma alla base del dipinto di Cranach sta proprio la rappresentazione della “ninfa-genitrice scoperta dal satiro” nell’*Hypnerotomachia* (**fig. 29**), che propone questa figura archetipa dell’elemento femminile connessa con quella della forza generatrice maschile, che viene sottoposta nei dipinti della Fini ad un vero e proprio ribaltamento di ruolo. Non si tratta di occasionali evocazioni, di semplici suggestioni formali, ma di un attento e coerente scandaglio di temi iconografici, legati alla cultura nel neoplatonismo e dell’ermetismo rinascimentale. Così, ad esempio, nella sua *Sphinx Almaburga* (**fig. 30**) del 1942 il riferimento alla *Morte di Procri* di Piero di Cosimo implicitamente denuncia lo scambio delle parti, con la sfinge-autoritratto che guarda e carezza amorevolmente il nudo addormentato.

Possiamo chiederci per quali vie e attraverso quali mediazioni il ‘romanzo’ di Francesco Colonna sia arrivato ad accendere l’attenzione della pittrice triestina, trasferita a Parigi nel 1931. Facile supporre che la lettura in chiave esoterica e massone dell’*Hypnerotomachia* data da Péladan abbia contribuito, su di un fronte, a inserire questo testo con le sue illustrazioni nel repertorio di fonti consultate dai cultori dell’ermetismo, sia in ambito dada che surrealista. D’altra parte gli studi di Carl Gustav Jung stavano contribuendo ad una riscoperta psicanalitica del sogno di Polifilo: tuttavia il grande rilancio, ad di là della stretta cerchia degli specialisti, avverrà a partire dagli anni Quaranta, grazie, ad esempio, all’inserimento delle tavole dell’edizione francese del 1600, a cura di Bérolde de Verville, a corredo iconografico di *Psychologie und Alchemie*.⁵² Il fatto che Dalì citi in maniera puntuale alcune tavole dell’*Hypnerotomachia* in dipinti come *Songe* (1944), *L’Apothéose d’Homère*

life and death. The sleeping figure is almost a parody of Mannerist reclining nudes, but the acid colors and ominous nocturnal glow shroud a figure with an air of menace”.

⁵² C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Olten, Walter-Verlag, 1944. Interessante in questo quadro L. Fierz-David, *Der Liebestraum des Poliphilo*, Zürich, Rhein-Verlag, 1947, che dà una interpretazione psicanalitica dell’*Hypnerotomachia*.

(1944-1945) e *La tentation de Saint Antoine* (1946) ci può far supporre una condivisa circolazione del testo nel gruppo surrealista. Si tratta tuttavia ancora di un periodo successivo. Se d'altra parte prendiamo in considerazione l'intero percorso della pittrice ed in particolar modo il suo recupero, proprio tra fine anni Trenta e primi anni Quaranta, della cultura preraffaellita, in particolare dell'opera di Dante Gabriel Rossetti, possiamo prospettare un ulteriore canale. Anche se il rapporto con Mario Praz si intensifica negli anni del dopoguerra, in stretta relazione con il soggiorno romano della pittrice,⁵³ possiamo supporre che Leonor Fini avesse avuto modo di leggere e meditare *La carne, la morte e il diavolo* fin dalla prima edizione del 1930, trovando nel lucido e provocatorio panorama tracciato dal critico suggestioni e materiali destinati a segnare la sua ricerca per molti anni. Il suo sogno di Polifilo la porterà quindi, seguendo le intuizioni di Praz, a recuperare le fonti iconiche del neoplatonismo rinascimentale attraverso i torbidi, inquieti percorsi della cultura romantica, a trasformare Polia in una vittoriosa dominatrice, nelle vesti di una rinnovata *femme fatale*.

⁵³ Come testimonia la corrispondenza tra i due (cfr. V. Strukelj, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, cit., pp. 25-37). Forse non è un caso che Mario Praz, a conclusione del già citato saggio del 1947, *Some Foreign Imitators of the "Hypnerotomachia Poliphili"*, ricordi uno scritto del "contemporary French surrealist, André Pieyre de Mandiargues, *Le Tombeau d'Aubrey Beardsley*" (p. 24), il letterato legato a Leonor Fini fin dai primi anni Trenta.



1. D. G. ROSSETTI, *Arthur's Tomb* (1854-1855), London, British Museum (particolare).



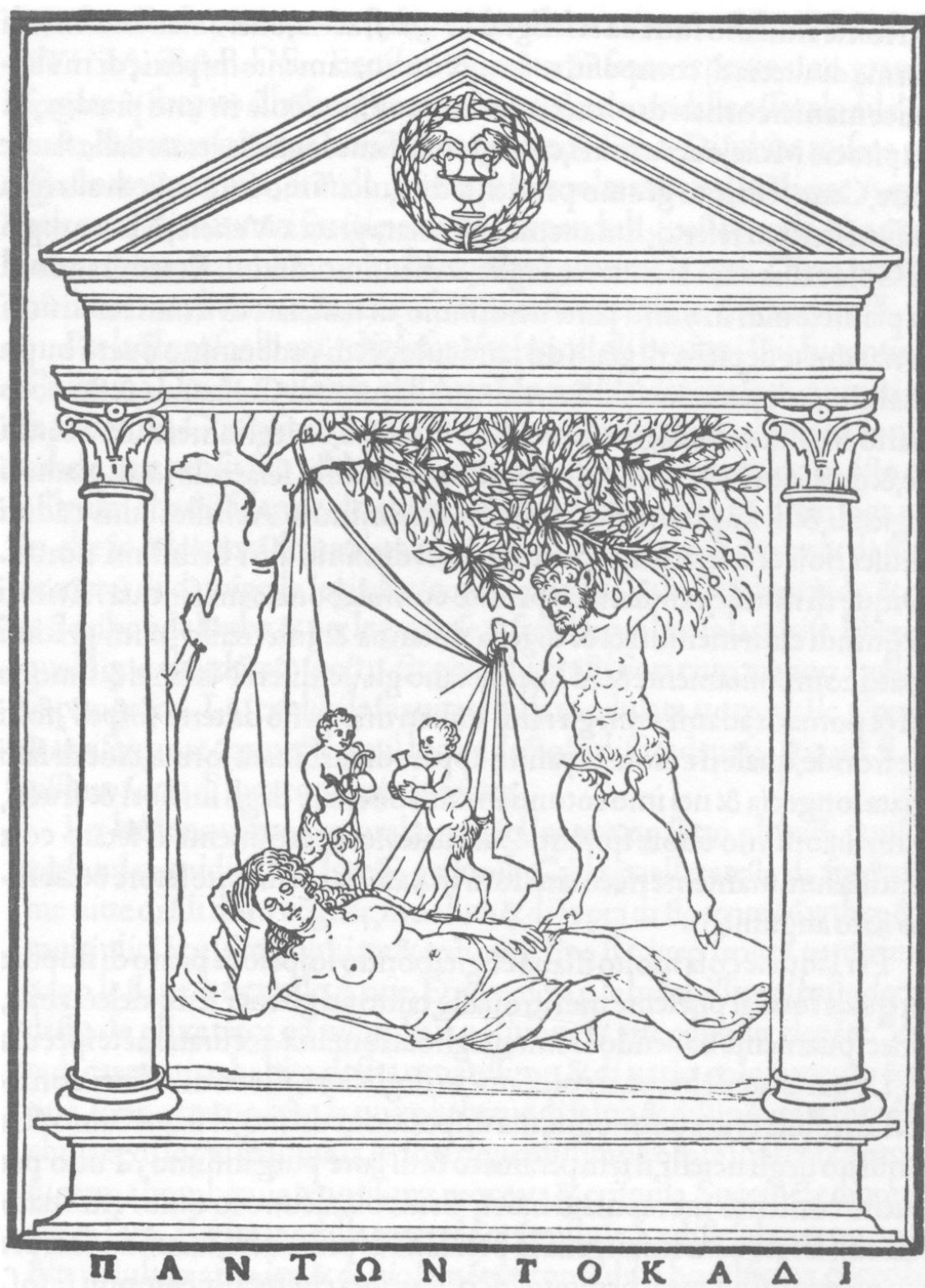
2. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499 (particolare).



3. D. G. ROSSETTI, disegno per *The Blessed Damozel* (1877 ca.), collezione privata.



4. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



5. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

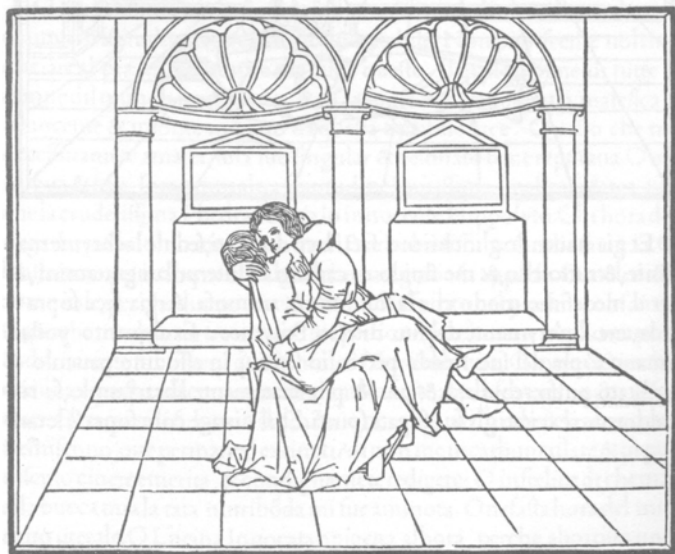


6. *Hypnerotomachia Poliphili*,
Venezia, Aldo Manuzio,
1499.



7. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

8. *Hypnerotomachia Poliphili*,
Venezia, Aldo Manuzio,
1499.



9. D. G. ROSSETTI, disegno per *The Blessed Damozel* (1876), Fogg Museum of Art, Harvard University.



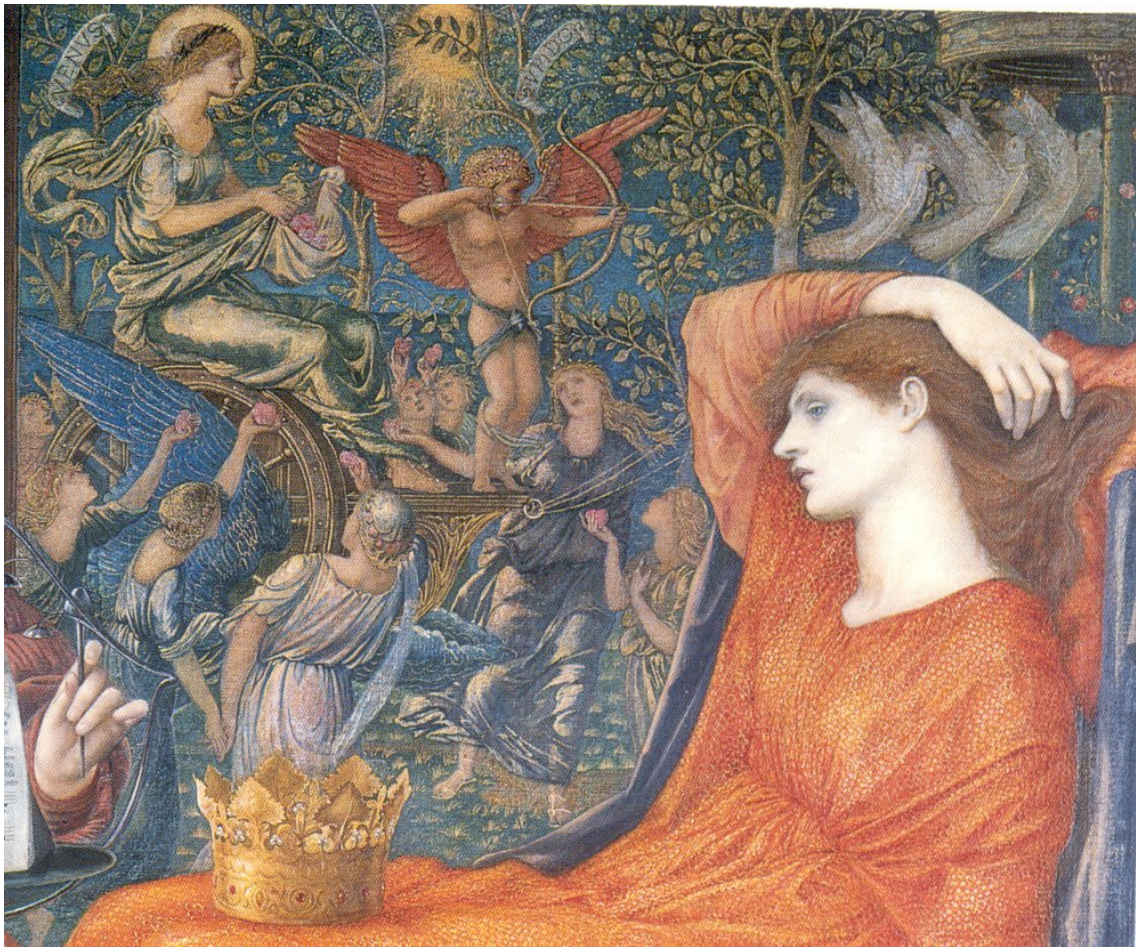
10. E. BURNE-JONES, illustrazione per W. Morris, *The Hill of Venus*, 1865 ca., Walthamstow, William Morris Gallery.



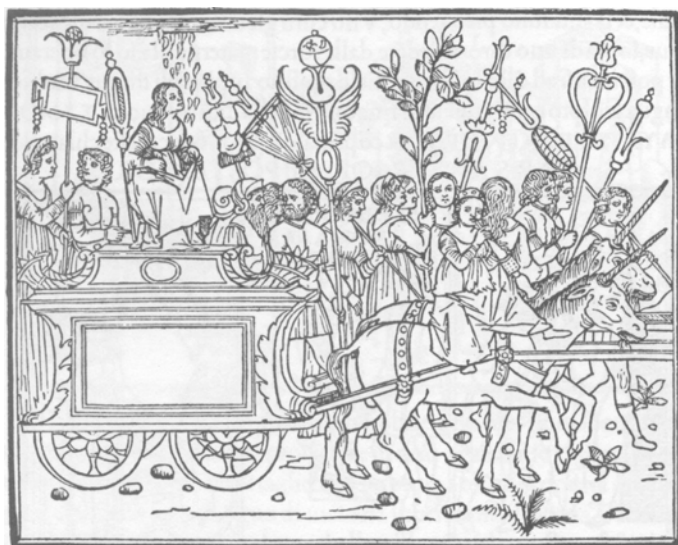
11. E. BURNE-JONES, *Laus Veneris* (1873-1878), New York and Birmingham, Laing Art Gallery (particolare).



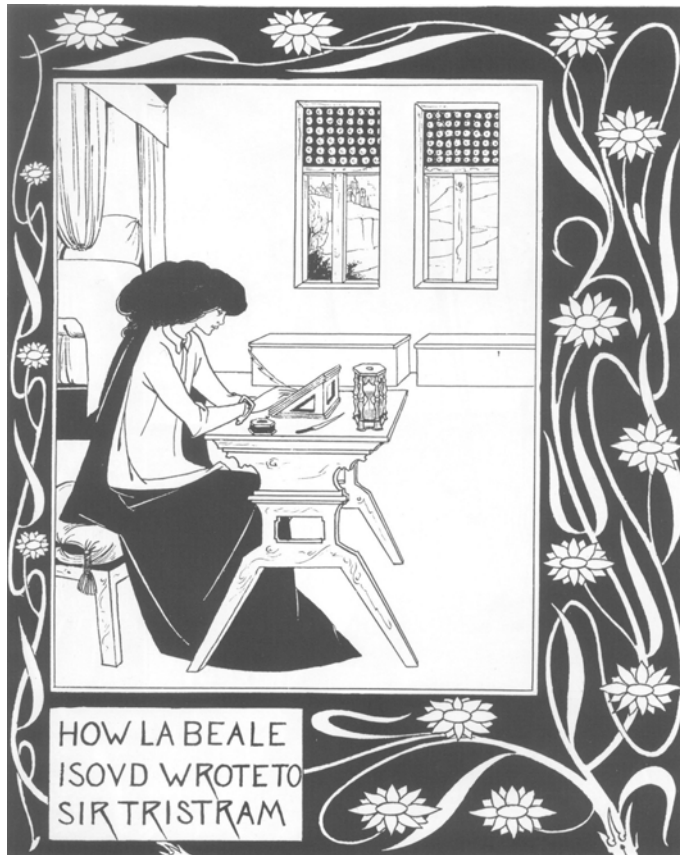
12. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



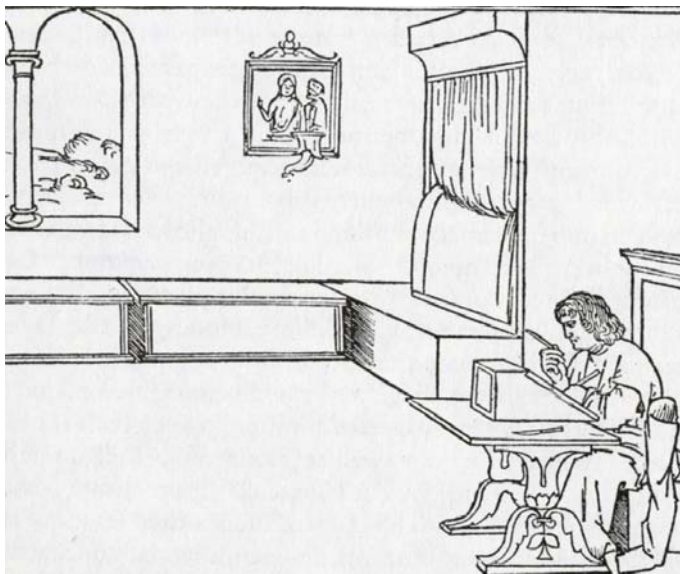
13. E. BURNE-JONES, *Laus Veneris* (1873-1878), New York and Birmingham, Laing Art Gallery (particolare).



14. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

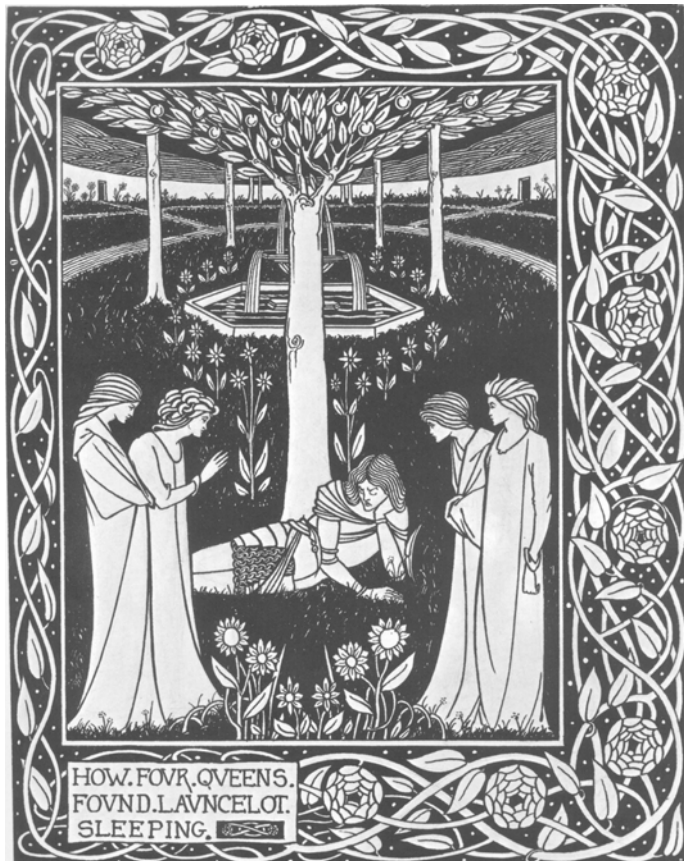


15. A. BEARDSLEY, *How La Beale Isoud Wrote to Sir Tristram*, in T. Malory, *Le Morte Darthur*, London, Dent, 1893-1894.



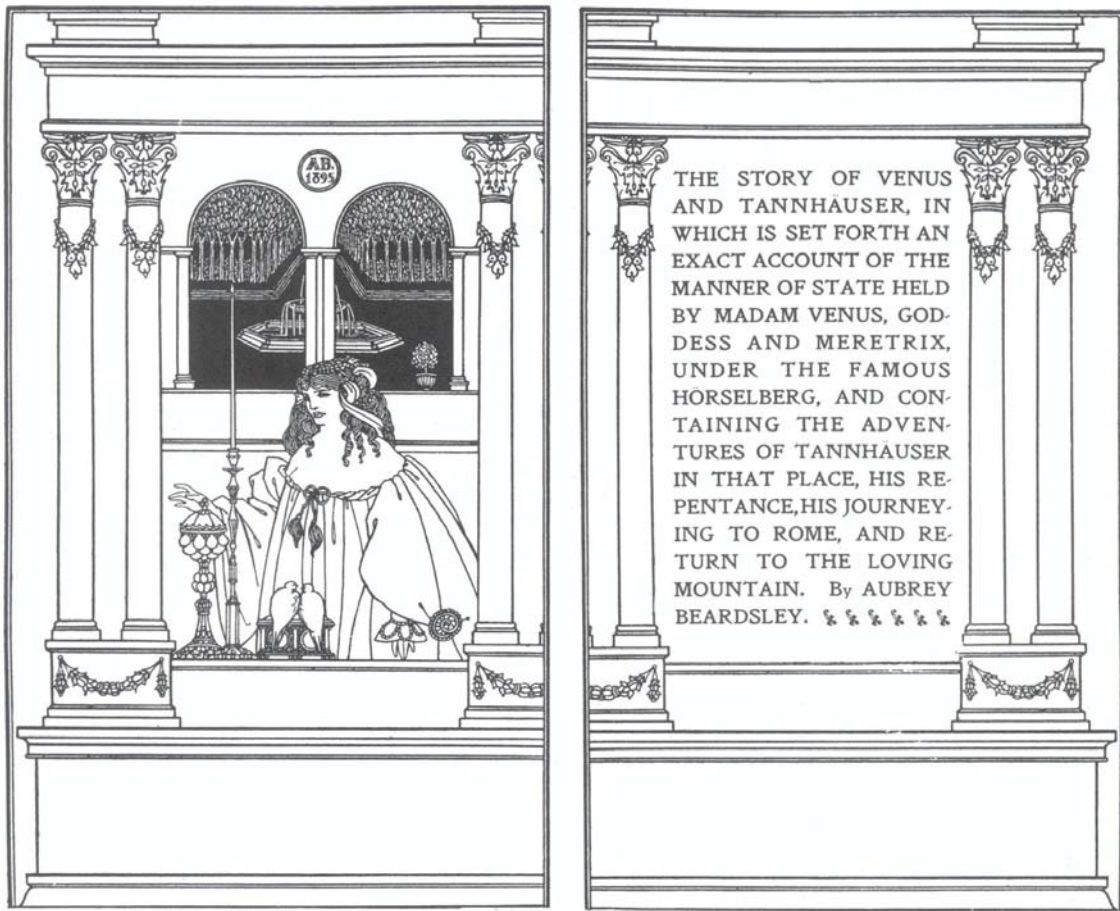
16. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

17. A. BEARDSLEY, *How Four Queens Found Launcelot Sleeping*, in T. Malory, *Le Morte Darthur*, London, Dent, 1893-1894.



18. T. MALORY, *Le Morte Darthur*, London, Dent, 1893-1894.





19. A. BEARDSLEY, frontespizio per *The story of Venus and Tannhäuser* (1895).



20. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



21. A. BEARDSLEY, *Tannhäuser* (1891), Washington, Rosenwald Collection, National Gallery of Art.



22. A. BEARDSLEY, *The Abbé* (1896), in "The Savoy", 1, January 1896.



23. A. BEARDSLEY, *The Return of Tannhäuser to the Venusberg* (1896), in *The Later Works of Aubrey Beardsley*, London-New York, Lane, 1901.

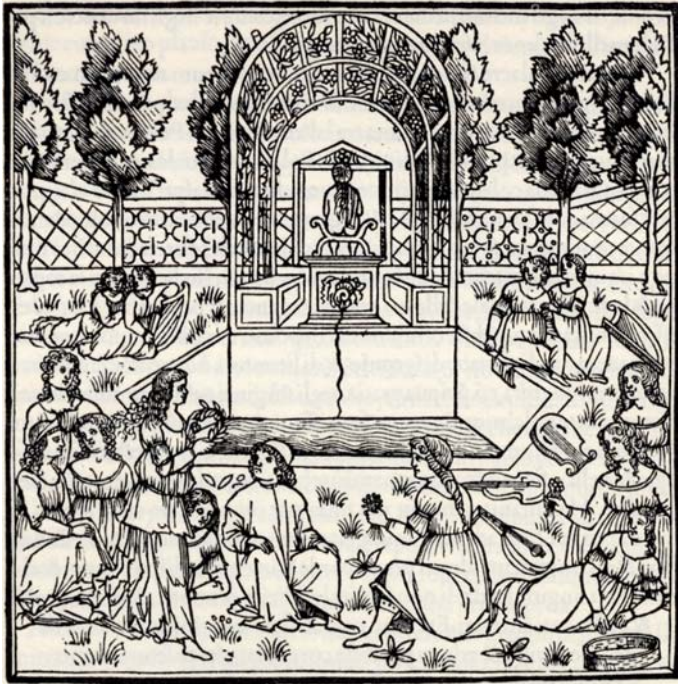


24. L. FINI, *D'un jour à l'autre I* (1938), collezione privata.



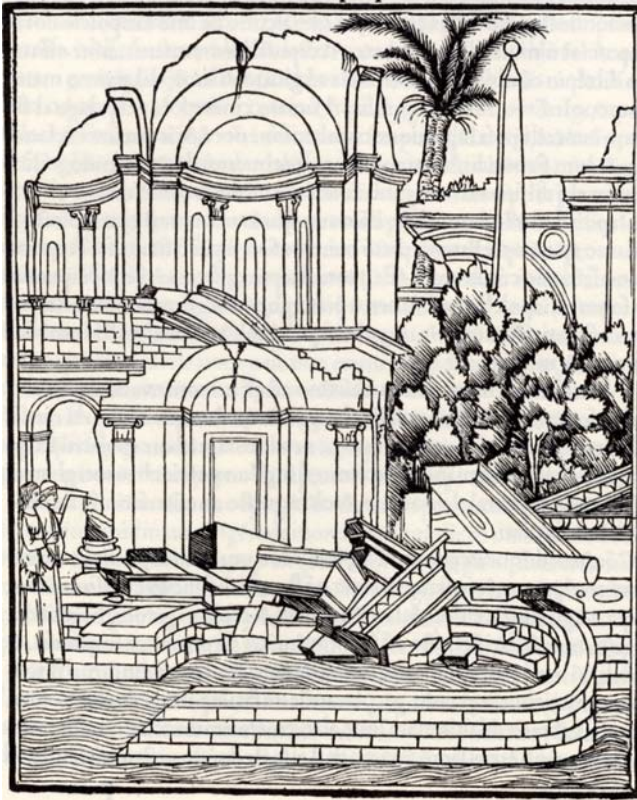
25. L. FINI, *D'un jour à l'autre II* (1938), collezione privata.

26. *Hypnerotomachia Poliphili*,
Venezia, Aldo Manuzio,
1499.

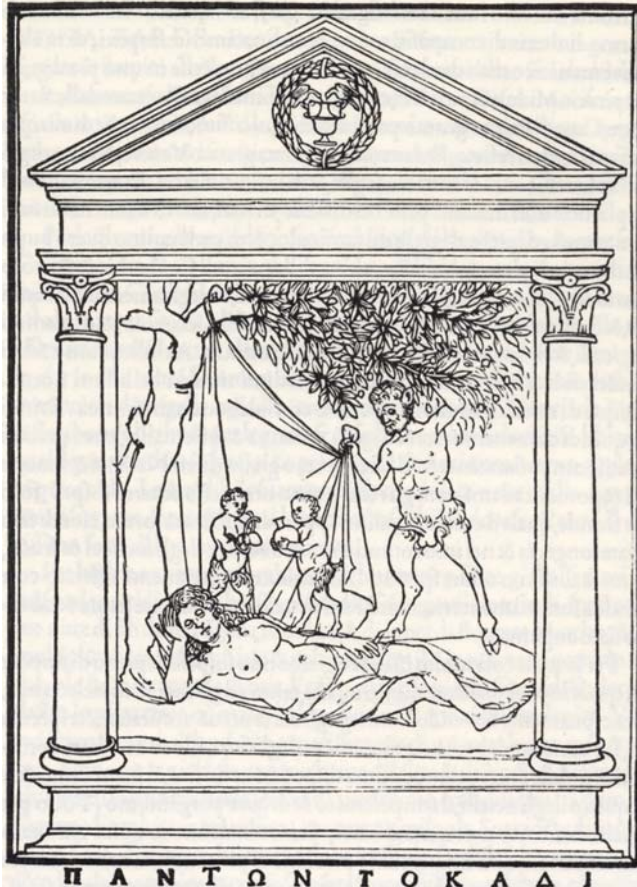


27. *Hypnerotomachie ou
Discours du Songe de
Poliphile...*, *Nouvellement
traduict du langage Italien en
François*, [par Jean Martin],
Paris, pour Jacques Kerver,
aux Deux Cochetz, 1546.





28. *Hypnerotomachia Poliphili*,
Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



29. *Hypnerotomachia Poliphili*,
Venezia, Aldo Manuzio, 1499.



30. L. FINI, *Sphinx Almaburga* (1942), collezione privata.

FONTI

V. Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1971.

S. Wildman and J. Christian, *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, Catalogue Exhibition (New York-Birmingham-Paris, 1998-1999), New York, Metropolitan Museum, 1998.

Burne-Jones dal preraffaellismo al simbolismo, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti e G. Piantoni, Milano, Mazzotta, 1986.

Leonor Fini. L'italienne de Paris, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 4 luglio-27 settembre 2009), a cura di M. Masau Dan, Trieste, Museo Revoltella, 2009.

Leonor Fini, Roma, Sansoni, 1945.



MICHELE GUERRA

CHACUN SA CITATION

1. Problemi di citazione nel film

La citazione attiene anzitutto all'ambito della verbalità e della scrittura, è un gesto elementare del testo – come dice Compagnon –¹ ma è anche un gesto elementare della comunicazione orale, direi la base della socialità insita nella comunicazione orale e in quella scritta. Lo dimostra la continuità che in questi due casi permane tra la citazione e il testo o tra la citazione e la catena verbale, tant'è che nel primo caso essa dovrà essere resa riconoscibile da appositi segni grafici, nel secondo da perifrasi che disambiguino le identità dei soggetti citati. La citazione non interrompe in ogni caso la fluidità della lettura e del discorso orale. Credo utile – soprattutto se si vuole parlare di citazione al cinema – mantenere l'atteggiamento restrittivo di Genette su questo concetto di citazione, cioè intenderla precisamente come effettiva “copresenza fra due o

¹ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 10.

più testi”;² distinguendola insomma dall’allusione o dall’eco – assai più praticati – che si basano sulla “percezione” di una relazione tra testi che non ha però immediato riscontro visivo. Evidentemente questa “copresenza” dà immediatamente conto di un’anomalia comunicativa che raddoppia la codificazione di parti di un testo o di un discorso, presuppone insomma un’increspatura della continuità di cui dicevamo.

Se si decide di attenersi alla definizione genettiana – che fa della citazione una delle possibilità dell’intertestualità – bisogna ricavarne che per avere citazione al cinema dobbiamo vedere dentro un film un’inquadratura o una sequenza di un altro film, oppure rassegnarci a relegare la possibilità di citazione nell’ambito del parlato – e dello scritto, in sceneggiatura –, della musica, dei segni grafici e degli oggetti, cioè in ambiti che a tutta prima sembrerebbero esterni all’essenza dell’immagine in movimento. In altre parole dovremmo smettere quasi del tutto di usare l’espressione stessa ‘citazione/citare’ in relazione al film e sostituirla con ‘allusione/alludere’, che peraltro garantisce maggior prudenza e distanza, auspicabili considerata la leggerezza con cui si cita – anzi: si allude – al cinema. Vista la sede che ospita questo scritto, non vedo perché non ci si debba porre radicalmente il problema della citazione e provare a risolverlo restringendo il suo campo d’azione.³ Resta inteso fin d’ora che tale restrizione non equivale ad una sorta di atto persecutorio nei confronti di quegli studiosi e di quei semplici appassionati che usano il termine citazione di fronte a John Wayne che si tocca il braccio

² G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997, p. 4.

³ Chi si occupa di citazione al cinema avverte benissimo le difficoltà e le ambiguità di questo campo di ricerca, stretto tra una tradizione di studi testuali che offre gli strumenti e una sorta di irriducibilità del testo filmico agli strumenti medesimi. Per ora rimando alle pagine dedicate al problema da R. Menarini, *La strana copia. Studi sull’intertestualità e la parodia nel cinema*, Udine, Campanotto, 2004, pp. 36-69, e Id., *Citazione, in Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, a cura di G. Carluccio e F. Villa, Torino, Kaplan, 2006, pp. 151-157.

all'altezza del gomito come faceva Harry Carey nei western muti di Ford, di fronte a De Palma che riscrive – con quanta congruenza non saprei – la scalinata di Odessa di Ejzenštejn, o anche di fronte alle citazioni lunghe un film di Van Sant con *Psycho* o di Haynes con i melodrammi di Douglas Sirk. L'estensione del concetto di citazione e l'ampliamento dei sistemi testuali consente questa terminologia – che anzi è la più diffusa –, ma forse sarebbe più utile e chiarificatore, nei casi suddetti, usare 'allusione',⁴ oppure 'calco' se la 'citazione' finisce per offrire una copertura testuale integrale – e giocoforza non sempre precisa e congruente. Come avremo modo di vedere, il film costringe a porsi svariati problemi nei confronti di queste pratiche che attengono alle relazioni testuali, non foss'altro per le plurime – o incerte – testualità del film medesimo. E, aggiungo, l'allusione – a differenza della citazione – può divenire al cinema il luogo della disgiunzione tra il visivo e il narrativo – pensiamo a Tarantino –, oltre che di una particolare pratica di *camouflage* che nei casi meno felici è considerata l'ancora di salvezza per chi ha poco da dire. Insomma, per addentrarci nel discorso che vogliamo fare e prima di prelevare citazioni modello dal film che intendiamo analizzare, si rende necessaria questa premessa.

Dietro la citazione giace l'idea di imitazione e di ripetizione, e mi sembra che nessuna arte come il cinema nel corso del Novecento abbia saputo radicalizzare i processi di imitazione e ripetizione al livello tecnico anzitutto e poi sintattico e semantico. Ne verrebbe che la citazione è gesto elementare anche della testualità cinematografica, figlia di un'innata propensione del cinema alla connessione e all'incorporazione – così ben ravvisabile negli scritti dei formalisti russi e nei film della grande stagione sovietica degli anni Venti –, nonché a precise strategie retoriche e mnemoniche che hanno fatto la fortuna

⁴ Charles Nodier definì l'allusione una "citazione spirituale" nel suo *Crimini letterari*, trad. it. Palermo, duepunti, 2010, p. 27 (prima ed. francese: Paris, 1812).

della Hollywood classica. Intendo dire, pensando a Foucault, che il cinema di continuo si ripiega, si duplica, si riflette e i film si concatenano e divengono somiglianti, rilanciando appassionatamente la decifrazione della loro natura tecnica.⁵ Il concetto di riscrittura ritorna ciclicamente ad affacciarsi nella teoria del film: il cinema in qualche modo cita ciò che passa per l'obiettivo della macchina da presa e lo trasforma – si pensi a Delluc, ad Epstein –, compie in maniera piuttosto soddisfacente il percorso peirciano che Compagnon richiamava nella sua lettura segnica della citazione. Il film è immediatamente – cioè senza mediazioni di sorta – frutto di imitazione e ripetizione, più ancora della fotografia, oltrepassata grazie allo scorrere ossessivo di fotogrammi quasi uguali.

Rimanendo ancora attaccati a Compagnon, si potrebbero intendere la visione del film e le sue riprese, al pari di lettura e scrittura, come sostanziate dalla citazione, che viene così a perdere ogni possibilità di definizione e si ritrova all'origine e all'orizzonte di tutte le pratiche testuali,⁶ in un'ottica al contempo archetipica ed escatologica che non sempre favorisce il momento dell'analisi.

Dobbiamo poi considerare che l'attenzione nei confronti della citazione del film è cresciuta enormemente a partire dagli anni Sessanta e particolarmente grazie agli autori della Nouvelle Vague, che furono i primi a intendere la citazione come elemento di saldatura tra pratica critica e registica e come base per la costituzione e il rafforzamento di una comunità cinefila costellata. Si può dire che a quel periodo risalga la consapevolezza circa le funzioni della citazione dei film e si assista al rinnovamento linguistico che

⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 2007, p. 40.

⁶ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 34.

permette di “percorrere [il film] in tutti i sensi”⁷ e di esibire la sua materialità e il suo impegno metalinguistico.⁸ Eppure quasi nessuno si interroga al livello teorico su citazione e intertestualità e non basterà attendere, verso la fine del decennio, gli scritti di Kristeva e Barthes, ma bisognerà aspettare di riscoprire in ambito cinematografico i temi legati all’intertestualità sull’onda della fortuna critico-teorica del postmoderno – che spesso è stato inteso al cinema esclusivamente e riduttivamente come luogo di relazioni tra testi e di citazioni.

Ebbene, per casi come quello della Nouvelle Vague e affini non parliamo di citazione, ma più generalmente di intertestualità. Per film a noi più vicini e che muovono da premesse non tanto diverse, si potrà arrivare a parlare di intermedialità, o ancora di ri-mediazione, di ri-articolazione, perfino di ri-locazione (intramediale, però).⁹ A mio modo di vedere, per la gran parte delle esperienze che si collocano nell’indeterminato postmoderno, si potrebbe rispolverare il termine ‘traduzione’, inteso etimologicamente come spostamento e naturalmente come produzione di ‘quasi analoghi’, a sottolineare una trasposizione segnica che molto spesso si limita all’allusione vaga a un sapere enciclopedico o al richiamo di interi patrimoni testuali che sono svaporati ormai nell’immaginario e hanno perso l’ancoraggio a testi precisi – ma tanto qual è lo spettatore che va a controllare?¹⁰

⁷ C. Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione del cinema*, trad. it. di A. Aprà e F. Ferrini, Milano, Garzanti, 1972, p. 253.

⁸ Al riguardo, G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.

⁹ Sui problemi della citazione nell’ambito dell’interestualità si veda M. Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998, pp. 26-35. Per le altre pratiche si vedano J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione e cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini, 2002, e i saggi contenuti in *Relocation*, edited by F. Casetti, in “Cinéma & Cie”, 11, 2008.

¹⁰ Mi sono occupato di questo particolare concetto di traduzione nel saggio *Vedere quasi la stessa immagine*, in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, a cura di C. Casero e M. Guerra, in uscita presso l’editore Diabasis di Reggio Emilia nella primavera del 2011.

Evitare di usare il termine ‘citazione’ in tutti questi casi avrà il pregio di diminuire il rischio di forzatura del *modus* del testo filmico, di poter gestire in maniera più aperta e dinamica i *frames* intertestuali, di avere la possibilità di restituire in tutta la loro complessità i dati relativi alla ‘capienza’ del film – da una parte i diversi strati di cui è formata una sequenza cinematografica (elementi visivi e sonori, scenografie e oggetti scenici, gestualità attoriale, pratica registica, soluzioni fotografiche e di montaggio), dall’altra la trasversalità dei destinatari che complica non poco le pratiche di citazione – e i dati relativi al grado di pertinenza¹¹ della relazione testuale, che nel caso della citazione si intende direttissimo.

Infine, questa necessità di ridurre il raggio d’azione della citazione filmica è acuita dalla dibattuta non citabilità del film con cui devono misurarsi analisti e teorici – ma non i registi.¹² Come ha notato Raymond Bellour, la testualità filmica è alquanto bizzarra, dal momento che l’analisi testuale – la quale grazie a questo studioso ha fatto passi enormi –, mentre dovrebbe avvicinare il film al libro o al quadro, ci mette invece di fronte all’incessante fuga del film medesimo dal linguaggio che lo costituisce. L’analisi del film, in breve, “non smette così di mimare, di evocare, di descrivere; non può, con una sorta di disperazione di principio, che tentare una concorrenza sfrenata con l’oggetto che cerca di comprendere. E finisce, a forza di cercare di appropriarsene e riappropriarsene, per essere il luogo stesso di una privazione

¹¹ Sul passaggio dalla verificabilità alla pertinenza nell’analisi del film si veda J. Aumont, *A cosa pensano i film*, postfazione di A. Sainati, trad. it. di C. Tognolotti, Pisa, Ets, 2007, pp. 82-85.

¹² Ma si legga A. Aprà, *Per un’analisi ipermediale del film*, in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, cit.; e si veda inoltre l’analisi di Zangiku Monogatari di Mizoguchi (*Racconto dell’ultimo crisantemo*, 1939) sul sito <<http://www.kinolab.lettere.uniroma2.it>>.

continua”.¹³ Da un altro punto di vista, introducendo l’edizione ampliata del suo *The World Viewed*, Stanley Cavell riconosceva una serie di errori – peraltro volutamente non emendati – dovuti al fatto che per scrivere il libro aveva dovuto forsennatamente prendere appunti durante le proiezioni, rischiando ad ogni momento di perdere qualcosa, di non ritrovarsi tra le sue stesse note. Il problema, continua Cavell, sta tutto nella impossibilità di citare ciò di cui si sta parlando – certo, il libro è del 1979 e oggi l’*home video* rende più semplice la trascrizione del film, ma non cambia l’assunto di fondo. La confessione di Cavell e la frustrazione di Bellour ci pongono un problema che il filosofo americano esprime bene:

“The question of what constitutes, in the various arts, ‘remembering a work’, especially in light of the matter of variable quotability, naturally raises the question of what constitutes, or expresses, ‘knowing a work’ (is recognizing it enough? is being able to whistle a few bars necessary? does it matter *which* bars?)”.¹⁴

Mi sembra che tali domande ci consentano di comprendere precisamente le aporie dell’intertestualità, che non rappresentano affatto un difetto, quanto l’evidenza di uno scarto più marcato di quello della citazione, una relazione tra testi più distesa ed aperta, se vogliamo anche meno responsabile. La citazione vera e propria dovrà invece mostrarci effettivamente il film citato e non si potrà giocare più di tanto coi saperi enciclopedici dell’enunciatore e dell’enunciatario, dal momento che la copresenza dei testi denoterà il prelevamento da parte dell’enunciatore – che equivale alla sottolineatura di un testo letterario da citare – e metterà lo spettatore di fronte a qualcosa che riconoscerà nella sua forma di citazione, ma che potrebbe non

¹³ R. Bellour, *L’analisi del film*, trad. it. di C. Capetta e A. A. Chaoui, Torino, Kaplan, 2005, p. 45.

¹⁴ S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1979 (enlarged edition), p. X.

essere in grado di designare. Ad un livello di buona consapevolezza, ciò avviene nell'ultimo film di un autore che ha fatto di *hommages*, allusioni e pratiche transtestuali una delle cifre del suo cinema: Bernardo Bertolucci, *The Dreamers* (2003).

Sposare dunque la classificazione stretta di Genette ha da una parte il vantaggio della riconoscibilità e dell'evidenza dell'anomalia – che Iampolski pone tra le condizioni decisive per parlare sia di citazione che di intertestualità –;¹⁵ dall'altra il merito – quando applicata al cinema – di sottrarre la citazione alle pratiche postmoderne, drogate di intertestualità e di *surcitazioni*,¹⁶ ma anche agli equivoci sui 'riciclaggi' nel cinema classico,¹⁷ restituendole il forte ascendente saggistico che le compete: la citabilità del film libera la voglia d'analisi filmica dei cineasti.

2. Autori/spettatori

Chacun son cinéma (2007) è il titolo di una sorta di 'tema libero' che Gilles Jacob ha assegnato a trentatré cineasti per celebrare i sessant'anni del Festival di Cannes. I film, di lunghezza poco superiore ai tre minuti, venivano proiettati in concomitanza con i lungometraggi delle diverse sezioni del festival. Oggi sono riuniti in un dvd – con alcune assenze: i Coen, Lynch – non distribuito in Italia. A parte il *chacun* – che sottendeva la soggettività e la varietà di quest'opera collettiva che si dimostra compatta oltre ogni

¹⁵ Cfr. M. Iampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, cit., p. 125.

¹⁶ Mi permetto questo neologismo, il cui prefisso – diverso dai più usati 'sovra' e 'iper' – vorrebbe alludere a Augé e alla sua idea di 'surmodernità' (la citazione come nonluogo?), per cui cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland, Roma, Elèuthera, 1993.

¹⁷ A proposito, si veda il saggio di Umberto Eco su *Casablanca: La rimpatriata degli archetipi*, in *Michael Curtiz. Un ungherese a Hollywood*, a cura di O. Caldiron, Roma, La Meridiana, 1992.

previsione –, è interessante notare come si è inteso il *son cinéma*. Poteva intendersi in tre modi: 1) la propria filmografia, quindi una riflessione sul proprio fare cinema, una sorta di *haiku* autoreferenziale che avrebbe indotto a forme di intertestualità ristretta, o di autotestualità¹⁸ – sono i casi soprattutto dei film di Chahine (*47 ans après*), di Lelouch (*Cinéma de Boulevard*) e, in modo più ambiguo, di Egoyan (*Artaud Double Bill*), di Kitano (*Une belle journée*), di Suleiman (*Maladresse*) e di Von Trier (*Occupations*); 2) il cinema che si è amato, quindi una sorta di dichiarazione di poetica a partire dai propri modelli, spesso impensati, talvolta semplicemente resi sotto forma di omaggio – moltissimi vanno in questa direzione, ma i più espliciti sono Angelopoulos (*Trois minutes*), i Dardenne (*Dans l'obscurité*), di nuovo Egoyan, Konchalovsky (*Dans le noir*), di nuovo Lelouch, Moretti (*Diario di uno spettatore*); 3) il cinema inteso come sala e dunque come rito, come luogo di identità e di comunità – e va detto che tutti l'hanno capito così, quel *son cinéma*, a partire dal poetico Kiarostami (*Où est mon Romeo*) per giungere al comico Polanski (*Cinéma érotique*), dall'ecumenico August (*The Last Dating Show*) al tragico Gitai (*Le Dabbouk de Haïfa*), dal geniale Kaurismäki (*La fonderie*) allo struggente Hou Hsiao-Hsien (*The Electric Princess Picture House*), fino a due film gemelli sulla prima, mitica esperienza di 'cinema' come *En regardant le film* di Zhang Ymou e *Au village* di Chen Kaige.

Chacun son cinéma è uno zibaldone di allusioni e citazioni, di intertestualità in ogni sua forma, di parodie e riscritture. È un film di spettatori per spettatori, dentro al quale i livelli di fruizione e di figurativizzazione dell'atto spettatoriale sono moltiplicati e diversificati, ottenendo così una dislocazione non soltanto dei film citati e in qualche modo del film medesimo, ma soprattutto dello spettatore. Possiamo dire di trovarci di fronte a film

¹⁸ L. Dällenbach, *Intertexte et autotexte*, in "Poétique", 27, 1976, pp. 282-296.

caratterizzati da una voluta con-fusione tra enunciatore e narratore e tra enunciatario e narratario,¹⁹ in un caleidoscopio di riferimenti che coinvolge immagini in abisso, citazioni verbali, citazioni grafiche – scritte, locandine – e quelle che mi piacerebbe chiamare ‘citazioni umane o deperibili’, ottenute attraverso il prelievo di un attore o di un regista – molti anni dopo rispetto al contesto e al testo che si citano esplicitamente – e l’innesto in un nuovo film che ritrova però una citazione fisicamente degradata (qui sì che il cinema mette in difficoltà: se anche l’essere umano, soprattutto in quanto personaggio, è testo, è innegabile che ci troveremmo di fronte ad una copresenza di testi, in cui quello citato può tuttavia apparire del tutto irriconoscibile; si potrebbe ritenere che il semplice attore non valga come citazione del personaggio e quindi del film. Il cinema è la morte al lavoro: vale anche per certi tipi di citazione!).

Chacun son cinéma costringe alla citazione ed è strutturato da una fitta rete di echi che garantiscono all’opera una sorprendente ricorsività. Attraverso un film come questo emerge molto chiaramente l’atto ripetitivo e transitivo proprio della cinefilia, la sua incompletezza e frammentarietà, la sua natura ipertestuale *ante litteram*. A voler mantenere la relazione con le teorie di Lampolski, possiamo dire che *Chacun son cinéma* è un film fondato sull’anomalia testuale, cioè su una frantumazione dello spazio filmico che procede dall’estremizzazione della cosiddetta ‘segregazione spaziale’: i livelli di separazione spazio-temporale sono raddoppiati, sviluppandosi lungo l’asse di relazione tra il regista del microepisodio e lo spettatore reale e lungo l’asse di relazione tra il regista dei film citati nei microepisodi e gli spettatori fittizi o inesistenti. In questo senso la citazione ha una funzione di allontanamento, di distanziamento dell’esperienza filmica, nonostante nasca nel cuore del rito

¹⁹ Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, p. 40.

cinematografico. Si cita l'imprendibilità del testo filmico – in questo piuttosto in linea con alcune delle teorie che abbiamo richiamato più sopra –, la sua non-presenza rispetto allo spettatore reale – in questo, invece, diversamente dalla citazione letteraria –, il suo aver bisogno, in altri termini, di uno schermo ulteriore, di un'inquadratura dentro l'inquadratura che nega la possibilità di condividere il medesimo spazio. C'è qualcosa di impossibile – di preoccupante? – in questo mare di citazioni.

3. *Citazione fantasma*

La gran parte dei film in questione muove dunque dalla posizione di lettura del proprio autore, cioè dal luogo dello spettatore, e questo atteggiamento favorisce il ricorso alla citazione. Il luogo dello spettatore è la sala, o meglio dovrebbe essere la sala: tutti hanno infatti notato il forte sentimento di fine dell'esperienza filmica tradizionale che traspare da questi film. Le sale sono quasi sempre deserte, oppure frequentate da gente intenta ad altro, da spettatori distratti o perfino ciechi. Ciò mette in evidenza una diffusa sensazione di morte del cinema, di cancellazione di una realtà e di un'esperienza, di distruzione del film. In questi casi la citazione ha un ruolo fantasmatico: per richiamare il titolo di un libro di Marc Vernet potrei dire che è una figura dell'assenza, agganciandomi alla lettura lacaniana del film come ombra, come forma vuota inseguita vanamente da un soggetto eliso che si identifica con il proprio sguardo, altra forma vuota.²⁰ *Chacun son cinéma* ci offre la più completa mappa delle reti di sguardi che sono state teorizzate dagli studiosi della percezione filmica e delle sue soluzioni linguistiche, su cui ci fermeremo più avanti prendendo a modello il film di Atom Egoyan. Tornando

²⁰ M. Vernet, *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, trad. it. di R. Censi e F. Pitassio, Torino, Kaplan, 2008, p. 27.

per ora alla citazione come fantasma, cogliamo subito l'effetto *revenant* che si sprigiona dalla citazione cinematografica, cioè dall'inserzione di un film – per forza di cose *più vecchio* del film d'arrivo – in un altro.²¹ Tale effetto è il risultato di un'improvvisa riattivazione testuale che può provocare semplice spaesamento – non conosco il film e dunque mi appare come una visione spettrale provenuta da un altro mondo – oppure piena comprensione – conosco il film e sono in grado di collocarlo storicamente all'interno della filmografia del suo autore, e forse riesco perfino a farmi un'idea della relazione che intrattiene con chi lo cita. In ognuno di questi casi l'effetto fantasmatico resiste in maniera perturbante al di qua dell'identificazione,²² che essa avvenga o meno: in quell'effetto risiede la carica d'astrazione propria della citazione cinematografica.

Ma veniamo al film che all'interno di *Chacun son cinéma* esprime meglio di tutti il valore fantasmatico della citazione: *The Electric Princess Picture House* di Hou Hsiao-Hsien. Hou racconta di una strada lungo la quale passano e sostano molte persone e su cui si affaccia un cinema, reso riconoscibile dai grandi cartelloni che sovrastano l'ingresso (**fig. 1**).²³

²¹ Sulla relazione tra fantasma e immaginario, rimando alla buona sintesi presente in P. Bertetto, *La macchina cinema*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 111-117.

²² Cfr. J. Kristeva, *Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire*, in "Communications", 23, 1975, pp. 73-78.

²³ Caso di citazione grafica del tutto ininterpretabile per uno spettatore occidentale, ad eccezione del riconoscibile cartellone centrale di *Les parapluies de Cherbourg* (Demy, 1964). Carlotta Sparvoli, cui mi sono rivolto per la traduzione dei cartelloni – deciso ad andare fino in fondo alla citazione – e che qui ringrazio per la disponibilità dimostratami, oltre a rivelarmi che il film di sinistra è *Yangyaren jia* (traduzione letterale: 'la famiglia degli allevatori di anatre', in inglese *Beautiful Duckling*, di Hsing Lee, Taiwan, 1965), mi ha fatto notare che il titolo cinese del film di Demy è *Qiushui yi ren* (letteralmente 'la ragazza delle acque di autunno', e in senso lato 'la ragazza dagli occhi limpidi'), che è il titolo della famosa colonna sonora di He Luting per il film cinese del 1937 *Guta qi an* (traduzione letterale: 'lo strano caso dell'antica pagoda', in inglese *The Strange Case of the Ancient Tower*): insomma, si sprofonda nelle citazioni! Il film a destra – il più difficilmente decifrabile perché tagliato – è un film giapponese di Hiromasa Nomura intitolato *Aizen Katsura* (*The Three of Love*, 1938), tratto dall'omonimo romanzo di Kawaguchi Matsutarô,

Seguiamo una famiglia che vi entra e, proprio mentre i suoi componenti stanno per varcare la tenda rossa che immette in sala, Hou dissolve i loro corpi sul rosso della tenda e la macchina da presa, oltrepassata quella soglia, mostra una sala del tutto abbandonata, con sedie rotte, divelte o divorate dal tempo e, in fondo, quel che resta dello schermo (**figg. 2-3**). Nonostante ciò, dopo qualche istante, appare un fascio di luce che taglia l'inquadratura, e sullo schermo si proietta una nota sequenza di *Mouchette* (Bresson, 1967).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Hou gioca come di consueto con il tempo, inscrivendolo nell'uso particolare del piano sequenza, dei semplici e morbidi movimenti di macchina, nell'uso della dissolvenza. L'assenza è il cuore del film: l'assenza di esseri umani che equivale all'assenza del cinema, alla distruzione della sala. Ma il

di cui uscirà l'anno dopo una seconda parte (*Aizen Katsura – kanketsu hen*) sempre diretta da Nomura.

miracolo è rappresentato dalla sequenza che si sprigiona dal vuoto e raggiunge ugualmente lo schermo – “lieve come il bacio di un fantasma”.²⁴ Il film citato diventa dunque il simbolo di un cinema in qualche misura già morto, ma in grado di tornare dall’aldilà, e la citazione diventa il mezzo attraverso cui marcare questa assenza/presenza. La scelta di *Mouchette*, oltre l’omaggio, sembra essere una scelta di morale, un modello etico ed estetico – pure nel prelievo della scena dell’autopista, del momento di gioia prima della nuova repressione –, ma è il suo resistere in quanto citazione fuori contesto il vero punto di forza: non esiste connessione immediata fuori dall’arbitrio del regista. Questo uso della citazione, fantasmatico e programmaticamente extradiegetico, libera la forza del cinema e la svincola completamente dal normale rapporto con lo spettatore – cosa c’è di più assurdo di un film proiettato in una sala vuota? –, arrivando perfino a renderne vano il senso, a negarle ogni possibilità di ‘sutura’, verrebbe da dire.²⁵ È una citazione del tutto aperta, che conserva la particolare capacità allucinatoria dell’immagine proiettata.

Si pensi all’uso che Hou fa dell’istanza narrante, della macchina da presa: i movimenti di macchina sono pochissimi, il film è la registrazione del movimento sulla strada, del viavai della gente davanti alla sala, dell’arrivo della famiglia al cinema.²⁶ La dissolvenza dei corpi degli spettatori segna uno scarto temporale al quale resiste solo l’enunciazione, ed infatti non assistiamo ad un cambio di inquadratura, la nostra posizione resta identica grazie al potere sovratemporale dell’enunciazione. È questo potere che lascia che la citazione sprofondi nel secondo schermo, cioè dentro quello che, stando a Metz, si

²⁴ D. Turco, *I cancelli del cielo*, in “Filmcritica”, 576-577, 2007, p. 345.

²⁵ J. P. Oudart, *La suture*, in “Cahiers du Cinéma”, 211-212, 1969, pp. 36-39 e pp. 50-55.

²⁶ Dal punto di vista stilistico e tematico, questo e moltissimi altri film di *Chacun son cinéma* ricordano un capolavoro – mai distribuito in Italia nonostante il passaggio a Venezia – quale *Bu san* di Tsai Ming-Liang (*Goodbye Dragon Inn*, 2003), in cui oggetto della citazione fantasmatica è il film di King Hu *Long men kezhan* (*Dragon Inn*, 1966).

direbbe un riflesso nel riflesso e una mancanza nella mancanza.²⁷ Se tutti hanno identificato nel film di Hou il lamento estremo sulla fine del cinema – sulla fine della sala, almeno –, mi sembrerebbe troppo banale e sbrigativo soddisfare questa lettura interamente sul versante del significato, cioè sul contenuto di una storia che racconta con un’ellissi – con un’assenza – il passare inesorabile del cinema come esperienza sociale. La citazione qui non ha tanto funzione vivificante, di vita oltre la morte, di affermazione del fantasma – caratteristica precipua di quasi tutte le citazioni cinematografiche –, quanto funzione negativa rispetto alla fruizione filmica e alla *jouissance* ad essa legata. Strano caso di citazione cinica che disperde entrambi i testi in questione e tende a ridurre al niente e al vuoto il senso del film: viene in mente l’ambigua sentenza godardiana, posta nel secondo capitolo della quarta parte delle *Histoire(s) du cinéma*: “l’image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous”. In qualche modo *Mouchette* riempie il niente della sala e dello schermo dismessi, ma si proietta come figura del niente su nessuno spettatore – dal momento che il nostro punto di vista di spettatori reali è volutamente trattenuto al di qua delle sedie della platea (**fig. 4**). La citazione, insomma, da qualunque parte si osservi, sembra porsi come un elemento di negazione.

Resta evidente la funzione fàtica della citazione, anche se come abbiamo visto il *rendez-vous* fissato da Hou sembra non avere né luogo né ora, e il colpo di tallone del torero – cioè l’altro significato spagnolo di *citar* – rimbomberebbe soltanto nella sala vuota.²⁸ L’unica cosa certa è che la

²⁷ C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, trad. it. di D. Orati, Venezia, Marsilio, 2002, p. 70.

²⁸ Sui giochi metaforici dell’appuntamento e del torear e che la lingua spagnola suggerisce riguardo alla citazione, rimando naturalmente a A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 23 e a R. Barthes, *S/Z*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, p. 26.

citazione cinematografica ha sempre una forte carica ‘affettiva’, e anche se i personaggi dei film citati non guardano in macchina – o se non vi sono affatto personaggi – sempre ci troviamo di fronte ad un caso, pur traslato, di interpellazione, che è in fondo una delle principali figure dell’assenza al cinema.



Fig. 4

La capacità del film citato di alludere al suo non esistere, al suo non esserci, lo ritroviamo in maniera meno concettuale e più nitida in due altri film di *Chacun son cinéma*, *Où est mon Romeo* di Abbas Kiarostami e *Dans le noir* dei fratelli Dardenne. Entrambi girati in sala, raccontano il primo l’emozione sul volto degli spettatori – ed è quindi costituito solo da primi piani (**fig. 5**), come il lungometraggio, di assai più faticosa fruizione, che Kiarostami avrebbe portato a Venezia l’anno dopo, *Shirin* – mentre guardano *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli (*sic!*), il secondo la storia di un *pickpocket* che tenta di rubare nella borsetta di una spettatrice, che poi scopriremo cieca, mentre assiste ad una proiezione di *Au hasard Balthazar* di Bresson. In entrambi i film ci è dato ascoltare solo l’audio delle opere citate, eppure non si può dire di non trovarsi in una situazione di copresenza di testi, per quanto il film citato compaia unicamente in forma acusmatica; di nuovo il fantasma, ma stavolta con evidente insistenza sul dissidio visivo/sonoro – lungo l’asse assenza/presenza – e sulla bassa temperatura di queste particolari citazioni ‘scorporate’ (non fosse che nel film dei Dardenne il rimando a *Au hazard Balthazar* viene indicato nei

titoli di coda, uno spettatore – anche di alta cultura cinematografica – coglierebbe forse unicamente l'altro riferimento bressoniano e cioè l'eco che risuona nelle inquadrature delle mani di questo novello *Pickpocket* [fig. 6]).



Fig. 5



Fig. 6

4. Citazioni convergenti (o della separazione)



Fig. 7

Artaud Double Bill di Atom Egoyan è probabilmente il film più complesso di *Chacun son cinéma*:²⁹ in esso il regista porta alle estreme conseguenze il suo gusto per la narrazione su più livelli, per l'intreccio tra contesti narrativi e per il raddoppiamento virtuale e simulacrale delle realtà

²⁹ Da questo stesso cortometraggio è partito Francesco Casetti in un suo intervento volto però a studiare le evoluzioni dell'esperienza filmica in relazione alla sala cinematografica e alle nuove pratiche spettatoriali. Una versione italiana di questo intervento, intitolata *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, è in "Fata Morgana", 8, 2009, pp. 173-188.

raccontate – si pensi soprattutto al primo Egoyan, da *Family Viewing* (*Black Comedy*, 1987) a *Speaking Parts* (*Mondo virtuale*, 1989) e a *The Adjuster* (*Il perito*, 1991).

Il cortometraggio consta di 39 inquadrature, e vale la pena studiarle a fondo per capirne il funzionamento.

1) Titolo *Artaud Double Bill*, su fondo nero, con effetto rigato, che è già un'allusione ad un certo cinema del passato e ad un certo tipo di sala che lo proietta ancora (**fig. 7**);

2) siamo in una sala e sullo schermo, che vediamo di 3/4 in campo lungo (CL), scorrono i titoli di testa di *Vivre sa vie* (*Questa è la mia vita*, Godard, 1962); una spettatrice (Anna) sta usando il cellulare, la cui luce colpisce nel buio della sala;

3) dettaglio cellulare: sta componendo un sms;

4) dettaglio schermo cellulare: "Where are you?";

5) persone che prendono posto in una saletta (solo chi conosce il cinema di Egoyan può capire che si tratta di un'inquadratura di *The Adjuster*, dal momento che viene offerta a tutto schermo e dunque si confonde perfettamente con il film che la contiene);

6) controcampo: in un'altra piccola saletta, un gruppo di persone assiste alla proiezione di un film, *The Adjuster*; in prima fila una spettatrice (Nicole) scrive al cellulare;

7) dettaglio schermo cellulare: "Sorry!!! I went to something else...";

8) primissimo piano (PPP), a tutto schermo, di Anna Karina: grazie al bianco e nero e all'informazione dell'inq. 2, lo spettatore reale è in grado di capire che si tratta di *Vivre sa vie*, anche se non l'ha mai visto;

9) lo schermo torna a vedersi di 3/4, Anna scrive al cellulare;

10) = 4: "What are you watching?";

11) carrello a sinistra fino al PP di Arsinée Kanjian (protagonista di *The Adjuster*), di nuovo a tutto schermo;

12) l'azione intrapresa dalla Kanjian nell'inq. 11 prosegue, ma stavolta sullo schermo della saletta, controcampo simile all'inq. 6; Nicole scrive al cellulare;

13) dettaglio schermo cellulare: "The Adjuster" (la seconda citazione è svelata);

14) = 12;

15) un'inquadratura di *Vivre sa vie* a tutto schermo;

16) = 15, ma si vede la scritta *Jeanne D'Arc*, fuori da un cinema;

17) = 9, ma Anna ora guarda il film (PP della Falconetti che interpreta Giovanna D'Arco nel capolavoro di Dreyer del 1928);

18) stacco sul mezzobusto dal basso di Artaud (attore in *Jeanne D'Arc*), ma stavolta a tutto schermo;

19) = 17; sullo schermo si alternano Artaud e la Falconetti; la ragazza ha ripreso il cellulare;

20) dettaglio cellulare;

21) dettaglio schermo cellulare: "Artaud is beautiful";

22) PPP di Artaud a tutto schermo;

23) a tutto schermo scena di spogliarello (tratta da *The Adjuster*);

24) controcampo di Arsinée Kanjian;

25) = 14;

26) dettaglio schermo cellulare di Nicole che riceve l'sms "Artaud is beautiful";

27) *The Adjuster* a tutto schermo;

28) = 26: "How beautiful???";

29) PP dal basso di Artaud a tutto schermo;

30) dettaglio schermo cellulare di Anna che filma Artaud, poi la Falconetti;

31) = 19;

32) a tutto schermo l'incendio finale di *The Adjuster*;

33) = 25;

34) dettaglio schermo cellulare di Nicole: PP della Falconetti, poi di Artaud e, sullo sfondo e fuori fuoco (*sic!*), l'incendio;

35) avvicinamento sull'asse allo schermo del cellulare e lento carrello verso destra che si ferma sullo schermo cinematografico e sul dettaglio della mano di Elias Koteas (protagonista di *The Adjuster*) durante l'incendio;

36) PPP di Anna Karina in lacrime a tutto schermo;

37) controcampo di un cartello di *Jeanne D'Arc*: "La mort";

38-39): Titoli di coda.

Notiamo che per tutto il film si alternano tre tipi di inquadrature, diversamente incorniciate. Abbiamo le inquadrature 'doppie' o 'in abisso', che ci mostrano la sala cinematografica e il film che vi si proietta (**figg. 8-9**) – *Vivre sa vie* o *The Adjuster* (inqq. 2, 6, 9, 12, 14, 17, 19, 25, 31, 33) – e la variante che invece mostra gli schermi dei cellulari, i quali rappresentano comunque un'inquadratura nell'inquadratura e uno dei più attuali esempi di convergenza mediatica³⁰ (inqq. 3, 4, 7, 10, 13, 20, 21, 26, 28, 30, 34, 35), oltre che un buon esempio, ormai, di interrelazione tra testi scritti e immagini. Abbiamo poi inquadrature tradizionali – vale a dire non raddoppiate, a tutto schermo – che curiosamente non riguardano mai il film che Egoyan sta girando, ma unicamente i due film che cita (inqq. 5, 8, 11, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 27, 29, 32, 36, 37 [**figg. 10-11**]). *Artaud Double Bill* si organizza su tre livelli, più o meno equivalenti – 10, 12 e 14 inquadrature, escluse le tre dei

³⁰ H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, ma si veda anche F. Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica*, cit., p. 174.

titoli di testa e di coda –, che si fondano su uno dei temi capitali del cinema di Egoyan: il movimento di “liaison-déliaison”³¹ tra personaggi e universi semiotici fittizi. Al centro di questo sistema – “structures de manque, images *camouflages*, présence d’absence” –³² si trova lo spettatore ultimo, cioè l’enunciatario.



Fig. 8



Fig. 9

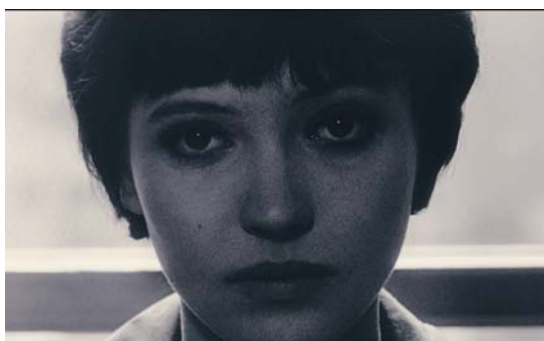


Fig. 10

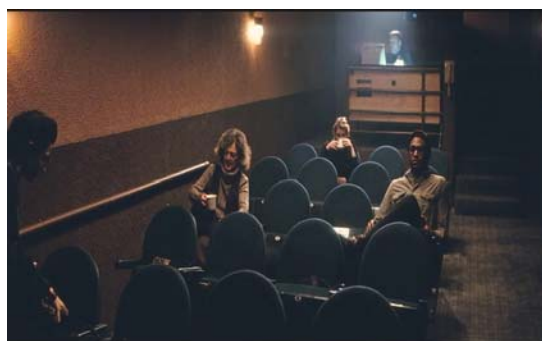


Fig. 11

La citazione diventa un gioco di scatole cinesi volto a non far più comprendere qual è la realtà e qual è la finzione, quali sono gli spazi e i tempi dell’una e dell’altra, soprattutto volto a disperdere, nella fitta e intricatissima rete di sguardi tra i diversi film, il *locus* dello spettatore ultimo, che proprio

³¹ A. Vassiliou, *Un témoignage selon le signe. L’œuvre de Atom Egoyan*, in “Positif”, 555, 2007, p. 45.

³² *Ibidem*.

dalla rete degli sguardi dovrebbe essere designato.³³ Il film contiene casi eclatanti di inganno. Ad esempio l'inq. 5, che – come abbiamo già registrato nel nostro rapido *découpage* – appare come una normale inquadratura del film, peraltro perfettamente in linea con quella che sembrerebbe essere la storia narrata: gente che prende posto in una sala cinematografica. Pochissimi spettatori – cultori di un Egoyan quasi dimenticato, o addetti ai lavori – potranno scuotersi dall'inganno della citazione, eppure, a tutta prima, vista la totale assenza di anomalia, anche chi conosce *The Adjuster* potrebbe rimanere per qualche tempo vittima del raggiro. L'inq. 6 risolve tuttavia immediatamente la questione, mostrando l'al di qua dello schermo e costituendosi come inquadratura in abisso; questa coppia di inquadrature ci mostra molto bene, oltre alle diverse possibilità, i differenti gradi di anomalia e codificazione della citazione filmica, classificabili nell'opzione 'in abisso/tutto schermo'. Per di più ci fa assistere ad un caso particolarmente interessante ai fini di una ancor più piena comprensione delle implicazioni insite nella citazione cinematografica, vale a dire il caso di una sutura eretica e ingannevole tra le inquadrature.

L'inq. 18 apre, per così dire, un'ulteriore scatola e potrebbe perfino spingerci a rendere *Triple* il *Double Bill* del titolo. Le inqq. 16 e 17 ci hanno lasciato intendere che la protagonista di *Vivre sa vie* si sta recando al cinema a vedere il classico di Dreyer su Giovanna D'Arco, ma l'inq. 18 ci mostra a tutto schermo Antonin Artaud nel suo ruolo di inquisitore (**fig. 12**). *Vivre sa vie* è sparito ed ora la citazione è tratta da *La passion de Jeanne D'Arc* di Dreyer. Si tratta di una citazione della citazione, dal momento che è il film di Godard a citare a tutto schermo il film di Dreyer, ma il fatto che Egoyan attinga proprio da quella sequenza dimostra che vuole – nonostante l'inquadratura appaia

³³ Si veda N. Browne, *Rhétorique du texte spéculaire*, in "Communications", 23, 1975, pp. 202-212.

tradizionalmente a tutto schermo e dunque si dia come *superficiale* – rendere ancora più estrema la *mise en abîme* e metterci di fronte ad un film nel film nel film, oltre che ad una citazione della citazione della citazione (!). L'effetto si ripete nelle inquadrature finali, 36-37. Procedimento quasi analogo si avrà all'inq. 23, dove la scena di spogliarello costituisce già in *The Adjuster* una sorta di film nel film (**fig. 13**). Da notare, però, in linea perfetta con le strategie di disorientamento dello spettatore, che l'inq. 24 – che mostra la protagonista di *The Adjuster* intenta a vedere un film (**fig. 14**), col che sembrerebbe intenta a vedere *quella* scena dello spogliarello – è del tutto falsa, dal momento che nel film originale non segue affatto la scena dello spogliarello e fa riferimento ad un'altra situazione narrativa – quella che, in parte, Egoyan mostra all'inq. 27.

*Fig. 12**Fig. 13**Fig. 14*

L'insistenza sui telefoni cellulari, infine, testimonia non soltanto un'attenzione alle evoluzioni schermiche del film (la rilocalizzazione) – dal

momento che il display dei telefonini diventa a tutti gli effetti inquadratura –, ma anche una riflessione sulle infinite vie della citabilità filmica – che, come abbiamo visto, prima della rivoluzione digitale era una sorta di tabù critico-analitico. Il dialogo tra le due cinefile che si erano date appuntamento per andare a vedere *Vivre sa vie* e che invece non si trovano per l'improvvisa scelta di una delle due di andare a vedere *The Adjuster* – ma sempre, si direbbe, si tratta di santi incompresi, di falsi benefattori, di roghi e morbosità –, è coronato dal superamento tecnologico delle tradizionali barriere interpretative. Com'è bello Artaud? Così, come lo vedi ora sul tuo cellulare (inq. 30, ma soprattutto inqq. 34-35 [fig. 15]).



Fig. 15

Convergenza perfetta, oppure traduzione, oppure rilocalizzazione (o perfino, a pensare ad una delle proposte implicite del film secondo Casetti, “ri-rilocalizzazione”).³⁴ Comunque sia Anna Karina, infine, piange, e resta un cartello – pure quello citato – con scritto “La mort”. E forse Egoyan è riuscito a raccontare un'altra delle sue storie di separazione, di identificazione e disidentificazione cinematografica.

³⁴ F. Casetti, *Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediata*, cit., p. 184.

MATERIALI / MATERIALS



MATTEO LEONARDI

LA CITAZIONE BIBLICA COME ESEGESI DEL TESTO: “PARADISO”, XIV, 85-96

1. *La trama delle memorie scritturali nella “Divina Commedia”*

Il linguaggio della *Divina Commedia* è ampiamente nutrito, com'è noto, di lessico biblico: la tropologia del testo sacro 'informa' in profondità la fantasia di Dante, le cui creazioni si amplificano volentieri attraverso l'eco di figure scritturali. I commentatori del 'sacrato poema' hanno messo in evidenza fin dai tempi antichi l'osmosi del dettato dantesco con quello biblico, grammatica universale della letteratura del Medio Evo.¹ Le citazioni dantesche al testo sacro si declinano secondo molteplici forme, riproponendo lo spettro dei riferimenti biblici nei testi medievali, sovente mediati dal fondamentale tramite della liturgia. Francesco Stella, in proposito, distingue procedure parafrastiche (*abbreviatio*, *omissio*, *transpositio*, *conflatio*, parafrasi letterale,

¹ Sulla Scrittura come substrato comune della cultura medievale si rimanda al classico di N. Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, San Diego-New York-London, Harcourt, 1982, trad. it. di G. Rizzoni, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986.

variazione modale, perifrasi, amplificazione sinonimica o *interpretatio*), imitative ed esegetiche.²

Le indagini stratigrafiche sul testo della *Commedia* continuano ancora oggi a riconoscere nuovi, inattesi intertesti scritturali,³ contribuendo in questo modo ad illuminare l'intelligenza del testo.⁴ La citazione biblica, diretta o indiretta, può offrire infatti un'utile chiave di decifrazione del significato inteso da Dante nel momento in cui è ricorso al codice scritturale, retroterra comune ad autore e lettore suo contemporaneo. Il dialogo intertestuale esterno tra testo e tradizione biblica costituisce davvero, in questi frangenti, una "réactivation du sens", come suggeriva Laurent Jenny.⁵ Una conferma della bontà di un'esegesi 'intertestuale' della *Commedia* ci è offerta anche dalla lettura di *Paradiso*, XIV, 85-96.

² F. Stella, *La trasmissione nella letteratura: la poesia*, in *La Bibbia nel Medio Evo*, a cura di G. Cremascoli e C. Leonardi, Bologna, Edb, 1996, pp. 47-64. Giovanni Pozzi ricorda ancora l'inserimento di un sintagma biblico in contesti nuovi, il procedimento centonario, e la parodia, in G. Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 153-155.

³ La letteratura critica sul rapporto tra la *Commedia* e la Bibbia è piuttosto corposa: offrono un quadro di sintesi *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno internazionale promosso da "Biblia". Firenze, 26-27-28 settembre 1986*, a cura di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1988 e, successivamente, L. Cardellino, *Dante e la Bibbia*, a cura di A. Sardini, G. Sardini e D. Sardini, Bornato in Franciacorta, Sardini, 2007. Fra i contributi più recenti in proposito si ricordino anche la raccolta di saggi di E. Esposito, R. Manica, N. Longo e R. Scrivano, *Memoria biblica nell'opera di Dante*, Roma, Bulzoni, 1996; J. Lindon, *Intertestualità biblica e apostolato dantesco nella "Commedia"*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", LXXIX-LXXX, 2004-2005, pp. 45-62; G. Ledda, *Memoria biblica e memoria classica nella "Commedia"*, in Id., *Dante*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 99-119. Sulle memorie liturgiche e orazionali nella *Commedia* si segnalano invece, negli ultimi anni, E. Birge Vitz, *Liturgical versus Biblical Citation in Medieval Vernacular Literature*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*, edited by S. L'Engle and G. B. Guest, London, Harvey Miller, 2006, pp. 445 e 447-448; G. Ravasi, *Dante esegeta del "salterio"*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini e G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 127-133; S. Seckinger, *Liturgische Elemente in der "Divina Commedia"*, in "Mitteilungsblatt der Deutschen Dante-Gesellschaft", II, 2008, pp. 20-27. Cfr. già H. Fehrenbacher, *Dante and the Liturgy*, in "Aegis", I, 1973, pp. 33-43.

⁴ A titolo d'esempio, cfr. M. Leonardi, *Par. XI, 58-62: fonti scritturali e nuove ipotesi interpretative*, in "Écho des études romanes", II, 2006, pp. 37-43.

⁵ L. Jenny, *La stratégie de la forme*, in "Poétique", XXVII, 1976, p. 279.

2. *Dal cielo del Sole al cielo di Marte: un olocausto interiore di ringraziamento*

La rappresentazione dantesca dell'ascesa, nel Paradiso, dal cielo quarto del Sole al quinto di Marte, è caratterizzata da una particolare solennità:

“Ben m’accors’ io ch’io era più levato,
per l’affocato riso de la stella,
che mi pareva più roggio che l’usato.
Con tutto ’l core e con quella favella
ch’è una in tutti, a Dio feci olocausto,
qual conveniesi a la grazia novella.
E non er’ anco del mio petto essausto
l’ardor del sacrificio, ch’io conobbi
esso litare stato accetto e fausto;
ché con tanto lucore e tanto robbi
m’apparvero splendor dentro a due raggi,
ch’io dissi: ‘O Eliòs che sì li addobbi!’”⁶

Dante è stato abbagliato, al termine della sua permanenza nel cielo del Sole, dall’apparizione di una nuova, indistinta schiera di beati, che si è aggiunta esternamente alle due corone di spiriti sapienti e danzanti e che viene salutata come una splendente manifestazione dello Spirito Santo (“Oh vero sfavillar del Santo Spiro!”, v. 76), la quale accieca gli occhi carnali del poeta, che “vinti, nol soffriro” (v. 78). Complice forse il rapimento dei sensi, Dante non s’accorge dell’ascesa al cielo superiore (“vidimi translato”, v. 83) se non quando percepisce la mutata tonalità di colore del cielo, ora *affocato*, trascolorato in tinte rosse: “più roggio che l’usato” (v. 87).

L’attenzione degli esegeti è stata attratta, in particolare, dalla singolare cerimonia interiore di ringraziamento (vv. 88-93) che introduce la contemplazione del cielo di Marte. Carlo Steiner sottolinea ad esempio, di tale

⁶ Le citazioni dantesche sono tratte da *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1968 (qui *Paradiso*, XIV, 85-96).

“cerimonia liturgica”, l’“insolita grandezza d’immagini” e la “notevole solennità”.⁷ Una solennità, chiosa Luigi Blasucci, “alimentata dai forti latinismi in rima *olocausto*, *essausto*, *fausto*, e fuori rima dal fortissimo *litare*”.⁸ Non è infatti usuale che Dante sottolinei l’ascesa di cielo in cielo con gesti rituali. In questa circostanza, invece, per celebrare la *grazia novella* offre un *olocausto* a Dio, “con tutto ’l core” e con la *favella* “ch’è una in tutti”: e il *litare* è tanto gradito a Dio che prima ancora che l’“ardor del sacrificio” sia *essausto* nel suo petto, Dante si rende conto che è “stato accetto e fausto” agli occhi di Dio, che esprime il suo compiacimento nel rosseggiante *luore* degli *splendor* che appaiono a Dante in due liste (*raggi*), in forma di croce.

I commentatori antichi della *Commedia* spiegano che la “favella ch’è una in tutti” è il linguaggio concettuale della mente,⁹ che precede la traduzione delle idee nei diversi idiomi¹⁰ e che costituisce la grammatica dell’orazione mentale: “idest, cum oratione mentis quae est eadem apud omnes, quamvis habeant diversa idiomata” (Benvenuto da Imola). È stato ipotizzato che con questa annotazione Dante intendesse conferire al suo gesto un valore universale, traducendo la sua riconoscenza non “in parole umane, ma in quella

⁷ C. Steiner, *Il canto XIV del “Paradiso”*, in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1963, p. 291.

⁸ L. Blasucci, *Discorso teologico e visione sensibile nel canto XIV del “Paradiso”*, in “La rassegna della letteratura italiana”, III, 1991, p. 13. La rara forma *litare*, “come *olocausto* e *essausto* dà a questo gesto tutto interiore una singolare nobiltà liturgica”, aggiunge Anna Maria Chiavacci Leonardi, in D. Alighieri, *Commedia*, Milano, Mondadori, 1997, vol. III, p. 402.

⁹ “La favella mentale, la quale è una in tutti gli uomini” (Francesco da Buti); “l’oration mentale a tutti comune” (Alessandro Vellutello); “idest cum mentali locutione” (Pietro Alighieri; terza redazione). L’Ottimo commento specifica che si tratta di “quella favella ch’è una in tutti, cioè con quella dell’anima e dello intelletto speculativo” mentre l’Anonimo Fiorentino la assimila alla *volontade*. Le citazioni dai commenti danteschi seguono le edizioni adottate dalla versione elettronica dei *Commenti danteschi*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999.

¹⁰ Trifon Gabriele spiega: “per circumlocutione describe la mente. Il pane nella mente è quello stesso al tedesco che al francese e a l’italiano, e perciò dice con quella favella ch’è una in tutti; ma quando venimo alla espressione, ad altro modo il chiamerà l’italiano e ad altro il francese e così il tedesco e gli altri”.

muta voce che tutti, qualunque sia il loro linguaggio, avvertono nel cuore con la medesima potenza ineffabile”,¹¹ come suggerisce Edoardo Soprano. “La preghiera mentale, o, meglio, lo slancio del cuore”, commenta Giovanni Reggio, è infatti “preghiera uguale per tutti gli uomini, perché anteriore alla formulazione delle parole”,¹² è “quella interna parola che Babele non ha potuto confondere e che è segno della spirituale unità di tutti gli uomini” (Steiner).¹³

Dante parafrasa il proprio atto come un *olocausto*. Il termine ricorre soltanto in questo luogo nella *Commedia* e nelle altre opere di Dante. Attraverso la *Summa theologiae* di Tommaso d’Aquino (I-II, q. 102, a. 3),¹⁴ il poeta sa che con questo vocabolo si intende una vittima bruciata interamente, senza che nessuna parte ne sia mangiata, come avveniva invece nel caso del sacrificio.¹⁵ Implica dunque un dono integrale (“Con tutto ’l core”), completamente *essausto*.¹⁶

Prima ancora che Dante completi la propria offerta mentale, Dio mostra di gradire il *sacrificio*.¹⁷ Dante, per indicare l’offerta, ricorre all’infinito

¹¹ E. Soprano, *Il canto XIV del “Paradiso”*, in *Lectura Dantis Scaligera*, a cura di M. Marazzan, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 493.

¹² D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, vol. III: *Paradiso*, Firenze, Le Monnier, 1979, *ad loc.*

¹³ C. Steiner, *Il canto XIV del “Paradiso”*, cit., p. 291.

¹⁴ Francesco Torraca ricorda che nella *Summa theologiae* di Tommaso (III, 82) si spiega anche come il “sacrificio esterno, che si offre, sia segno del sacrificio interno, col quale alcuno offre sé stesso a Dio” (D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di F. Torraca, Milano, Società Dante Alighieri, 1926⁶, p. 767).

¹⁵ Lo ricordano già i commenti antichi: “quello sacrificio che si fa di tutta la cosa, di che si fa sacrificio” (Ottimo Commento); “quando animal erat totum incensum in sacrificio” (Benvenuto da Imola); “quando si fa intero sacrificio” (Anonimo Fiorentino). Iacopo della Lana spiega: “olocausto si è quando si fa intero sacrificio o vittima cioè di tutta la cosa; sacrificio *proprie* si è quando si fa vittima pure della parte”. Trifon Gabriele intende invece nell’olocausto l’“ardor di sacrificio”. Umberto Bosco ne sottolinea anche il “valore luministico”, in nota a U. Bosco, *Domesticità del “Paradiso” (Lettura del XIV canto)*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 1973, vol. I, p. 221.

¹⁶ La “grazia novella” per la quale Dante eleva l’olocausto è “la grazia di nuovo ricevuta, cioè d’essere levato al pianeta di Marte” (Francesco da Buti).

¹⁷ Il termine non significa, alla luce di quanto annotato in precedenza, l’offerta di una sola parte della vittima, ma potrebbe sottintendere, nel lessico dantesco, l’intensità e l’eccellenza del dono. In *Purgatorio*, XI, 11, all’interno del *Padre nostro* dei superbi, con

sostantivato latino *litare*, nuovo *hapax* nell'intero *corpus* delle opere dantesche. Si tratta di un verbo, hanno notato i critici, che Dante poteva reperire nel vocabolario virgiliano.¹⁸ L'Ottimo Commento parafrasa *litare* come “referire divote grazie al Creatore”, mentre Trifon Gabriele vi intende l'allusione al divino compiacimento: “far sacrificio grato”. L'olocausto dantesco risulta in effetti immediatamente “accetto e fausto”.

3. *L'esegesi intertestuale: l'olocausto del giusto amore secondo “Marco”, 12, 29-33 ed “Ecclesiastico”, 35, 1-9*

Il significato intimo di questa cerimonia all'ingresso del cielo di Marte e le ragioni del ricorso del poeta alle figure della “favella ch'è una in tutti” e dell'olocausto trovano tuttavia una più dettagliata spiegazione alla luce della citazione biblica sottesa a questi versi. Le due terzine dantesche riecheggiano infatti da vicino la celebre definizione, nei *Vangeli* sinottici, del primo comandamento della carità, in particolare nella versione offerta da Marco.¹⁹

L'evangelista (*Marco*, 12, 29-30)²⁰ riporta le parole di Cristo alla domanda dello scriba²¹ che gli aveva chiesto quale fosse il primo dei comandamenti:

questo termine si esprime l'offerta a Dio della propria umana volontà, la più preziosa delle facoltà; similmente in *Paradiso*, V, 44 Dante vi ricorre per indicare, all'interno della logica del voto, la rinuncia al proprio libero arbitrio. In *Paradiso*, VIII, 5 indica invece gli antichi sacrifici pagani, come, al plurale, in *Convivio*, II, 4.

¹⁸ Cfr. ad esempio *Eneide* II, 118 o IV, 50.

¹⁹ Cfr. M. Leonardi, nota 93 in D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di R. Merlante e S. Prandi, Brescia, La Scuola, 2005, p. 298.

²⁰ Cito la *Vulgata* di Girolamo da *Biblia sacra iuxta vulgatum versionem*, adiuvantibus B. Fischer, I. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber, editionem quartam emendatam cum sociis B. Fischer, H. I. Frede, H. F. D. Sparks, W. Thiele, praeparavit R. Gryson, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994⁴.

²¹ Nel *Vangelo* di Luca si tratta invece di un “legis peritus” che pone la domanda a Cristo “temptans illum” (10, 25). Anche in *Matteo*, 22, 35 è un “legis doctor temptans eum”.

“Iesus autem respondit ei quia primum omnium mandatum est audi Israhel Dominus Deus noster Deus unus est et diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et ex tota mente tua et ex tota virtute tua hoc est primum mandatum”.

Dante traduce alla lettera “ex toto corde” (“Con tutto ’l core”) e parafrasa “ex tota mente” nell’espressione “con quella favella ch’è una in tutti”, che i commentatori di Dante hanno riconosciuto come un chiaro riferimento al linguaggio della mente. A confermare l’ipotesi è il successivo riferimento dantesco al proprio *olocausto*, subito *accetto* da Dio. Il *Vangelo* di Marco prosegue in effetti riportando il commento dello scriba alle parole di Gesù (*Marco*, 12, 32-33):

“et ait illi scriba bene magister in veritate dixisti quia unus est et non est alius praeter eum et ut diligatur ex toto corde et ex toto intellectu et ex tota anima et ex tota fortitudine et diligere proximum tamquam se ipsum maius est omnibus holocaustomatibus et sacrificiis”.

L’anonimo interlocutore di Cristo, soddisfatto per la risposta, chiosa sottolineando che il totale dono di sé (cuore, mente ed anima) a Dio, cioè l’amore, val più di tutti gli *olocausti* ed i *sacrifici*.²² I due termini compaiono puntualmente nei versi di Dante, che illustra la propria offerta di mente e cuore a Dio come *olocausto* e *sacrificio* (vv. 89 e 92) subito “accetto e fausto”,²³

²² Cristo approva il commento dello scriba: “Iesus autem videns quod sapienter respondisset dixit illi non es longe a regno Dei” (*Marco*, 12, 34). Nel *Vangelo* di Luca è lo scriba a ricordare i comandamenti dell’amore (*Luca*, 10, 26-27), reperendoli nell’Antico Testamento (cfr. *Deuteronomio*, 6, 5) e ricevendo l’assenso di Cristo: “dixitque illi recte respondisti hoc fac et viues” (*Luca*, 10, 28).

²³ Il sacrificio e l’olocausto, graditi a Dio, sono associati anche nel noto salmo 50, il cosiddetto *Miserere*, compreso fra i sette salmi penitenziali, che al v. 21 recita: “tunc acceptabis sacrificium iustitiae oblationes et holocausta tunc inponent super altare tuum vitulos” (corsivi miei). Nel medesimo salmo troviamo anche un riferimento alla sapienza divina (v. 8: “occulta sapientiae tuae manifestasti mihi”) e al dono dello Spirito Santo (v. 13: “spiritum sanctum tuum ne auferas a me”), protagonisti del saluto al cielo del Sole. Per questa segnalazione e per altre preziose indicazioni mi permetto di ringraziare l’amico Concetto Del Popolo. Cfr. *Salmi*, 39, 7-9: “sacrificium et oblationem noluisti aures autem perfecisti mihi holocaustum et pro peccato non postulasti tunc dixi ecce venio in capite libri scriptum est de me ut facerem voluntatem tuam Deus meus volui et legem tuam in medio cordis mei”. In *1 Samuele*, 15, 22, ricorre invece la coppia *holocausta* e *victimae*, all’interno

ancor prima che si consumi del tutto. Dante offre infatti un sacrificio che val più di ogni sacrificio e un olocausto al di sopra di tutti gli olocausti. Lo scintillio degli spiriti beati nella croce, che inaugura le visioni del cielo di Marte (vv. 94-96), conferma il gradimento divino per il “primum mandatum”.²⁴ La singolare cerimonia liturgica che Dante officia nel tempio della propria interiorità²⁵ è dunque, più precisamente, l’offerta del proprio pieno, totale *amore* a Dio.²⁶

Alcuni commentatori, pur senza segnalare l’intertesto biblico, avevano colto nel lessico dantesco l’ardore di una passione amorosa.²⁷ Alessandro Vellutello, ad esempio, spiega che Dante “infiammollo [il cuore] del suo amore” mentre Francesco da Buti illustra l’espressione “essausto l’ardor del sacrificio” come “compiuto e consummato l’ardore della carità del mio petto [...] col quale io rendeva grazie a Dio” e intende Dante “tutto ardente di carità”,

di un’esortazione a subordinare il dono della propria volontà a Dio, cioè all’obbedienza: “numquid vult Dominus holocausta aut victimas et non potius ut oboediatur voci Domini melior est enim oboedientia quam victimae” (anche in *Amos*, 5, 21-22).

²⁴ Matteo attribuisce l’espressione del comandamento a Cristo (*Matteo*, 22, 37), che al termine aggiunge: “hoc est maximum et primum mandatum” (*Matteo*, 22, 38) e “in his duobus mandatis universa lex pendet et prophetae” (*Matteo*, 22, 40).

²⁵ Cfr. *1 Corinzi*, 3, 16: “nescitis quia templum Dei estis et Spiritus Dei habitat in vobis”.

²⁶ La metafora dell’amore del cuore come olocausto a Dio non è assente nella letteratura religiosa del XIII secolo, cfr. Iohannes de Garlandia, *Epithalamium Beate Virginis Marie*, III, vv. 399-400: “Puri cordis amor, holocaustum leni odoris / restituens hominem, me mihi sponte feret”, in *Poetria Nova*, a cura di P. Mastandrea e L. Tassarolo, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001.

²⁷ D’altra parte anche il sostantivo *ardor* è naturalmente connesso all’idea dell’amore nel lessico erotico duecentesco. L’amore è per antonomasia *ardente*: “in me à mostrato Amore / l’ardente suo valore / [...] / Amore è uno spirito d’ardore” (Guido delle Colonne, *Ancor che l’aigua per lo foco lassi*, vv. 10-11 e 24, cito secondo *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, p. 99; cfr. *Purgatorio*, XXVII, 96; *Paradiso*, XV, 43). In *Paradiso*, XXIII, 8 l’aggettivo *ardente* connota in particolare la carità che acuisce il desiderio di contemplare Cristo (cfr. *Paradiso*, XXIV, 29). In *Paradiso*, XXIV, 138 qualifica lo Spirito Santo Paraclito. Nello stesso canto quattordicesimo, prima dei versi qui analizzati, si è fatto cenno all’ardore “di carità” (Iacopo della Lana; *ardor caritatis* secondo Benvenuto da Imola, “ardor della carità” secondo l’Anonimo Fiorentino, “ardorem, idest amorem”, chiosa Giovanni Bertoldi da Serravalle) dei beati (ai vv. 40-41 e 50), che esprime la gioia della contemplazione amorosa di Dio.

seguito da Cristoforo Landino.²⁸ Niccolò Tommaseo specifica che la favella cui si riferisce Dante è linguaggio “dell’affetto” e parafrasa *litare* come “sacrificar dell’affetto”.²⁹

Quando Dante scrive che il *litare* del suo *sacrificio* è *accepto* a Dio, forse contamina il ricordo di Marco con un’eco dell’*Ecclesiastico* (35, 1-9), in cui si definisce il *sacrificium* del giusto (cioè la sua virtù) necessario ed *acceptum* al cospetto di Dio. Nella *vulgata* sisto-clementina il testo sacro recita:

“Qui conservat legem multiplicat oblationem.
Sacrificium salutare est attendere mandatis, et discedere ab omni iniquitate.
Et propitiationem *litare* sacrificii super iniustitias, et deprecatio pro peccatis, recedere ab iniustitia.
Retribuet gratiam qui offert similaginem: et qui facit misericordiam offert sacrificium.
Beneplacitum est Domino recedere ab iniquitate: et deprecatio pro peccatis recedere ab iniustitia.
Non apparebis ante conspectum Domini vacuus.
Haec enim omnia propter mandatum Dei fiunt.
Oblatio iusti impinguat altare, et odor suavitatis est in conspectu Altissimi.
Sacrificium iusti acceptum est, et memoriam eius non obliviscetur Dominus”.³⁰

L’eco dantesca è prossima: il giusto *sacrificio* del poeta³¹ è subito “accepto e fausto” (vv. 92-93). È inoltre rilevante annotare la presenza, al v. 3,

²⁸ Landino, riflettendo sull’etimologia di olocausto (“chosì decto, perché in greco ‘olon’ significa tucto et ‘causton’ arso”), spiega “s’infiammò tucto d’ardentissima carità”.

²⁹ N. Tommaseo, in D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Torino, Utet, 1927, p. 218. Anna Maria Chiavacci Leonardi intende la *favella* cui fa cenno Dante come “il linguaggio dello Spirito”, il cui nome è in effetti Amore (in D. Alighieri, *Commedia*, cit., vol. III, p. 402). Di “offerta ardente d’amore” parla Valeria Capelli in *Lettura del canto XIV del “Paradiso”. Morte e resurrezione*, in Ead., *Lecture dantesche: tenute nella pieve di Polenta e nella basilica di S. Mercuriale in Forlì, 1996-2005*, Milano, Marietti 1820, 2006, p. 253.

³⁰ Cito secondo l’edizione di *Biblia sacra vulgatae editionis, Sixti V pont. max. iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita*, ex tribus editionibus Clementinis critica descriptis, dispositionibus logicis et notis exegeticis illustravit, appendice lectionum hebraicarum et graecarum auxit P. M. Hetzenauer, Roma, Pustet, 1914, pp. 652-653, corsivo mio.

dell'infinito *litare*, che spiegherebbe il singolare *hapax* dantesco, messo in rilievo dai critici. La particolare concentrazione, in *Paradiso*, XIV, 88-93, di latinismi riferibili al medesimo testo biblico irrobustisce dunque l'ipotesi della memoria scritturale. Nell'edizione critica moderna della *Vulgata* di Girolamo pubblicata dalla Deutsche Bibelgesellschaft, a cura di Roger Gryson e Robert Weber,³² mancano i vv. 4-5 ed il verbo *litare*³³ non compare, ma in apparato si legge che la variante “et propitiationem litare” era già presente in alcuni codici antichi.³⁴ È lecito domandarsi, allora, se Dante non leggesse l'*Ecclesiastico* in una versione affine a quella contenuta in questi manoscritti antichi: un'indicazione che potrebbe utilmente contribuire a rispondere all'interrogativo su quale Bibbia avesse presente Dante Alighieri.

³¹ Sacrificio d'amore, alla luce di *Marco*, 12, 29-33: “qui facit misericordiam offert sacrificium”, scrive *Ecclesiastico*, 35, 4.

³² I curatori di questa edizione fanno riferimento per l'Antico Testamento alla versione dei benedettini di san Girolamo (il testo commissionato nel 1907 da papa Pio X) e per il Nuovo Testamento a *Novum Testamentum Domini nostri Jesu Christi secundum editionem sancti Hieronymi*, ad codicum manuscriptorum fidem recensuit I. Wordsworth in operis societatem adsumto H. I. White [et A. Ramsbotham, H. F. D. Sparks, C. Jenkins, A. W. Adams], Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1889-1954.

³³ Il testo proposto da Gryson e Weber recita: “qui conservat legem multiplicat orationem / sacrificium salutare adtendere mandatis et discedere ab omni iniquitate / et deprecatio recedere ab iniustitia / [...] / non apparebis ante conspectum Dei vacuus / haec enim omnia propter mandatum Domini fiunt / oblatio iusti inpinguat altare et odor suavitatis est in conspectu Altissimi / sacrificium iusti acceptum est et memoriam eius non obliviscetur Dominus” (ed. cit., vv. 1-9).

³⁴ In particolare si tratta dei manoscritti Toletanus (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 13-1, Tol. 2-1, sec. X) e Legionensis (León, S. Isidoro, codex gothicus, a. 960, in monasterio Valeranicensi). Anche Agostino, nel *De Scriptura sacra Speculum* (in *Patrologiae cursus completus... Series prima, in qua prodeunt patres, doctores scriptoresque Ecclesiae Latinae a Tertulliano ad Gregorium Magnum*, accurante J.-P. Migne, vol. 34, Parisiis, venit apud editorem, in via dicta d'Amboise, près la barrière d'Enfer, ou Petit-Montrouge, 1845 [1841], col. 967), cita *Ecclesiastico*, 35, 3 secondo questa versione.

4. *Il reimpiego della Scrittura: la riduzione di un sintagma a nuovo contesto e l'appropriazione di lessico biblico*

La ricostruzione del testo biblico tenuto in considerazione dal poeta fiorentino è una delle sfide più affascinanti alle quali è chiamato il dantista. Altrettanto significativo è distinguere le molteplici forme della citazione biblica nelle opere di Dante. In *Paradiso*, XIV, 88-89 la parafrasi, piuttosto letterale, di *Marco*, 12, 30, arricchita dalla tessera lessicale *olocausto* (prelevata da *Marco*, 12, 33), adatta l'esortazione universale di Marco all'amore "ex toto corde" ed "ex tota mente" verso Dio al caso specifico dell'amore in riconoscenza di una *grazia* singolare. Dante non risemantizza dunque la lettera del testo biblico, in sé preservata, ma la declina in un contesto particolare: il significato non ne risulta falsificato ma specificato, ricondotto ad un caso della propria esperienza individuale (o del proprio *alter ego* letterario, il Dante *agens*).

La terzina successiva contamina l'eco di Marco con l'immagine di *Ecclesiastico*, 35, 1-9. La memoria veterotestamentaria potrebbe essere stata suggerita dal termine *sacrificiis* (*Marco*, 12, 33): il *sacrificio* di *Paradiso*, XIV, 92 rimanda infatti, nel contempo, al *Vangelo* di Marco (dove è associata all'*olocausto* di cui sopra) e ai primi versetti del capitolo 35 dell'*Ecclesiastico*. Questo *litare* ("propitiationem litare sacrificii super iniustitias") è un sacrificio *accetto* (*Paradiso*, XIV, 92-93) perché giusto ("sacrificium iusti acceptum est") e ardente d'amore ("qui facit misericordiam offert sacrificium"). In questo caso il riferimento biblico è meno esplicito. Non si osserva una parafrasi lineare della Scrittura ma una coerente costellazione di spie lessicali che rimandano ad essa: l'attestazione del singolo infinito sostantivato *litare*, benché raro, non giustificherebbe l'ipotesi della citazione biblica se non fosse confermata da un corposo contesto di allusioni al medesimo brano dell'*Ecclesiastico*, che sviluppa proprio il motivo del sacrificio gradito a Dio.

Quale beneficio esegetico comporta, dunque, il riconoscimento di queste citazioni scritturali nei versi danteschi? La domanda sottintende il problema dell'*intentio auctoris*: a quale scopo Dante decise di intessere queste citazioni bibliche nel suo testo? In che modo intendeva modificare e arricchire, attraverso le memorie bibliche, il messaggio rivolto al lettore? L'allusione a *Marco*, 12, 30-33 può gettare 'luce nuova' sui versi 88-89 poiché ne determina un incremento semantico, precisandone il senso. L'ipotesto di *Ecclesiastico*, 35, 1-9, sotteso in *Paradiso*, XIV, 91-93, non accresce invece le informazioni circa la natura dell'olocausto dantesco, che continua ad essere presentato come un sacrificio d'amore. L'eco scritturale, in questa circostanza, sembra funzionale a rafforzare e legittimare, attraverso l'appropriazione di un autorevole lessico biblico, l'impressione dantesca del compiacimento divino per il proprio sacrificio: "io conobbi / esso litare stato accetto e fausto".

5. *L'amore ardente: una figura di transizione tra la sapienza del Sole e la militanza di Marte*

L'esegesi di queste terzine suggerita dall'intertesto biblico, dissimulato nei versi, solleva alcune considerazioni sull'interpretazione del movimento d'ascesi di Dante dal cielo del Sole a quello di Marte.

La visione nel cielo quarto si è conclusa con l'epifania di un *lustrò*, di "chiarezza pari" allo sfolgorio delle due corone di spiriti già presenti, "per guisa d'orizzonte che rischiari" (vv. 67-69). Nella diffusa luminosità il poeta ha poi distinto "novelle sussistenze" (v. 73), disposte in cerchio, ed ha riconosciuto in questo splendore una manifestazione della terza persona trinitaria: "Oh vero sfavillar del Santo Spiro!" (v. 76). L'attraversamento del

cielo della sapienza si è dunque consumato nel trionfo dello Spirito-Amore,³⁵ forse alludendo all'idea che la sapienza autentica deve sublimarsi nell'amore, *notitia Dei* per eccellenza,³⁶ secondo l'antica tesi patristica dell'"amor ipse intellectus".³⁷

L'ingresso al superiore cielo di Marte è invece segnalato dalla percezione di un inusitato, ardente rossore (vv. 85-87) e successivamente dalla luminosa apparizione degli spiriti militanti in forma di croce (vv. 94-102).

Nella rappresentazione della salita al quinto cielo, i critici hanno colto l'intenzione del poeta di mettere in luce l'intima connessione di questo cielo col precedente. L'ingresso nel nuovo cielo è lieve, impercettibile: il pellegrino non se ne accorgerebbe se non fosse "per l'affocato riso de la stella, / che mi pareva più roggio de l'usato" (vv. 86-87). La descrizione della *translatio* si distingue per la sua particolare omogeneità: è inaugurata e conclusa da due invocazioni (vv. 76 e 96),³⁸ la seconda delle quali appella Dio con il nome di *Eliòs*, una figura del Padre che, assieme ai riferimenti allo Spirito Santo (v. 76) ed al Figlio (richiamato dalla croce, vv. 95 e 97-102), costituisce l'immagine della Trinità,³⁹ uno dei motivi dominanti del cielo quarto.⁴⁰

³⁵ Peter Dronke suggerisce invece che questa visione alluda alla profezia gioachimita dell'avvento della terza età dello Spirito e all'idea che l'intelletto possibile si possa attuare solo a livello universale, in sintonia con alcune tesi dell'aristotelismo radicale, ad esempio di Sigieri di Brabante; si veda P. Dronke, *Orizzonte che rischiari*, in "Romance Philology", XXIX, 1975, pp. 11 e ss.

³⁶ Cfr. *1 Giovanni*, 4, 8-16: "qui non diligit non novit Deum quoniam Deus caritas est [...] in hoc intellegimus quoniam in eo manemus et ipse in nobis quoniam de Spiritu suo dedit nobis [...] Deus caritas est et qui manet in caritate in Deo manet et Deus in eo".

³⁷ Cfr. Gregorio Magno, *XL Homiliarum in Evangelia Libri duo*, in *Patrologiae cursus completus*, cit., vol. 76, Parisiis, venit apud editorem, in via dicta d'Amboise, prope portam vulgo d'Enfer nominatam, seu Petit-Montrouge, 1849, *Homilia XXVII*, coll. 1204-1210.

³⁸ Cfr. E. Bonora, *Struttura e linguaggio nel XIV del "Paradiso"*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXLVI, 1969, p. 12.

³⁹ Gabriele Muresu commenta: "L'esistenza di uno stretto legame tra Sole e Marte è inoltre testimoniata dal fatto che il pellegrino, non appena asceso al quinto cielo, invoca Dio chiamandolo *Eliòs* (v. 96); ma funzione di concatenamento hanno anche le due similitudini che, sviluppando entrambe immagini stellari, rispettivamente chiudono e aprono la

L'unità dei cieli è rafforzata dalla loro fusione in un unico trionfo di luce: "è evidente che Dante ha voluto fondere in una sola realtà d'immagine l'ultima scena del cielo del Sole con la prima del cielo di Marte", annota Anna Maria Chiavacci Leonardi; "Il sopravvenire di un ultimo, terzo cerchio di luce intorno alle due corone già presenti nel cielo al momento stesso in cui egli lo lascia è infatti contiguo all'apparire della risplendente croce inscritta in un cerchio che si delinea, pieno di mistero, nella profondità luminosa del nuovo cielo".⁴¹

narrazione relativa alla permanenza di Dante nei due pianeti (vv. 70-75; 97-102). Una precisa funzione di raccordo tra le parti del canto sembra inoltre svolgere il motivo trinitario, che è una delle strutture portanti di un cielo – quello del Sole – non per nulla equiparato all'Aritmetica: l'invocazione al *Santo Spiro* (v. 76) che il poeta pronuncia rievocando l'apparizione di altri spiriti sapienti sembra infatti preludere alla successiva preghiera rivolta a Dio (vv. 88-96) e all'apparizione dell'immagine di Cristo nella croce di Marte (vv. 104-108)", in *La "gloria della carne": disfacimento e trasfigurazione* (Par. XIV), in "La rassegna della letteratura italiana", II-III, 1987, p. 267.

⁴⁰ I riferimenti più chiari in *Paradiso*, X, 1-6 e 49-51; XIII, 25-27 e 52-60; XIV, 28-30. Sulle figure trinitarie nella *Commedia* e particolarmente nel *Paradiso*, cfr. E. N. Girardi, *Dogma e immagini trinitarie nella "Commedia"*, in "Vita e Pensiero", I, 1949, pp. 26-34; R. Palgen, *Die Kosmische Trinität im "Paradiso"*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", XLVIII, 1973, pp. 7-23; G. Fallani, *Il mistero Trinitario*, in Id., *L'esperienza teologica in Dante*, Lecce, Milella, 1976, pp. 138-158; G. Rabuse, *Die Quaternität der Trinität in Dantes Gottesschau*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zu Dante*, Wien, W. Braumüller, 1976, pp. 184-224; S. Mussetter, *Dante's Three Beasts and the 'Imago Trinitatis'*, in "Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society", XCV, 1977, pp. 39-52; L. Peirone, *Visione trinitaria e messaggio dantesco*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari*, Genova, Il Melangolo, 1980, pp. 27-38; P. Priest, *Dante's Incarnation of the Trinity*, Ravenna, Longo, 1982; P. Zupan, "Paradiso" 10, 1-12: *the Poetic Theology of Trinitarian Creativity*, in "Romance Languages Annual", III, 1991, pp. 291-295; G. Gorni, *Numeri figurati e trinità*, in Id., *Lettera nome numero: l'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 87-107; J. Secor, *Three Dances of Three: the 'Imago Trinitatis' in Dante's "Commedia"*, in "Medieval Numerology", 1993, pp. 93-104; M. Cogan, *Associating Persons of the Trinity with Angelic Orders*, in Id., *The Design in the Wax: the Structure of the "Divine Comedy" and its Meaning*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1999, pp. 305-312; E. Salvaneschi e D. Bonanno, *La maschera della trinità*, in "L'immagine riflessa. Testi, società, culture", IX, 2000, pp. 303-316; M. Morrison, *Looking at God: Imagery for the Divinity in Dante's "Paradiso"*, in "Forum Italicum. A Quarterly of Italian Studies", XXXV, 2001, pp. 307-317; V. Crupi, *Dal "Paradiso" di Dante: l'impronta trinitaria nella creazione*, in Id., *Saggi danteschi*, Cosenza, Pellegrini, 2003, pp. 33-68.

⁴¹ D. Alighieri, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, cit., vol. III, p. 384. Nelle terzine dantesche le figure di luce si sfumano l'una nella successiva. Il *lucore* degli

L'interpretazione dell'*olocausto* interiore dei vv. 88-93 come combustione sacrificale del proprio amore, suggerita dalla citazione evangelica, si propone dunque come un'ideale figura di transizione tra i due cieli, rafforzandone la riconosciuta unità. All'ingresso del cielo di Marte, offrendo a Dio il gradito fuoco della carità, il poeta si ricollega figurativamente e teologicamente all'ultima visione del cielo del Sole, lo *sfavillar* dello Spirito-Amore, ma nel contempo allude anche all'infuocato colore del cielo di Marte, *affocato* e *roggio*. La carità di cui lo Spirito ha riempito il cuore del poeta, al colmo del quarto cielo, si consuma in *olocausto* entrando nel cielo ardente di Marte.⁴² Si tratta infatti del pianeta, spiega Dante nel *Convivio*, che “dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso pare affocato di colore”.⁴³

L'ascesa dal cielo del Sole a quello di Marte potrebbe anche rappresentare, in questa prospettiva, un'interessante tappa del *pilgrim's progress*⁴⁴ di Dante, della pedagogia divina dedicata al poeta nei tre regni

spiriti in forma di croce prende a svolgorare ancor prima che sia *essausto* il fuoco dell'amore nel petto di Dante: “un evento si accende sull'altro” (ivi, p. 402). Anche Natalino Sapegno rimarca l'armonia dell'intero passaggio poetico: “Il lento movimento figurativo dei vv. 67-75 (sottolineato dalla delicatissima immagine del cielo di sera, in cui spuntano le prime stelle); lo slancio di spirituale elevazione dei vv. 79-87; il raccogliersi infine dell'animo in un fervore silenzioso di gratitudine e di preghiera; costituiscono un solo nodo lirico di straordinaria intensità: svolgimento dei temi fantastici e sentimentali impliciti nel clima di intellettuale esaltazione delle terzine che precedono; preludio alla scena che segue, alacre, festosa e da ultimo rapita in un gorgo di musicale dolcezza”, in D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 187.

⁴² Vittorio Sermoni annota che il termine *olocausto* “situa sul fondo *affocato* e *ardente* del pianeta rosso l'immagine di una combustione senza residui, che sarà sviluppata nella terzina che segue”, in D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, a cura di V. Sermoni, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 222.

⁴³ *Convivio*, II, XIII, 11, cito secondo l'edizione D. Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995. Anche in *Purgatorio*, II, 14 “per li grossi vapor Marte rosseggia”, e cfr. *Convivio*, II, XIII, 11: Marte rosseggia *affocato* “quando più e quando meno, secondo la spessezza e raritate delli vapori che 'l seguono”.

⁴⁴ E non soltanto, com'è stata talvolta interpretata, una pausa narrativa. Giuseppe Berretta parla ad esempio di “momento di sospensione”, in *Il canto XIV del “Paradiso”*, in “Filologia e letteratura”, XI, 1965, p. 266.

ultramondani. Il poeta teologo è condotto lungo un *iter* che dalla sapienza solare conduce all'amore (vv. 76-96), il cui ardore è pronto a sublimarsi nella virtù operativa che Dante contemplerà nel cielo di Marte, sede degli spiriti militanti per la fede. In questo cielo incontrerà Cacciaguida e per voce dell'avo scoprirà l'alto e rischioso compito che Dio gli ha assegnato: tradurre la sua sapienza letteraria in militanza apostolica, diventare un poeta e profeta che alza il proprio *grido* "come vento" (*Paradiso*, XVII, 133), financo contro i grandi della terra, preparando all'attesa ed agognata *renovatio mundi* del *Santo Spiro*: "per guisa d'orizzonte che rischiari".



SUSI PIETRI

**OMBRE DI OMBRE.
WILDE CITA BALZAC. II***

1. Manipolazioni e maschere

“Starvation, and not sin, is the parent of modern crime. That indeed is the reason why our criminals are, as a class, so absolutely uninteresting from any psychological point of view. They are not marvellous Macbeths and terrible Vautrins”.¹

I. Citare in maschera. Inscrivere gli ‘esseri’ balzachiani o inserire il loro stesso autore nella propria scrittura, saggistica come dialogica, equivale non di rado, per Oscar Wilde, a convocarne e indossarne la maschera – attingendo alla performatività del mascheramento, nel senso doppiamente critico ed euristico del termine. La maschera wildiana, come si sa, mette a nudo le mistificazioni e gli strati artificiali del vero, negando al reale la sua esistenza ‘sotto forma

* La prima parte del saggio è stata pubblicata nel fascicolo n. 1 della rivista (giugno 2010).

¹ O. Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, in Id., *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, edited by R. Ellmann, Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 267.

veridica' e sostituendolo con la verità dell'artificiale:² l'illusione, il travestimento, il gioco di prestigio, la caricatura beffarda. Ma se, come scrive Wilde, si può smascherare il falso soltanto attraverso il falso, in una sorta di liberazione nichilistica del gioco delle apparenze, all'opposto si può produrre il vero solo attraverso l'esplorazione attiva del finzionale, secondo la logica della metamorfosi performativa: "man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth".³ Non appena è in gioco la questione delle citazioni 'in maschera' e delle Maschere dell'Autore (gli autori più vari e diversi, da Balzac a Baudelaire a Flaubert), Wilde non cessa di assimilare artificialità del mascheramento, derealizzazione e reinvenzione attiva dell'io. Quando citare significa mascherarsi, la maschera non è una falsa identità autoriale che celerebbe un'improbabile essenza, ma una simulazione/ri-creazione che rende presente una possibile apparenza dell'autore interrogato. Non serve, d'altra parte, a nascondersi dietro l'altro scrittore, ma piuttosto a rivelare, attraverso di lui, ciò che 'non si è', vale a dire a diventarlo finzionalmente, virtualmente.⁴ Anche abusivamente, si potrebbe aggiungere; ma le messe in scena wildiane ostentano in piena luce i loro travestimenti e le loro mistificazioni, in perfetta lucidità, e non si ammantano mai di alcuna pretesa all'innocenza del 'verosimile critico'. Quando Wilde indossa una maschera balzachiana o presta a Balzac dei tratti e dei toni tipicamente wildiani, non sta mentendo (o non semplicemente mentendo). Al contrario, interpreta un sogno reale e una realtà fittizia, producendo una verità inventata di sana pianta, ossia, nei suoi stessi termini, un 'mentir vero'.⁵ "To arrive at what one really believes, one must speak through lips different from

² Cfr. Id., *The Decay of Lying*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., pp. 308 e ss.

³ Id., *The Critic as Artist*, ivi, p. 389.

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ Cfr. D. Kiberd, *Oscar Wilde: The Resurgence of Lying*, in *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, edited by P. Raby, Cambridge University Press, 1997, pp. 276-293.

one's own. To know the truth one must imagine myriads of falsehoods":⁶ attraverso il linguaggio delle maschere in quanto artificio simulato, *play*, menzogna rovesciata o travestimento mimetico, la finzione diventerebbe realtà: Wilde può recitare il gioco del suo Balzac, derealizzarlo e derealizzarsi in lui. Questo, almeno, sembra essere un regime ideale non meno che impossibile della citazione e della riscrittura – il sogno proibito del 'lettore balzachiano' Oscar Wilde.

II. Inserzione e performatività della maschera. Sotto il segno della permutazione finzionale di ruoli e personalità, il corteo dei mascheramenti balzachiani di Wilde appare quanto mai plurale, mobile e prismatico. Balzac può prestarsi a una maschera cerimoniale e sontuosa, in una pirotecnica sfilata di precursori inconciliabili, attraverso i quali si riafferma la 'fedeltà nell'incoerenza' delle citazioni wildiane: "in literature mere egotism is delightful. It is what fascinates us in the letters of personalities so different as Cicero and Balzac, Flaubert and Berlioz, Byron and Madame de Sévigné".⁷ Talvolta Balzac e i suoi sostituti romanzeschi sono la maschera trasgressiva e liberatoria del rovesciamento della norma ("Who would care to go out to an evening party to meet Tomkins, the friend of one's boyhood, when one can sit at home with Lucien de Rubempré?"),⁸ oppure possono incarnare la quintessenza della maschera illusionistica e del gioco della falsificazione, come il Wainewright di *Pen, Pencil and Poison*, così simile a Lucien de Rubempré...⁹ In ogni caso, citato personalmente o attraverso uno dei suoi personaggi, il Balzac wildiano è una maschera che sa instaurare tra le identità del Maestro e del suo presunto erede infedele una relazione ora di

⁶ O. Wilde, *The Critic as Artist*, cit., p. 391.

⁷ Ivi, p. 341.

⁸ Id., *Balzac in English*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., p. 30.

⁹ Cfr. Id., *Pen, Pencil and Poison*, ivi, p. 321 e pp. 323-324.

complementarietà, ora di sdoppiamento e vertigine, ora di sostituzione, come per un inquietante ritorno a se stesso sotto l'apparenza dell'altro:

"One of the greatest tragedies of my life is the death of Lucien de Rubempré. It is a grief from which I have never been able to completely rid myself. It haunts me in my moments of pleasure. I remember it when I laugh".¹⁰

Più tardi, nell'ultima fase della scrittura wildiana, Balzac sarà anche una maschera mortuaria, il travestimento funebre di uno spettatore divertito dall'avventura della sua stessa caduta: si vedano le inserzioni di passi di *Illusions perdues* nel *De Profundis*,¹¹ o la famosa battuta in cui Wilde confessava ironicamente che i suoi due personaggi prediletti erano sempre stati Lucien de Rubempré e Julien Sorel, precisando che Lucien si era impiccato, Julien era stato giustiziato e, quanto a lui, era morto in prigione.¹² Ma, quali che ne siano le forme e gli scenari adottati, la relazione con Balzac inscritta nelle sue citazioni si manifesta sempre attraverso una maschera *pragmatica*, identificata con la forza e la potenza mimetica che sa esercitare, per le *performances* spettacolari della sua operatività.

III. Identità di frontiera. In questa pratica temeraria della citazione, l'autore in maschera della *Comédie humaine* non costituisce *mai* un Modello esteriorizzato e messo a distanza secondo un rapporto oggettivante con l'immagine del suo lettore e incauto esegeta. Diviene, al contrario, quella 'maschera di Balzac in Wilde' dalle molteplici variabili, i cui contenuti simbolici di verità rovesciata e di artificio veridico sarebbero idealmente passibili di trasferirsi da una citazione all'altra, da un'opera all'altra (e,

¹⁰ Id., *The Decay of Lying*, cit., p. 299.

¹¹ Cfr. Id., *De Profundis*, edited by R. Ellmann, New York, The Modern Library, 2000, p. 93.

¹² Cfr. Vincent O'Sullivan, *Aspects of Wilde*, London, Constable, 1936, p. 36.

utopisticamente, da una vita all'altra). Ogni riappropriazione, ogni incursione wildiana nella *Comédie humaine* sembra allora prendere la forma di un salto nell'arbitrario, alla ricerca di un Balzac alternativo e scandalosamente inattuale, vale a dire riletto in totale opposizione al proprio tempo, contro tutti i canoni balzachiani convenzionali che 'lo sventurato Diciannovesimo secolo' ha potuto inventare e consumare. In questo senso, l'uso sulfureo e sovversivo della citazione non è concepito per confortare e assicurare l'assegnazione di identità precostituite o per ristabilire la netta demarcazione delle frontiere fra *colui che cita* e *colui che viene citato*, bensì *per farle saltare*, congedando allo stesso tempo ogni schema essenzialista e assertivo del discorso critico.

2. Paradossi e plagi viventi

"It is pleasanter to have the entrée to Balzac's society than to receive cards from all the duchesses in Mayfair".¹³

IV. *La citazione come paradosso*. Citazioni e allusioni alla *Comédie humaine*, anche quando sembrano partecipare della leggerezza e della fatuità del puro motto di spirito,¹⁴ non rinunciano mai all'insolenza eversiva della provocazione intellettuale. I 'paradossi' balzachiani di Wilde sono ordigni della lettura critica dalla carica esplosiva sapientemente calibrata, sempre latori di verità 'oltraggiose'. Wilde si compiace in effetti di chiamare sulla scena delle sue acrobazie teoriche un Balzac inusuale, evocato in veste di Maestro di antinomie indecidibili da parte di un lettore che si qualifica, a sua volta, come *antinomian*:¹⁵ in preda al demone del paradosso, in caccia costante di norme da trasgredire, contraddizioni da inasprire, dilemmi e teorie da opporre.

¹³ O. Wilde, *Balzac in English*, cit., pp. 30-31.

¹⁴ Cfr. U. Eco, *Wilde. Paradosso e aforisma*, in Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 70-90.

¹⁵ Cfr. O. Wilde, *The Critic as Artist*, cit., p. 406.

Antinomica, per eccellenza, sarebbe una lettura-riscrittura che si concepisce come un'“arte della perplessità e della *scepsis*”, e si esercita come un'azione di sfondamento dei valori critici riconosciuti, dei loro criteri di verità così come di verifica.¹⁶ Riferimenti a Balzac e manipolazioni di ‘materiali balzachiani’ procedono così per antifrasi taglienti, trappole insidiose del gioco verbale, ossimori eleganti non meno che gratuiti, coppie di opposizioni speculari che si riflettono e si ‘sospendono’ in un reciproco rinvio – per appropriarsi dell’‘altro’ scrittore rappresentandone l’*impensato*, in nome dell’assioma secondo il quale “a truth ceases to be true when more than one person believes in it”.¹⁷ Tutte le pratiche eccentriche di citazione balzachiana sondate da Wilde sono esposte alla perversa instabilità di questa logica paradossale, nella *produttività globale* dei suoi rovesciamenti – come accade, in modo esemplare, nella principale catena di paradossi *antinomians* in cui Balzac si trova ad essere implicato: il suo rapporto antitetico con l’Arte e con la Vita, travolto da un turbine di incessanti ridefinizioni. I due termini antinomici tendono infatti ad assumere sensi e finalità differenti entro un sistema di figure unificate dal movimento di inversione, di alternanza, di rimbalzo o di capovolgimento delle opposizioni che via via le costituiscono. Di qui le acrobazie critiche del Balzac di volta in volta citato e riconfigurato, nonché le prove di destrezza del suo esuberante ‘lettore’ e ‘citatore’.

V. *Riscritture, vampirismi, antagonismi mimetici*. La prima figura della relazione arte/vita sembra consistere nella dualità più assoluta. L’arte balzachiana, letta e manipolata da Wilde, proclama senza alcun compromesso la sua autonomia fondativa, vuole essere un fine in sé, ponendo da se stessa

¹⁶ Cfr. H. Bloom, *Introduction a Oscar Wilde*, edited and with an introduction by H. Bloom, New York, Chelsea House, 1985, pp. 1-7.

¹⁷ O. Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., p. 434.

tutte le sue condizioni: “But Balzac is no more a realist than Holbein was. He created life, he did not copy it”;¹⁸ “Balzac, besides, is essentially universal. He sees life from every point of view. He has no preferences and no prejudices. He does not try to prove anything. [...] *Il crée un monde et se tait*”.¹⁹

Si consuma così, per ‘Balzac interposto’, una rivincita programmatica della finzione sulla presunta superiorità di un reale che, a sua volta, si autonomizza, individuandosi in brutta oggettivazione dell’opacità indifferente e inanimata dei ‘fenomeni esterni all’uomo’.²⁰ È anche grazie a questa distanza, che nulla saprebbe o potrebbe colmare, che l’arte di Balzac può riconoscersi consustanziale all’imperativo di essere ‘più vivente’ della vita stessa: “a steady course of Balzac reduces our living friends to shadows, and our acquaintances to the shadows of shades”.²¹

Nondimeno, nel Balzac di Wilde la formulazione statica dell’antitesi arte/vita è ben presto minacciata dalla conflittualità devastante di un rapporto di vampirismo reciproco. In *The Picture of Dorian Gray*, riscrittura wildiana dello scambio fra quadro e pittore nello *Chef-d’œuvre inconnu*, il tema del ritratto che uccide è unito a quello centrale della *Peau de chagrin*: il dispendio vitale, trasferito dall’esistenza al dipinto.²²

Nella lotta senza quartiere fra i due rispettivi ‘vampiri’, il critico *antinomian* – e, insieme a lui, il suo Balzac speculare – rifiuta ogni risoluzione o sia pur precaria riconciliazione. Sceglie, semmai, di esorcizzare il loro conflitto, allorché afferma, ancora con il soccorso abusivo di Balzac, l’illusione

¹⁸ Id., *The Decay of Lying*, cit., p. 299.

¹⁹ Id., *Balzac in English*, cit., p. 30.

²⁰ Cfr. Id., *The Decay of Lying*, cit., p. 301 (e si vedano H. Schiff, *Nature and Art in Oscar Wilde’s “The Decay of Lying”*, in “Essays & Studies”, 18, 1965, pp. 83-102; G. Franci, *Arte e vita: il dramma di una doppiezza non risolta*, in Ead., *Il sistema del dandy. Wilde, Beardsley, Beerbohm*, Bologna, Patron, 1977, pp. 91-122).

²¹ O. Wilde, *Balzac in English*, cit., p. 30.

²² Cfr. R. Ellmann, *Oscar Wilde*, London, Hamish Hamilton, 1987, trad. it. di E. Capriolo, *Oscar Wilde*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 361-394; P. Laubriet, *Un catéchisme esthétique. “Le Chef-d’œuvre inconnu” de Balzac*, Paris, Didier, 1961, pp. 165-168.

dell'artificiale come sola realtà 'ideale e intellettuale' – negando così al reale stesso ogni diritto di esistenza significativa:

"It was said of Trollope that he increased the number of our acquaintances without adding to our visiting lists; but after reading the *Comédie humaine* one begins to believe that *the only real people are the people who have never existed*".²³

L'altro grande rituale wildiano di esorcismo, ovvero l'altro antidoto artificiale, da iniettarsi contro la malattia contagiosa rappresentata dalla 'vita', è la ben nota riscrittura della poetica 'dandystica'. Attraverso la vita e attraverso l'opera, il dandy di Wilde è la versione quintessenziale e prematuramente decrepita dell'eterna giovinezza del *lion* balzachiano, il 'nuovo idolo' del culto della differenziazione sociale che si può incontrare nel *Traité de la vie élégante*, o nei vari Maxime de Trailles, de Marsay, La Palférine de *La Comédie humaine*:²⁴ il maestro di cerimonie dell'inessenziale e dell'arbitrario che sostituisce interamente la Vita con l'Arte, dove la prima fornirebbe i semplici 'materiali' di cui la seconda sarebbe la 'forma' – quella severa disciplina del puro artificio, della pura cifra stilistica che diviene l'arte di vivere esteticamente, trasferendo il postulato del valore inimitabile dell'opera all'espressione di sé fin nel più infimo dettaglio quotidiano.

Infallibilmente, allora, l'antinomia arte/vita riattiva la sua dimensione conflittuale sotto la figura dell'*antagonismo mimetico*. "Life imitates art far more than Art imitates life",²⁵ dopodiché l'una e l'altra si inseguono nella rivalità di una doppia *mimesis* costantemente riproposta, per rinfacciarsi i

²³ O. Wilde, *Balzac in English*, cit., p. 30 (corsivo mio).

²⁴ Cfr. R. Fortassier, *Introduction* a H. de Balzac, *Pathologie de la vie sociale. Traité de la vie élégante*, in Id., *La Comédie humaine*, édition complète publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, vol. XII, pp. 185-209; e R. Kemps, *Dandies. Baudelaire et C.*, Paris, Seuil, 1977, *passim*.

²⁵ O. Wilde, *The Decay of Lying*, cit., p. 307.

rispettivi ritardi e mancanze. Leggere Balzac significa immergersi nella furiosa vitalità di esseri di carta incandescenti e sconvolgenti come esseri reali:

“Lucien de Rubempré, le Père Goriot, Ursule Mirouët, Marguerite Claës, the Baron Hulot, Madame Marneffe, le Cousin Pons, de Marsay – all bring with them a kind of contagious illusion of life. They have a fierce vitality about them: their existence is fervent and fiery-coloured: we not merely feel for them, but we see them – they dominate our fancy and defy scepticism”.²⁶

Ma, all’inverso, passeggiare per le strade di Londra è come sprofondare fra le imitazioni reali e viventi – più o meno deludenti – dei Rubempré e de Marsay che si succedono e ci circondano da ogni parte: “our Luciens de Rubempré, our Rastignacs, and de Marsays made their first appearance on the stage of the *Comédie humaine*. We are merely carrying out, with footnotes and unnecessary additions, the whim or fancy or creative vision of a great novelist”.²⁷

VI. *Plagio e ‘citazione a rovescio’*. Il punto fatale di convergenza di questo mutuo processo di imitazione a due (nonché il terreno comune dei diversi Balzac riattualizzati da Wilde) è ancora una volta la poetica del plagio, inteso come ‘citazione a rovescio’ e ‘versione incompiuta’ dei grandi archetipi dell’arte: *riproduzione, copia, imitazione vivente* delle ‘forme più reali dell’essere vivente’, ossia coazione a ripetere, da parte della natura, gli artifici delle forme che le opere d’arte le impongono.²⁸ Tanto i saggi che i dialoghi immaginari wildiani fanno di Balzac un Modello incomparabile di questa sorta di contro-*mimesis* al grado secondo, o di ‘citazione perversa’ della vita in arte e viceversa:

²⁶ Id., *Balzac in English*, cit., p. 30.

²⁷ Id., *The Decay of Lying*, cit., p. 309.

²⁸ Cfr. ivi, pp. 300-301 e p. 306.

“Literature always anticipates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose. The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac”,²⁹

“Yesterday evening, Mrs. Arundel insisted on my going to the window, and looking at the glorious sky, as she called it. [...] It was simply a very second-rate Turner, a Turner of a bad period... Of course, I am quite ready to admit that Life very often commits the same error. She produces her false Renés and her sham Vautrins, just as Nature gives us, on one day a doubtful Cuyp, and on another a more than questionable Rousseau. Still, Nature irritates one more when she does things of that kind. It seems so stupid, so obvious, so unnecessary. A false Vautrin might be delightful. A doubtful Cuyp is unbearable”.³⁰

Siamo quindi nel regime dello *scambio* di arte e vita, nella forma estrema di reciproci plagi – e, in questo quadro, l’esemplarità dell’opera, l’esibizione della gratuità della sua legge di formazione, può estendersi di nuovo, e all’infinito, anche al mondo dell’esperienza. È “la Vita per la quale vale l’assunto che stile e senso sono perfettamente convertibili”,³¹ dove l’individuo diviene, come l’opera, ineffabile e fittizio, si decanta nei puri paradigmi dei rapporti formali, e prolunga o proietta le sue maschere in tutti gli oggetti sovrainvestiti dall’illusionismo dandystico – *ivi comprese le opere*, proprie o altrui, oggettivate anch’esse in *materiali da reimpiegare e citare*, integrandoli ulteriormente nella nuova forma della vita estetica o dell’Esteticità generalizzata, in una prodigiosa convertibilità dei contrari. Quando Wilde, a Parigi nel 1883, si lancia alla conquista dei circoli letterari francesi, decide di atteggiarsi a Balzac: vuole ‘essere Balzac’, indossa l’abito monacale delle leggende biografiche balzachiane per scrivere (o fingere di scrivere) durante la notte, si fa confezionare un bastone da passeggio in avorio dal pomo incastonato di turchesi,³² come quello, celebre, del Balzac che aspirava a farsi

²⁹ Ivi, pp. 308-309.

³⁰ Ivi, p. 313.

³¹ S. Givone, *L’esteta, il dandy, il flâneur*, in Id., *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 107.

³² Cfr. N. Kohl, *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 89 e pp. 111 e ss.

arbitro della moda degli anni 1830-1834.³³ Che cosa sta facendo, esattamente, Oscar Wilde? Parecchie cose allo stesso tempo, e tutte lucidamente contraddittorie e *antinomians*. Finge di incarnare un personaggio della *Comédie humaine*. Imita il suo autore (che d'altronde si arrischiava, a sua volta, a imitare i suoi *dandies* immaginari). Vive come un 'parassita' della scrittura balzachiana e intanto riscrive un romanzo balzachiano attraverso la propria vita. Gioca d'astuzia con l'opera di finzione, realizzandone una versione ironicamente letterale. E, insieme, si concede un supplemento personale d'opera, attraversando virtualmente, in veste di protagonista supplementare, l'opera di Balzac.

In queste formulazioni estreme dell'arte della citazione come plagio o plagio vivente sembra non esistere alcun limite al *parossismo della permutabilità di opposti sempre convertibili*. È lo stesso movimento che tende ad avvolgere tanto il soggetto (Wilde) che l'oggetto (Balzac) delle operazioni di citazione e rilettura nelle sue operazioni antitetiche di rovesciamento e moltiplicazione degli sfondi e dei punti di vista, o, se si vuole, nel girotondo delle sue contraddizioni strategiche mai placate. Da questo incontro – per più versi inaffidabile e non garantito, e naturalmente pericoloso, nel senso in cui “an idea that is not dangerous is unworthy of being called an idea at all” –³⁴ nasce un Balzac stranamente dislocato e sconcertante, estremo in tutte le sue contorsioni paradossali. Un Balzac a immagine di Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde.

³³ Cfr. R. Pierrot, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1994, pp. 167-176 e pp. 177-192.

³⁴ O. Wilde, *The Critic as Artist*, cit., p. 388.



GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

**TRE CITAZIONI:
CORAZZINI, SBARBARO, MONTALE**

1. La celebre dichiarazione di poetica di Sergio Corazzini, che ha come sigla la *Desolazione del povero poeta sentimentale*, è tutta esclamativa, calcolatamente enfatica fino all'eccesso, proprio per rilevare nel modo più efficace la distanza abissale fra chi non è poeta, bensì un piccolo fanciullo che piange, e il poeta artiere di Carducci, la lampada che arde di Pascoli, il raffinato artefice di d'Annunzio. Ma è più specificamente una citazione quasi letterale di d'Annunzio, e si tratta della scena quarta nell'atto terzo della *Fiaccola sotto il moggio*: il dialogo fra Gigliola e il fratello debole e malato Simonetto. Gigliola rivela a Simonetto che Angizia, la serva che ora è diventata la moglie del padre, in realtà ha ucciso la madre strozzandola con il coperchio del cassone dove sono i panni della famiglia; e la reazione immediata è un'esclamazione di orrore e un grido di vendetta, che è la replica della proclamazione di Giacomo Leopardi nella canzone *All'Italia*:

“Ah, morte, morte! Dammi,
dammi... qualcosa per ferire, dammi

da uccidere... Ora vado,
ora corro... Mi sento
forte”.¹

Leopardi esclama di voler combattere e procombere lui solo per l'Italia, ora che gli eroi sono morti e tutto è silenzio e rinuncia. Anche l'ultimo maschio dei Sangro grida che vuole agire e uccidere l'assassina a tradimento della madre, ma dice “qualcosa [...] da uccidere”, non cita affatto un'arma necessaria per la vendetta, con vaga e un poco ambigua genericità. Ma d'Annunzio si serve dell'esclamazione leopardiana con sottile ambiguità: questa è autentica, partecipa della dimensione eroica della poesia politica e dell'epica, mentre quella di Simonetto ha un'intonazione patetica, perché il giovinetto è debole e malato, e subito, fin dall'inizio della tragedia, il personaggio così è stato dichiarato e fissato come *dramatis persona*.

Si tratta però anche di un commento critico a opera di d'Annunzio: chi chiede l'arma per combattere e morire per l'Italia è il poeta fragile e malato, tragico rappresentante della famiglia abruzzese dei Sangro che sta andando in rovina come il loro palazzo. Ed ecco allora il risvolto dell'esclamazione eroica di Simonetto, quando la sorella gli rivela che la morte della madre non è stata un incidente, una fatalità, ma un omicidio, scientemente premeditato e attuato dalla donna di Luco dei Marsi Angizia Fura, che è diventata l'amante di Tibaldo de' Sangro e, dopo la morte della moglie, la nuova sposa e la padrona della casa. Simonetto continua a gridare la sua volontà di vendetta sempre più

¹ G. d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio. Tragedia*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I: *Sogno d'un mattino di primavera – Sogno d'un tramonto d'autunno – La città morta – La Gioconda – La gloria – Francesca da Rimini – Parisina – La figlia di Iorio – La fiaccola sotto il moggio – Più che l'amore*, a cura di E. Bianchetti, con un *Avvertimento* di R. Simoni, Milano, Mondadori, 1968 (prima ed. 1940), pp. 1047-1048. Leopardi dichiarava: “L'armi, qua l'armi; io solo / Combatterò, procomberò sol io. / Dammi, o ciel, che sia foco / Agl'italici petti il sangue mio” (G. Leopardi, *All'Italia*, in Id. *Canti*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, p. 3, vv. 37-40).

freneticamente ed esasperatamente, ma in modo isterico, con un accumularsi di parole sempre più esagerate e sempre più vuote, irreali:

“Su, dammi, dammi qualcosa... Ch’io corra,
ch’io la cerchi... Dov’è? La prenderò
per i capelli, la trascinerò
sino alla pietra, su la pietra stessa
la sbatterò, la finirò.

[...]

Ahi! Ahi!

Che è questo? Gigliola,
Gigliola, questo spasimo...
Se ne va l’anima... Aiutami tu!
Non potrò... non potrò...
La forza! Dammi la forza! Gigliola!

[...]

Oh! Oh! Oh! Sono un povero malato...
Oh! Oh! Altro non posso che morire...”²

La scansione dell’itinerario di Simonetto, dal grido di orrore, di rivolta e vendetta fino allo schianto conclusivo della fragilità fisica e mentale, fino alla confessione dell’impossibilità di agire e di essere capace soltanto di morire, definisce in profondità il personaggio e insieme la condizione del genere tragico nei tempi moderni (anche se *La fiaccola sotto il moggio* è ambientata “al tempo del Re Borbone Ferdinando I”).³ Colui che dovrebbe vendicare il delitto che è anche tradimento e inganno (come Oreste nella trilogia eschilea), è debole e malato: la tragedia deve allora trovare un’altra via perché si restauri la giustizia, e tocca a Gigliola agire, come ella ha sempre saputo. L’eroe tragico non è più in grado di esercitare la vendetta, di ricostituire la giustizia, di essere modello anche di orrore e violenza e rivolta contro gli dèi ingiusti, nell’enormità magnanima dei suoi delitti, fino ad affrontare lucidamente le conseguenze dell’operare, anche la morte. Simonetto sa soltanto morire di una malattia fisica e intellettuale, palesando lo spasimo della sua mente e del suo

² G. d’Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio. Tragedia*, cit., p. 1048.

³ Ivi, p. 936.

corpo esangue. Lo slancio all'azione è un vano sussulto: le troppe esclamazioni, tanto più esasperate quanto più vuote e vane, sono un segno di impotenza. Ci sono allusioni classiche (Atamante reso pazzo che sfracella uno dei figli sotto un masso, la crudelissima tortura e il supplizio che i figli infliggono alla matrigna Dirce per la sua malignità), in funzione di una sempre più esasperata e improbabile modalità di punizione di Angizia, ma è chiaro che Simonetto non è affatto capace di azione e sa soltanto parlare, recitare con le parole d'altri, si tratti di Leopardi o dei miti greci.

Nell'esaltazione isterica di Simonetto la parola letteraria (e mitica) si scontra con la vita, poiché vita non è il grido ma l'azione, quella di cui è capace soltanto Gigliola (come tante altre protagoniste dannunziane, Basiliola e Fedra soprattutto). Se nella tragedia classica parola e azione coincidono, corroborandosi, in quella moderna e abruzzese dei Sangro i due elementi si scontrano ma non si annullano. Nella *Fiaccola sotto il moggio* Simonetto è il fanciullo malato e capace solo di morire, ma accanto a lui c'è l'eroina autentica Gigliola, ed altri in grado di agire e sapere come Bertrando, Angizia e il serparo. La tragedia, insomma, è ancora possibile nella letteratura come alternativa alla volgarità e malignità del presente, quel presente a cui proprio Gigliola si oppone con eroismo e disperazione.

Corazzini, invece, riprende e amplifica le frasi di Simonetto ma le fa uscire dall'ambito tragico toccando un problema centrale della letteratura contemporanea. Egli discorre di sé come poeta, anzi non-poeta poiché la poesia non è più possibile, come fanciullo, sì, ma non divino come quello di Pascoli e del prologo di *Alcyone*,⁴ capace solo di piangere, cioè di vivere e morire in una sorta di grado zero dell'esistenza. La letteratura, tutta la

⁴ Si fa riferimento alla prosa pascoliana *Il Fanciullino* e alla poesia dannunziana *Il fanciullo*, nella prima parte di *Alcyone*.

letteratura, è infatti malata a morte e la parola poetica non è più pronunciabile, ciò che resta è soltanto la vita, per di più sull'orlo della morte:

“Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
Perché tu mi dici: poeta?
[...]
Oh, io sono, veramente malato!
E muoio, un poco, ogni giorno.
Vedi: come le cose.
Non sono, dunque, un poeta:
io so che per esser detto: poeta, conviene
viver ben altra vita!
Io non so, Dio mio, che morire”.⁵

In questa citazione e variazione ampliata del grido finale di Simonetto c'è anche un altro riferimento dannunziano, quello alle “cose” del palazzo dei Sangro che vanno in rovina, muoiono a poco a poco, le statue come la fontana, i tetti come le stanze. Il fanciullo non è più quello divino che è in ogni uomo – sia pure tanto spesso flebile – né il cantore che appare a d'Annunzio a Settignano, ma il malato che può solo piangere e non sa più dire parole di verità o bellezza. *Desolazione del povero poeta sentimentale*, insomma, forza il significato del personaggio nella *Fiaccola sotto il moggio*: il malato Simonetto parla con le parole sublimi di Leopardi e del mito greco, ma Corazzini le dichiara improponibili poiché la letteratura non può più usare le parole del passato, bensì soltanto lacrime e lamenti. Il fanciullo divino che ha suscitato nel cuore umano la poesia è diventato “piccolo”, silenzioso, senza parola: il “Silenzio” di cui parla Corazzini è quello di una parola che non è più pronunciabile.

⁵ S. Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*, in Id., *Piccolo libro inutile*, in Id., *Poesie edite e inedite*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1973³, p. 117 e p. 119.

Simonetto lacrimevolmente dice, dopo la vana proclamazione di vendetta: “Altro non posso che morire”. L’ultimo dei Sangro pronuncia le esasperate, nobili, appassionate parole della letteratura e non a caso alla fine dell’orazione tragica si sente mancare l’“anima”, cioè non soltanto le forze fisiche ma più radicalmente la mente ovvero lo spirito divino. Significativamente la tragedia dannunziana si conclude con il fallimento dell’azione di giustizia a cui Gigliola si è dedicata, ben sapendo che il fratello non è in grado di fare ciò che dovrebbe. È il capovolgimento della situazione di Elettra e Oreste nella trilogia di Eschilo: Gigliola, votata ugualmente alla morte, non potrà uccidere Angizia perché il padre l’ha preceduta, e non potrà mai sapere se il padre ha voluto punire l’assassina oppure far tacere per sempre il sospetto di essere stato complice del delitto. La tragedia in crisi messa in scena da d’Annunzio suggerisce così una più generale crisi della letteratura: non può più esistere il poeta, l’intreccio fra azione e parola, vita e creazione, si è sciolto.

Anche il non-poeta Corazzini ripete di non poter fare altro che morire, radicalizzando il discorso di Simonetto, cioè l’idea dannunziana di un mondo dove il sublime della letteratura sta disgregandosi. La parola poetica è ormai diventata impronunciabile, con l’avvento della ragione è scomparso il poeta ‘ingenuo’ e non esiste neppur più il poeta leopardianamente “sentimentale” (il titolo corazziniano è in tal senso allusivo). L’ultima incarnazione della poesia nei moderni tempi borghesi può solo essere un piccolo fanciullo che piange e più non parla, preparandosi a morire: è una lezione offerta da Corazzini allo stesso d’Annunzio, che aveva proclamato “divina” la Parola e il Verso “tutto”.⁶

⁶ Cfr. l’*Isottèo*: “O Poeta, divina è la Parola; / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto” (G. d’Annunzio, *Epodo*, in Id., *L’Isottèo*, in Id., *Versi d’amore e di gloria*, vol. I: *Primo vere – Canto novo – Intermezzo – Elegie romane – L’Isottèo – La Chimera – Poema paradisiaco – Odi navali – Appendici*, a cura di

2. La prima sezione dei *Versi a Dina* di Camillo Sbarbaro contiene una serie di citazioni e variazioni dantesche che meritano qualche commento, per meglio interpretare questo poemetto d'amore e di memoria. Le più clamorose sono all'inizio:

“La trama delle lucciole ricordi
sul mar di Nervi, mia dolcezza prima?
[...]
Forse. Ma il gesto che ti incise dentro,
io non ricordo; e stillano in me dolce
parole che non sai d'aver dette”.⁷

Il riferimento è a *Paradiso*, XXXIII, 55-63:

“Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa”.⁸

La riscrittura di immagini, metafore e concetti del canto supremo della *Commedia* ad opera di Sbarbaro è fondamentalmente terrena, umana e laica, secondo il canone della letteratura moderna che ha voluto cancellare il sacro. Il perno intorno a cui ruotano le terzine dantesche e gli endecasillabi di Sbarbaro è dato dai verbi analoghi: “distilla” e “stilla” (la minima differenza è determinata certamente dalle ragioni metriche). La metafora è uguale: “il

E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1950, p. 438 [IV, 12-14]). I versi sono citati dallo stesso d'Annunzio in una famosa pagina del *Piacere*.

⁷ C. Sbarbaro, *Versi a Dina*, in Id., *Rimanenze*, in Id., *Poesie*, in Id., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1995, p. 105.

⁸ Per le citazioni dantesche si fa riferimento, qui e in seguito, all'edizione D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, vol. IV: *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1967.

dolce” di Dante e il “dolce / parole” di Sbarbaro. La dolcezza è, in entrambi i casi, la “memoria”: quella della visione divina in Dante, in Sbarbaro la concretezza delle situazioni e dei luoghi, le lucciole di Nervi, il gesto della donna, le parole pronunciate ma svanite ormai dal ricordo. È la stessa dimenticanza per eccesso di visione: in Sbarbaro l’apparizione della donna oltrepassa la possibilità di ricordare e le lucciole sono minime folgorazioni, come in Dante la luce del Paradiso nel momento in cui si approssima alla visione di Dio. Si noti, nel poeta ligure, la notazione non realistica delle lucciole “sul mar di Nervi”: è, probabilmente, il mare dell’essere, l’infinità del tempo e dello spazio che rende unico e non ricordabile – se non per metafora e teologia negativa – l’incontro d’amore. E l’amore, qui, è quello umano e non quello maiuscolo “che move il sole e l’altre stelle” (*Paradiso*, XXXIII, 145), entrambi però sublimati, esclusivi, assoluti e perciò non più ricordabili, se non per effetto della dolcezza provata allora e ancora avvertita oltre quel tempo.

Il gesto della donna amata incide l’anima, così come la visione di Dante (nelle forme adeguate ai limiti sensibili della condizione umana) si è impressa nella sua memoria. E per Sbarbaro l’esperienza amorosa è un’eccezione come l’incontro di Dante con Dio nella forma trinitaria: l’unico modo per parlarne adeguatamente è il ricorso alla rappresentazione dell’amore divino nei versi più alti di tutta la *Commedia*. Il sacro è inattuale, irrecuperabile, ma le sue modalità letterarie si possono impiegare per esperienze che appaiono straordinarie come quella dei *Versi a Dina*: le luci immateriali delle lucciole e il “dolce” di quelle parole che stilla ancora nell’animo del poeta non sono legati a una precisa memoria (neppure la donna ricorda più di aver pronunciato quelle parole), ma sono analoghi alla Parola divina, irripetibili da chi ha vissuto l’oltranza della visione.

Sbarbaro, dopo la riscrittura delle terzine dantesche, ripete il commento di quest’esperienza che diventa scrittura:

“Estrema delusione degli amanti!
invano mescolarono le vite
s’anche il bene superstite, i ricordi,
son mani che non giungono a toccarsi”.⁹

Così egli rileva il distacco radicale fra la visione dantesca e la propria, in un mondo ormai privo del divino. Paragonabile a quello divino e come tale ricordato solo per sentenza negativa, anche l’amore umano non può essere raccontato e descritto nella presso che completa dissoluzione della memoria. Ma per quanto straordinaria e sublime nei suoi limiti terreni, la traccia di dolcezza che è rimasta agli amanti di Sbarbaro è infinitamente più debole di quella che si conserva nella memoria di Dante, perché Dio gli ha concesso di comunicare ai lettori del suo poema lo straordinario godimento spirituale della visione. Nel mondo attuale, invece, si è dissolto il sacro, e l’amore sublime è, sì, raccontabile, ma senza una divina garanzia, fragile impressione nella memoria che non rappresenta più un contatto e una durata come ricordo della passione:

“Ognuno resta con la sua perduta
felicità, un po’ stupito e solo,
pel mondo vuoto di significato”.¹⁰

Se l’esperienza di Dio era possibile in un mondo in cui il sacro era presente e necessario, nel mondo desacralizzato di oggi l’esperienza eccezionale dell’amore quasi non lascia tracce, o le sue tracce sono sempre più deboli poiché non garantite (come in Dante) dal dono di Dio. L’unica possibile memoria, per questi amanti in un mondo dissacrato, è un “Miele” che non si conserva e non dura (nei sensi, nell’anima) come invece durava l’esperienza dantesca:

⁹ C. Sbarbaro, *Versi a Dina*, cit., p. 105.

¹⁰ *Ibidem*.

“Miele segreto di che s’alimenta;
fin che sino il ricordo ne consuma
e tutto è come se non fosse stato”.¹¹

Poco oltre Sbarbaro suggerisce un’altra risonanza dantesca:

“Oh come poca cosa quel che fu
da quello che non fu divide!
Meno
che la scia della nave acqua da acqua”.¹²

La similitudine rimanda ancora a *Paradiso*, XXXIII, 94-96:

“Un punto solo m’è maggior letargo
che venticinque secoli a la ’mpresa
che fé Nettuno ammirar l’ombra d’Argo”.

Ma si può mettere a confronto anche un’altra metafora dantesca, quella di *Paradiso*, II, 10-15:

“Voialtri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan de li angeli, del quale
vivesi qui ma non sen vien satollo,
metter potete ben per l’alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l’acqua che ritorna eguale”.

La scia della nave di Sbarbaro nel suo viaggio mondano segna la divisione fra l’esistere dell’amore e la dimenticanza così rapida, come il solco che segna l’itinerario nel mare dell’essere e del tempo all’inizio del *Paradiso* dantesco. Nell’itinerario di Dante garantito da Dio, l’acqua non lascia più segno del suo passaggio e rimane “eguale”, ma solo perché più avanti ci sarà la suprema ventura della conoscenza della verità. Per Sbarbaro, invece, ciò che fu

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

si confonde subito con il nulla: l'amore non dura, è rapido e fuggevole, non ne rimane altro che il ricordo in disfacimento.

I *Versi a Dina* sono dunque un serrato confronto fra la poesia del sacro, che ha Dante come punto di riferimento fondamentale, e la poesia dell'amore umano. Si veda ancora un'ulteriore e più generica allusione dantesca nella terza sezione del poemetto:

“Era color del mare e dell'estate
la strada tra le case e i muri d'orto
dove la prima volta ti cercai.
All'incredulo sguardo ti staccasti
un po' incerta dall'altro marciapiede.
Nemmeno mi guardasti. Mi stringesti,
con la forza di chi s'attacca, il polso.
A fianco procedemmo un tratto zitti.

Una macchina adesso mi portava,
procella appena dominata, verso
il luogo di quel primo appuntamento.

Già la svolta il mio cuore riconosce
e, raffica, la macchina la imbocca,
ed ecco *tu ti stacchi*
un po' incerta dall'altro marciapiede.
(Non era che un crudele immaginare:
paralitico tenta con quest'ansia
la parte, se già il male la guadagni)”.¹³

Punto di riferimento è il primo incontro di Dante con Beatrice raccontato nella *Vita nuova* e anche l'incontro successivo nel giardino dell'Eden, dopo la morte della donna e la sua trasfigurazione in figura della filosofia divina.¹⁴ Sono le due facce dell'amore mondano e di quello divino, all'interno della visione dantesca della condizione umana dopo la morte: l'apparizione nel Paradiso Terrestre ripete il primo incontro della donna amata,

¹³ Ivi, p. 108.

¹⁴ Si vedano in proposito i capitoli II-III della *Vita nuova* e i canti XXX-XXXI del *Purgatorio*.

spostandolo dalla realtà della vita alla dimensione spirituale della beatitudine celeste. Anche in questo luogo la poesia di Sbarbaro ripete l'esperienza della visione, ma la riconduce al mondo dissacrato del nostro tempo. Per questo c'è una parentesi di tre versi che spiegano il mutamento di prospettiva: l'apparizione della donna amata conduce Dante all'esperienza del Paradiso e alla comprensione del suo ordinamento fino alla suprema epifania di Dio, mentre quella dei *Versi a Dina* è un'illusione, una folgorazione della mente priva di consistenza e di futuro. Non c'è qui alcun felice rinnovamento, neppure nella memoria: il nuovo incontro immaginario assomiglia al gesto del paralitico che s'illude di essere ancora vitale, ma brancola impotente di fronte al moto della donna che si stacca dal marciapiede e si avvicina all'uomo nella visione, come nel primo incontro. Irrimediabile è la distanza temporale, e perduta è la stessa memoria di quell'emozionato e turbato avvenimento.

3. Nella quarta parte della *Bufera* di Eugenio Montale, che ha titolo '*Flashes*' e *dediche*, c'è un testo datato "Edimburgo" formato da due cinquine che appaiono l'una dall'altra del tutto distinte, anzi quasi contrapposte: *Vento sulla Mezzaluna*. Fra la prima e la seconda strofa c'è una relazione non formale e neppure concettuale, ma il suggerimento di un'alternativa ovvero di due punti di vista, dedicati al problema del sacro e della divinità nel mondo contemporaneo. È bene incominciare dalla seconda cinquina:

"L'uomo che predicava sul Crescente
mi chiese 'Sai dov'è Dio?'. Lo sapevo
e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve
nel turbine che prese uomini e case
e li sollevò, in alto, sulla pece".¹⁵

¹⁵ E. Montale, *Vento sulla Mezzaluna*, in Id., *La bufera e altro*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 235.

Nella nota dell'edizione mondadoriana è detto che a Glasgow (curiosamente non a Edimburgo, secondo la datazione della poesia) ci sono "alcune strade semicircolari" chiamate "crescenti o mezzelune".¹⁶ E risulta che a Edimburgo ci sono non soltanto strade ma anche piazze chiamate *crescent*, che hanno cioè il nome della mezzaluna. Il termine è messo in rapporto da Montale con l'uomo che predica ma non sa dove sia Dio, tanto da chiederlo al poeta che invece è in grado di rispondere, dando la giusta indicazione. Il gesto dell'uomo che scuote "il capo" non indica allora negazione o incredulità o rifiuto ma assentimento, tanto è vero che subito dopo scompare ed è sollevato come tutto il resto verso il cielo, mentre Edimburgo si trasforma in una nuova Gerusalemme che scende dal cielo secondo la visione di san Giovanni in *Apocalisse*, 21, 2. La "pece" è il buio di giù, del mondo terreno dove nessuno sa più dov'è Dio, neppure chi predica e tanto parla; ma basta che il nome di Dio sia pronunciato perché le cose e gli uomini siano trasportati dal vento divino al cielo.

I primi tre versi della cinquina mi sembrano derivare, come suggestione e citazione, dai capitoli XXI, XXII e XXIII dei *Promessi sposi*, quelli che raccontano il rapimento di Lucia, l'incontro dell'innominato con Lucia, il dialogo fra l'innominato e il cardinal Federigo. Si pensi innanzitutto all'ambientazione del primo monologo dell'innominato, dopo che questi è rimasto fortemente impressionato da quanto gli ha detto il Nibbio, di aver provato compassione per la ragazza che ha rapito:

"[...] pensava poi, rimasto solo, ritto, con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una

¹⁶ Cfr. la *Nota* dell'autore presente in calce alla *princeps* (Vicenza, Neri Pozza, 1956) e riportata ivi, p. 1103.

finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida, tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate”.¹⁷

Abbandonando il loro paese Lucia e Renzo avevano visto una luna splendidamente luminosa, che accendeva il lago di un riflesso grandioso; all’innominato nel suo castello, invece, la luna appare attraverso i vetri con le grosse inferriate, tagliata a spicchi e sezioni, resa non più vera e viva ma astratta, geometrica, innaturale. Questo notturno è incorniciato da una doppia evocazione del diavolo, mentre l’innominato pensa alla ragazza che ha suscitato nel Nibbio una così forte compassione: “Un qualche demonio ha costei dalla sua [...]. Un qualche demonio, o... un qualche angelo che la protegge...”.¹⁸ E sarà nella luce di questa luna “a scacchi” che l’innominato pronuncerà la sua orazione in forma di domanda su Dio: chi è, se esiste, dov’è, se ha un senso di fronte al potente che ha in mano Lucia e può farne quello che vuole.

Anche quando l’innominato decide di vedere chi sia la sua vittima, il colloquio animato e tempestoso fra l’oppressore e l’oppressa fa scattare, al suo culmine, la domanda su Dio:

“‘V’hanno forse maltrattata? Parlate’. ‘Oh maltrattata! M’hanno presa a tradimento, per forza! perché? perché m’hanno presa? perché sono qui? dove sono? Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? In nome di Dio...’. ‘Dio, Dio,’ interruppe l’innominato: ‘sempre Dio: coloro che non possono difendersi da sé, che non hanno la forza, sempre han questo Dio da mettere in campo, come se gli avessero parlato. Cosa pretendete con codesta vostra parola? Di farmi...?’ e lasciò la frase a mezzo”.¹⁹

¹⁷ A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall’autore. Storia della Colonna infame. Inedita. Milano 1840-1842*, edizione critica e commentata a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno, 2006, pp. 396-397.

¹⁸ *Ibidem*. La descrizione della luce lunare che illumina il lago mentre Renzo e Lucia abbandonano il loro paese si legge invece nel cap. VIII.

¹⁹ *Ivi*, pp. 398-399.

L'innominato ripete la stessa domanda nel colloquio con il cardinale Federigo: "Dio! Dio! Dio! Se lo vedessi! Se lo sentissi! Dov'è questo Dio?".²⁰ Ed è la stessa domanda che viene fatta al poeta visitatore del "Crescente" di Edimburgo, laico e moderno turista ma ben informato su Dio, come lo sono Lucia e Federigo di fronte alla disperata interrogazione dell'innominato. Sia "l'uomo" di Edimburgo sia l'innominato predicano, ma nei *Promessi sposi* Lucia non risponde perché non può dire la verità nella sua condizione infernale di vittima. Si limita a pronunciare una sublime profezia di fronte alla predica rabbiosa e atea del tiranno, poiché perfino i potenti dovranno morire e si presenteranno a quel Dio che hanno in vita negato: "Se lei non mi fa questa carità, me la farà il Signore: mi farà morire, e per me sarà finita; ma lei!... Forse un giorno anche lei...".²¹ E l'innominato ripensa nella sua notte alle frasi di Lucia, comprendendole nel loro vero significato:

"Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima: 'Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!' E non gli tornavan già con quell'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite; ma con un suono pieno d'autorità [...]".²²

Montale sintetizza all'estremo l'episodio manzoniano, tutto centrato sull'angosciosa e grandiosa domanda su Dio, sostituendo a Lucia e a Federigo l'unica figura in grado di rispondere oggi, nei nostri tempi dissacrati: il poeta, infatti, è il solo a possedere la conoscenza di Dio. La prima cinquina di *Vento sulla Mezzaluna* ci fa sapere chi gli ha dato questo privilegio, una messaggera divina (il "tu" montaliano) che sembra alludere ancora al racconto di Manzoni:

"Il grande ponte non portava a te.
T'avrei raggiunta anche navigando

²⁰ Ivi, p. 430.

²¹ Ivi, p. 399.

²² Ivi, p. 408.

nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma
già le forze, col sole sui cristalli
delle verande, andavano stremandosi”.²³

La messaggera ha detto al poeta dov'è Dio e dove può essere raggiunto, anche dal fondo dell'Inferno, come ha fatto l'innominato durante la sua notte fino alla prima luce dell'alba. È una conoscenza fragile e incerta, raggiunta malgrado l'inutilità o meglio l'impossibilità di conquistarla completamente percorrendo il “grande ponte” dell'*itinerarium mentis in Deum*. Ed è una certezza che rinvia sottilmente ai citati episodi dei *Promessi sposi*, dove le vittime come Lucia e gli uomini di fede come il cardinale garantiscono l'esistenza e la presenza di Dio, dove i potenti e gli oppressori non si curano di Dio e anzi lo negano, ma alla fine riconoscono il suo nome e la sua forza misteriosa.

Nei tempi attuali, completamente dissacrati, chi indica la presenza di Dio all'uomo che parla secondo ragione è il poeta di passaggio, testimone della fede grazie a una divina messaggera, grazie a una donna che, come la Beatrice dantesca e la Lucia manzoniana, è supremo tramite fra il mondo e il sacro. Solo il poeta può dire all'uomo che predica “sul Crescente” (una luna dimidiata, neanche piena) dov'è la luce assoluta del divino che illumina, appunto, come un “sole”. Nominato e ritrovato Dio, la città potrà essere sollevata verso il cielo, e la notte o la “pece” infernale dell'ignoranza e della disperazione (quella dell'innominato) sarà sostituita dalla luce, proprio come avviene nei *Promessi sposi*.²⁴ Il predicatore montaliano scompare nel momento in cui il poeta ha risposto alla domanda su Dio, così come nel romanzo scompare l'uomo antico appaltatore di delitti e l'innominato diventa uomo nuovo, in quell'antifrastico ma ugualmente sublime luogo di Dio che è il

²³ E. Montale, *Vento sulla Mezzaluna*, cit., p. 235.

²⁴ Il riferimento è all'alba e al suono delle campane, alla fine del capitolo XXI.

paese visitato dal cardinal Federigo. Sottilmente intrecciate con una fitta serie di corrispondenze, la poesia della *Bufera* e la pagina manzoniana raccontano entrambe (e da punti di vista diversi) la sempre più profonda crisi del sacro nel corso dei secoli.



GIOVANNI RONCHINI

**L'INGANNO DELLA MONADE PERFETTA.
AUTOREFERENZIALITÀ E INTERTESTUALITÀ
IN LUIGI MALERBA. I***

1. Reticenze e depistaggi: una questione di (in)verosimiglianza

In una lettera inviata da Flaubert al fratello nel dicembre del 1849, l'autore di *Madame Bovary* descrive una curiosa strategia di intrigante falso pudore messa in opera dalle donne del Cairo alla vista di un uomo: “Quando delle donne ti vedono arrivare” – scrive Flaubert – “prendono i loro vestiti e se li portano sulla faccia, e per nascondersi il viso scoprono quello che è convenuto chiamare seno [...]”.¹ Ammesso che un tale paragone sia lecito, le soluzioni utilizzate da Malerba nei confronti del materiale letterario impiegato nei suoi lavori paiono del tutto simili alle astuzie delle donne egiziane: Malerba

* La seconda parte del saggio verrà pubblicata nel fascicolo n. 3 della rivista (giugno 2011).

¹ G. Flaubert, *L'educazione orientale. Lettere (1849-1851)*, traduzione di E. Baggi Regard, Milano, Serra e Riva Editori, 1982, p. 51. La lettera, spedita dal Cairo, è datata 15 dicembre 1849. Questo passo di Flaubert, però, viene citato anche dallo stesso Malerba in *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, p. 33.

sembra volerlo celare, ma, proprio in conseguenza delle strategie mimetiche adoperate, scopre le trame dei suoi prestiti con tale intelligenza e arguzia da riuscire a coinvolgere ancor più il lettore in un complice gioco di rimandi. È forse anche per questo motivo che, tra i nodi critici che aggrovigliano la sua produzione e che ancora non sono stati sciolti, quello delle fonti rimane uno dei più ‘ingarbugliati’ e affascinanti.

Nel corso della sua lunga carriera, infatti, egli ha ridotto al minimo le ammissioni relative ai modelli. Stando alle sue dichiarazioni per così dire ufficiali, Malerba ha tratteggiato una costellazione di possibili punti di riferimento a un tempo assai esile e generale, e proprio per questo un po’ sospetta. In più di un’occasione si è infatti limitato a segnalare “Italo Svevo, Robert Musil e Buster Keaton”, completando una tale affermazione con la necessaria precisazione che la sua somiglianza a Keaton sarebbe giustificata dal fatto che “mentre ogni scrittore cerca di dare un senso alla realtà, Keaton è così disperato che finisce per rendere totalmente insensata anche la realtà che appare come la più ovvia”.² In realtà, di fronte a indagini più approfondite, la reticenza dell’autore si è poi almeno in parte attenuata, e insieme a Svevo e Musil Malerba ha in qualche caso inserito nel suo canone personale anche Kafka, il *Don Chisciotte* di Cervantes, il *Gargantua* di Rabelais e “il libro dei libri dove c’è la saggezza e la follia, l’amore e la crudeltà di tutta la nostra civiltà”,³ la Bibbia; in altre circostanze ha poi ammesso di prediligere la linea espressionista e votata al molteplice che segnerebbe un percorso coerente

² Intervista rilasciata a Paola Gaglianone e pubblicata in P. Gaglianone e A. Enrico, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della Finzione*, Roma, Omicron, 1998, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni 2008, p. 44. Il nome di Buster Keaton in realtà era stato fatto dall’autore assai precocemente. Già nei primi anni Settanta, a Mario Lunetta che avanzava ipotesi illustri (Flaubert, Joyce e Beckett), Malerba rispondeva: “Fra tante divine eminenze, perché non vedo il mio amico Buster Keaton?” (intervista a cura di M. Lunetta, *Un protagonista fra due gambe*, in “Aut”, II, 15-21 luglio 1973, pp. 21-23).

³ P. Gaglianone e A. Enrico, *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della Finzione*, cit., p. 44.

all'interno della nostra storia letteraria (quel percorso, insomma, che costeggiando la scia della celebre 'funzione Gadda' continiana, parte da Dante e "attraversa tutta la novellistica da Boccaccio fino a Bandello, su su fino a Giordano Bruno, Ariosto, Vico, fino a Dossi, Svevo, Gadda");⁴ o di ammirare la narrativa labirintica di Jorge Luis Borges, e in particolare la sua "ironia astratta, che non ha come obiettivo la realtà quotidiana, ma una realtà metafisica composta di idee e di numeri".⁵ Come si vede, si tratta di ammissioni generiche e dunque poco significative, valide, oltre che per Malerba, anche per un consistente numero di narratori novecenteschi del nostro Paese.

L'esiguità delle fonti da cui Malerba avrebbe tratto, ovvero la cortina di fumo che le ha sempre occultate, è un luogo comune alimentato in parte dallo stesso autore e in parte dalla critica, attenta più a smontare i meccanismi dei suoi romanzi che a interrogarsi sul tessuto intertestuale degli stessi. Ciò è avvenuto soprattutto per due ragioni. Chi ha inserito Malerba all'interno del postmodernismo italiano ha forse riconosciuto nel suo rapporto con la citazione la prassi tipica dell'intertestualità postmoderna, definita da Barthes un "campo generale di formule anonime, la cui origine è raramente localizzabile, di citazioni inconscie o automatiche, date senza virgolette",⁶ e ha dunque ritenuto poco rilevante rintracciare precisi riferimenti testuali; chi, invece, ha sottolineato maggiormente il suo rapporto con la neoavanguardia, una volta menzionati i protagonisti di quella stagione (Manganelli, Arbasino, Carlo Villa, Eco, Sanguineti e Germano Lombardi), ha pensato di aver così

⁴ Intervista rilasciata a Monica Gemelli e Felice Piemontese, *L'invenzione della realtà*, Napoli, Guida, 1994, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 68.

⁵ Intervista rilasciata a R. Capozzi, *Incontro con Malerba*, in "Rivista di studi italiani", XXVIII, 2000, 1, pp. 145-155, in particolare p. 147.

⁶ R. Barthes, *Théorie du texte*, trad. it. di S. Volpe *Teoria del testo*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone e S. Volpe, Torino, Einaudi, 1998, p. 235.

assolto lo scomodo compito di indicare una mappa di possibili modelli, avendo dato per sottinteso che le fascinazioni della letteratura come menzogna e dell'eteronomia dell'arte, valendo in generale per tutti questi autori, valessero indistintamente anche per ognuno di essi. Sebbene per un verso questo riflesso sillogistico abbia un fondamento di verità e finisca per non essere molto lontano dal vero, almeno nelle conclusioni, per un altro esso non può essere considerato esauriente: non è possibile, insomma, accontentarsi di avanzare i nomi di alcuni numi tutelari della sperimentazione europea del secolo ventesimo (Marcel Aymé, Ionesco, Joyce, Beckett, Queneau e, a ritroso, Sterne) senza indicarne il lascito preciso e verificabile. Così, anche i critici più assidui e attenti che si sono occupati dello scrittore emiliano hanno perlopiù preferito insistere sul carattere originale della sua opera o limitarsi a riconoscerne qualche possibile 'suggestione'. Angelo Guglielmi, ad esempio, in più di un'occasione ha ribadito come "nel panorama della narrativa italiana degli ultimi sessant'anni Luigi Malerba occupi una posizione singolare, forse è addirittura un *unicum*";⁷ Walter Pedullà ha richiamato *Bouvard e Pecuchet* per evidenziare la cultura superficialmente enciclopedica di Giuseppe detto Giuseppe, o la fantasia surreale di Zavattini in merito al *Protagonista*;⁸ di "risvolti zavattiniani", sebbene in relazione alla *Scoperta dell'alfabeto*, ha parlato anche Paolo Mauri nel suo "Castoro", e di un vero e proprio magistero

⁷ A. Guglielmi, *La severità dello scienziato e la fatuità del clown*, in "Il Caffè letterario", VIII, 2008, 43, p. 55. Nello stesso pezzo, tuttavia, il critico fa i nomi di Calvino, Manganelli e Celati come possibili ideali compagni di viaggio di Malerba. Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca anche Giuseppe Marchetti, il quale parla di "una ferita, uno scavo profondo" operato da Malerba all'interno della narrativa italiana dell'immediato dopoguerra, e ancora di opere che "sembrano sempre più distaccarsi dalla natura della narrativa corrente di quel periodo" (G. Marchetti, *I fatti e le maschere*, in "Paragone", LIX, 2008, 78-80, pp. 165-175, in particolare p. 166 e p. 170).

⁸ W. Pedullà, *Luigi Malerba*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XV: *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Motta, 2004, pp. 289-304, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, numero monografico di "L'Illuminista", a cura di W. Pedullà e F. Muzzioli, VI, 2006, 17-18, pp. 93-110.

dell'autore di *Parliamo tanto di me* – che accomunerebbe Malerba a Tonino Guerra e a Paolo Volponi – ha fatto menzione Cesare Garboli;⁹ Enzo Golino ha suggerito il nome di Céline, “il Céline di *Voyage au bout de la nuit*, dove il viandante e giramondo Ferdinand Bardamu si presenta come una monade deambulante faticosamente inserita nel quadro della circostanza”,¹⁰ esattamente come il *clochard* di *Salto mortale*; Romano Luperini, recensendo *Testa d'argento*, ha giustamente insistito sulle differenze tra Malerba e Pirandello, laddove, però, l'autore siciliano – peraltro direttamente chiamato in causa in una novella della raccolta – è il necessario elemento di confronto;¹¹ Silvana Cirillo ha inserito Malerba nella vasta categoria del Surrealismo, insieme ad altri *umoristi, balordi e sognatori* (ancora Zavattini, ma anche Alvaro, Delfini, Landolfi, la Ortese e Savinio);¹² mentre Baldacci, parlando del *Fuoco greco*, ha segnalato gli evidenti rimandi a Calvino, Borges ed Eco.¹³ Solo recentemente sono state individuate affinità e convergenze più sostanziali, ad esempio tra Malerba e Svevo o tra il comico malerbiano e quello di Gianni Celati.¹⁴

Limitandosi ad indicare le suggestioni che avrebbero influito sull'autore si compilerebbe un elenco tendente all'infinito, dal momento che vi si potrebbero inserire non soltanto numerosi nomi di scrittori della storia

⁹ Cfr. P. Mauri, *Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 43 e C. Garboli, *La stanza separata*, Milano, Scheiwiller, 2008², p. 240.

¹⁰ E. Golino, *Per una poetica del “Salto mortale”*, in “Mondo Operaio”, XXI, novembre 1968, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 189-201, in part. p. 191.

¹¹ R. Luperini, *Testa d'argento*, in “L'Immaginazione”, VI, 1989, 7-8, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 385-387.

¹² S. Cirillo, *Andate, giri a vuoto e ritorni: “Salto mortale” di Luigi Malerba*, in Ead., *Nei dintorni del surrealismo. Umoristi, balordi e sognatori*, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 111-123, ora anche in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 161-171.

¹³ L. Baldacci, *Il fuoco bizantino*, in “L'Europeo”, aprile 1990, ora in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., pp. 391-392.

¹⁴ Cfr. R. Donnarumma, *Il dialogismo come realismo: “Il serpente” di Malerba*, in “Italianistica”, XXXII, 2003, 1, pp. 29-35; G. Accardo, *La letteratura come irrisione. Le forme del comico nell'opera di Luigi Malerba*, in “Forum Italicum”, XXXIV, 2000, 1, pp. 105-120.

letteraria italiana e straniera – come in effetti è stato fatto –, ma anche di pittori, musicisti, registi, filosofi, scienziati. Elenco che, per giunta, potrebbe ampliarsi ulteriormente qualora osservassimo la parte visibile – si badi: la vera e propria punta di un *iceberg* – delle vaste e poliedriche letture dell'autore, quella che si può desumere dalle sue recensioni e dai suoi commenti.¹⁵ Attraverso tale osservazione ci si può accorgere, ad esempio, di un interesse duraturo per il Medioevo, in particolare per gli aspetti relativi agli esordi delle lingue volgari e per quelli più minuti della vita quotidiana, tutto quanto, cioè, è stato assunto dalla storiografia a cominciare dalla rivoluzione dell'*École des Annales*, interesse quasi sempre alimentato per mezzo di fonti dirette (con una spiccata predilezione per le edizioni bilingui della Fondazione Lorenzo Valla): *Le storie contro i pagani* di Orosio, *Le cronache dell'anno Mille* di Rodolfo il Glabro, il *De Alchimia* di Sant'Alberto Magno,¹⁶ *Le storie di Santi e di diavoli* di Gregorio Magno e, naturalmente, la *Historia Longobardorum* di Paolo Diacono e la *Cronica* di Salimbene de Adam. Fanno eccezione la monumentale *Storia dei Papi* di Ludwig von Pastor (essenziale per la stesura delle *Maschere*), la ristampa del 1931 della biografia di Federico II a cura di Ernst Kantorowicz (Berlino, Bondi), la ben più recente *Estetica medioevale dell'eros, della mensa e della città* di Francesco Eiximenis (a cura di Gabriella Zanoletti, Milano, Jaka Book, 1986), e *Il lavoro dei contadini* di Paul Scheuermeier (nell'edizione Longanesi del 1983), così affine alle ricerche linguistiche sull'universo rurale dell'appennino parmense a cui lo scrittore si

¹⁵ Il primo, esemplificativo spoglio qui condotto parte principalmente (ma non solo) da L. Malerba, *Diario delle delusioni*, cit.

¹⁶ L'argomento dell'alchimia e più in generale delle pratiche al confine tra la magia, la scienza e le arti divinatorie pare essere particolarmente caro a Malerba, il quale, tra le sue letture, cita, oltre all'*Apologia* di Apuleio e ai *Saturnali* di Macrobio, anche il testo di Georg Luck *Arcana mundi. Magia e occulto nel mondo greco e romano* (Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1997; il secondo volume, di cui però Malerba non parla direttamente, dedicato alla divinazione, all'astrologia e all'alchimia, uscirà in Italia appena due anni dopo, nel 1999).

era dedicato alla fine degli anni Settanta. Si possono rintracciare, ancora, alcune opere interessanti per la loro *extravaganza* rispetto a canoni più consolidati, e proprio per questo utili per comprendere i prototipi dei meccanismi narrativi più ricorrenti in Malerba: si pensi, ad esempio, al *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino, riletto nell'edizione curata da Mauro Cursietti (Roma-Padova, Antenore, 2005), in cui ricompare la ricerca del padre come *quest* principale nello sviluppo delle evoluzioni narrative; o al *Brancaleone* di Latrobio a cura di Renzo Bragantini (Roma, Salerno, 1998), nel quale Malerba poteva riconoscere lo sguardo sbilenco, non ortodosso, straniante del protagonista (un asino apuleiano) sulle cose del mondo; o, infine, *Le favole* e il *Bestiario* di Leonardo da Vinci (a cura di Augusto Marinoni, Milano, Tea, 1988) e *L'improvvisatore* di Hans Christian Andersen, opere dove, ancora una volta, egli riusciva a verificare quanto "la natura è già di per sé sufficientemente meravigliosa per non doverla truccare con deformazioni mostruose o imprese stupefacenti".¹⁷ La medesima osservazione, infine, ci permette di ricostruire almeno una porzione del materiale utilizzato da Malerba per la stesura del *Fuoco greco: La storia segreta* di Procopio di Cesarea, *Gli imperatori di Bisanzio* dello storico dell'XI secolo Michele Psello, *Grandezza e catastrofi di Bisanzio* di Niceta Coniata, *Le cose della guerra*, di un anonimo del IV secolo (tutti editi dalla Fondazione Lorenzo Valla), i tre testi di Liutprando da Cremona curati da Alessandro Cutolo (Bompiani, 1945), *La restituzione*, *La gente di Ottone* e soprattutto *La relazione di un'ambasceria a Costantinopoli*, in cui si legge dei costumi e delle abitudini della corte di Bisanzio sotto Niceforo Foca, il volume antologico *Bisanzio nella sua letteratura* (Garzanti, 1984), *Il libro delle cerimonie* di Costantino VII¹⁸ e *La*

¹⁷ L. Malerba, *Diario delle delusioni*, cit., p. 123.

¹⁸ Di questa opera, che Malerba cita come una delle fonti principali, la vera e propria scaturigine del suo interesse per Bisanzio, le edizioni più recenti sono quella francese del 1967 (Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, texte établi et

caduta di Costantinopoli di Agostino Pertusi (Fondazione Lorenzo Valla, 1976).¹⁹

Uno spoglio sistematico della biblioteca dell'autore, oltre a testimoniare la permanenza di alcuni appassionati interessi (il Medioevo, la Cina, Bisanzio, la cultura contadina) e la curiosità verso quei testi nei quali vedeva rispecchiate alcune delle sue scelte tematiche e formali, probabilmente confermerebbe quanto si viene delineando da questa prima, parziale e sommaria ricostruzione, cioè che Malerba, convinto della fragilità del confine di demarcazione tra vero e verosimile, o meglio, certo che spesso il vero appare inverosimile agli occhi, nella costruzione delle proprie trame si sia servito perlopiù di *documenti* che contribuissero a rendere verosimili le vicende narrate, per soffocare subito dopo tale verosimiglianza tra le spire della *fiction*, confondendone le ragioni e gli effetti.

2. Strategie: l'intertestualità di superstrato

Per smontare l'intricato meccanismo intertestuale di Malerba, però, occorre prendere in considerazione qualche altro elemento; primo fra tutti quello che si potrebbe chiamare l'«intertestualità di superstrato», cioè le

traduit par A. Vogt, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1967) e quella italiana del 1993, quindi successiva alla pubblicazione del *Fuoco greco* (Costantino Porfirogenito, Ibn Rosteh e Liutprando di Cremona, *Il libro delle cerimonie*, a cura di M. Panascia, Palermo, Sellerio, 1993).

¹⁹ Diventato un esperto della storia dell'Impero bizantino, Malerba, anche dopo la pubblicazione del *Fuoco greco* (Milano, Mondadori, 1990), ha poi continuato ad occuparsi di Costantinopoli e delle sue vicende. Tra i testi che lo hanno interessato e di cui ha scritto figurano anche *La biblioteca* di Fozio, menzionata direttamente anche nelle *Pietre volanti* (edita, non integralmente, da Adelphi nel 1992 e quindi consultata dall'autore in un'altra versione, probabilmente quella completa letteraria, uscita in nove volumi tra il 1959 e 1991), *I santi folli di Bisanzio*, a cura di P. Cesaretti, introduzione di L. Ryden, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1990, *Il romanzo bizantino del XII secolo*, a cura di F. Conca, Torino, Utet, 1994, *La satira bizantina dei secoli XI-XV*, a cura di R. Romano, Torino, Utet, 1999 e S. Runciman, *Gli ultimi giorni di Costantinopoli*, trad. it. di M. L. Rotondi De Luigi, Milano, Piemme, 1997.

citazioni esibite e perfettamente riconoscibili (differente da un'altra tipologia di intertestualità – che dunque chiameremmo di sostrato – nella quale i rimandi alle opere altrui non sono letterali, bensì nascosti e dissimulati). Questa intertestualità di superstrato può essere riassunta e descritta facendo ricorso a tre categorie o modi differenti di citazione spesso impiegati dall'autore: l'autocitazione, la citazione eterotestuale e la riscrittura parodistica (e, in particolar modo, come ha precisato Muzzioli servendosi correttamente delle distinzioni genettiane, il “travestimento burlesco”).²⁰

Da un'analisi che si accontentasse del dato quantitativo, risulterebbe evidente che il maggior numero di prestiti compiuti dall'autore si riferisce ai propri lavori: se ne potrebbe dunque dedurre che l'intertestualità riscontrabile negli stessi sia soprattutto autoriferita. Di testo in testo Malerba ripete con esattezza parte del proprio lessico, alcuni temi, alcune immagini ben precise, alcune scene, il carattere, il linguaggio e le ossessioni dei propri protagonisti, così che gli elementi ricorrenti risultano facilmente isolabili: il tema del volo, ad esempio, inaugurato nel *Serpente*, si ripete in quasi tutte le opere successive; quello del sogno, inteso in un'accezione in un certo senso antifreudiana e allegorica, è trasversale a tutti i testi dell'autore e diventa anche l'oggetto unico del *Diario di un sognatore*; allo stesso modo è trasversale l'idea che la realtà e gli uomini 'svaporino' – come amano dire i protagonisti del *Serpente* e di *Salto mortale* – per diventare *fantasmi* (termine frequente che entra anche nel titolo dell'ultimo romanzo di Malerba, appunto *Fantasmi romani*), confondendo i piani del vero e del verosimile nella convinzione che l'immaginario sia parte integrante della realtà; così, la diffidenza nei confronti del linguaggio e delle parole, strumenti spesso adoperati per ingannare e mascherare il reale, oltre a essere uno dei temi principali dei primi testi teatrali di Malerba (*Babele*) e delle

²⁰ Cfr. F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Il Bagatto libri, 1988, p. 131.

prime opere narrative (dalla *Scoperta dell'alfabeto* almeno fino a *Salto mortale*), la si ritrova anche nel *Pianeta azzurro*, in buona parte della novellistica (in particolar modo in *Ti saluto filosofia* e in *Testa d'argento*) e in testi per certi aspetti più 'stravaganti', come *Il fuoco greco* o *Le maschere*; la stupefatta e rassegnata constatazione che il mondo si ripeta e che tutto sia governato da inspiegabili e misteriose simmetrie da un lato regge la struttura di *Salto mortale* e da un altro lato è uno dei temi portanti del *Pianeta azzurro*, delle *Pietre volanti*, della *Superficie di Eliane* o del *Circolo di Granada*; o, infine, il connubio tra sesso e fame, così preponderante nel *Pataffio*, è rintracciabile fin dal *Serpente* e anche lungo parte della novellistica e in un certo senso pure nel *Fuoco greco* e nelle *Maschere*.²¹ Le somiglianze e le ripetizioni riguardano anche i personaggi: il protagonista rimane sempre lo stesso, fatta eccezione per alcune lievi differenze, nel *Serpente*, in *Salto mortale*, nel *Protagonista*, nel *Pianeta azzurro* e nelle *Pietre volanti*, così che "non è difficile accettare un gioco di soggetti che scrivono l'uno accanto l'altro con vicendevoli imprestiti, e magari alla fine si ricompongono in un unico 'fantasma'".²² Questa prima persona nevrotica, scissa, schizofrenica, metanarrativa e del tutto inattendibile²³ – ma di un'inattendibilità ben più radicale e sovversiva di quella a suo tempo teorizzata da Wayne Booth –²⁴

²¹ In proposito si veda soprattutto G. Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura 'carnalista'*, Torino, Einaudi, 1994.

²² F. Muzzioli, *Introduzione* a L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, p. 14 (prima edizione dell'opera Milano, Bompiani, 1966). Tra l'altro, le caratteristiche di questo personaggio sono già perfettamente descritte da Maria Corti in un saggio della fine degli anni Ottanta, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, in "Autografo", V, 1988, 13, pp. 3-21.

²³ Sempre Muzzioli ha parlato di "una voce che vuol far credere qualcosa", alludendo ad un tempo al carattere mendace di questa stessa voce e alla ripetizione, smascherata, palese, del più ovvio ruolo del romanziere, colui, appunto, che "vuol far credere qualcosa" (cfr. *Introduzione* a L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 10).

²⁴ Cfr. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, trad. it. a cura di A. Poli e E. Zoratti, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

mantiene inalterati gli stessi tic linguistici, lo stesso orizzonte culturale, le stesse ossessioni e gli stessi interessi (la sensazione di sentirsi assediato da una voce che assomiglia alla propria con la quale instaura un dialogo fittissimo, l'avvertimento di una specie di rumore di fondo simile a un continuo ronzare, la strana attenzione nei confronti dei pipistrelli, il ribrezzo per i vermi, una più o meno marcata misantropia, gli interrogativi intorno all'anima, una vasta ma superficiale cultura enciclopedica, la competenza in materia di massoneria, eccetera): quando, nel *Pianeta azzurro*, l'ingegnere Demetrio – vittima di un complesso processo di sdoppiamento – inizia a dialogare con una voce interna a sé (“Chi mi dà questi suggerimenti? Chi mi parla nelle orecchie?” o ancora: “Ho appoggiato la testa all'indietro, ma i sassi mi graffiavano il cuoio capelluto. E adesso chi ha nominato il cuoio capelluto? Chi lo ha chiamato così?”)²⁵ e avverte un'inquietante sovrapposizione di suoni, una sorta di indistinto rumore di fondo (“Sento altre voci confuse, frasi smozzicate, musicchette. Anche qualche risata. Il mio interno produce suoni in continuazione e devo fare una gran fatica per decifrarli”),²⁶ non possiamo fare a meno di pensare a Giuseppe detto Giuseppe di *Salto mortale* (“Me lo sogno o lo senti anche tu? Questo ronzio questo ronzare. Da dove viene? Dal Cielo, dalla Terra? Stai calmo non è niente”)²⁷ e al suo vorticoso dialogo interiore. Tra un romanzo e l'altro si possono rintracciare, inoltre, anche alcune scene identiche o simili: l'esilarante e antierotico *streep* che leggiamo nel *Serpente* (“Io mi levai la giacca, Miriam la collana. Io il golf, Miriam una scarpa. Io la camicia, Miriam il golf. Io l'altra scarpa, Miriam la gonna, e così rimase in

²⁵ L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, Milano, Mondadori, 2006, p. 135 e p. 205 (prima edizione Milano, Garzanti, 1986).

²⁶ Ivi, p. 379.

²⁷ Id., *Salto mortale*, Milano, Mondadori, 2002, p. 1 (prima edizione Milano, Bompiani, 1968). Cfr. Id., *Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 162-163: “Pare che il buio non è mai totale e anche il silenzio, ha un suo rumore lieve, il ronzio del tempo che passa come un calabrone da lontano. Altri dicono che assomiglia al rumore della neve che si scioglie al sole su un prato”.

sottoveste. Io tutte e due le calze, Miriam tutte e due le calze [...]. Finalmente eravamo nudi tutti e due come due vermi”)²⁸ è citato ironicamente nel *Pianeta azzurro* (“Ma guarda questa ragazza, mi dicevo, che disinvoltura e che allegria così spogliarsi davanti a uno sconosciuto. Io non so mai da dove cominciare. Prima le scarpe? Oppure la camicia? Le calze? I pantaloni?”);²⁹ la richiesta formulata da parte di uno scettico rappresentante delle forze dell’ordine nei confronti del protagonista affinché questi compili un quaderno per meglio raccogliere informazioni e ricordi della vicenda poco chiara nella quale è coinvolto è anch’essa presente nel *Serpente* e nel *Pianeta azzurro*;³⁰ la preoccupazione che le grida delle amanti del protagonista emesse durante l’amplesso possano disturbare i vicini è una curiosa annotazione che ritroviamo sia nel *Serpente* sia nel *Protagonista*; o, ancora, la particolare predisposizione a leggere nel pensiero del proprio interlocutore è un espediente di cui si farà largo uso tanto nel *Pianeta azzurro* quanto nel *Fuoco greco*; l’ossessione, presente in *Salto mortale*, che in mezzo a noi, nei luoghi pubblici, nascosti anonimamente tra le gente ci siano dei feroci assassini torna anche nel *Pianeta azzurro*;³¹ e in *Fantasma romani*, l’ultimo romanzo di Malerba, si condensa una serie numerosa di microcitazioni dal *Serpente*, dal *Diario di un sognatore*, dal *Pianeta azzurro* e da *Itaca per sempre* (da cui, per giunta, Malerba riprende la tecnica del ‘monologo esteriore’, “tecnica già stata adottata qualche anno fa” – commenta a un certo punto Clarissa, la protagonista femminile del racconto – “da uno scrittore italiano che ha riscritto in quel modo con successo l’incontro di Penelope e Ulisse dopo il ritorno a Itaca dell’eroe omerico”).³² Si potrebbe continuare a lungo e stilare un fitto

²⁸ Id., *Il serpente*, cit., p. 65.

²⁹ Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 96.

³⁰ Cfr. Id., *Il serpente*, cit., pp. 187 e ss. e Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 266 e p. 302.

³¹ Cfr. Id., *Salto mortale*, cit., p. 51 e Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 376.

³² Id., *Fantasma romani*, Milano, Mondadori, 2006, p. 136. Su questo romanzo e sui suoi rapporti con le altre opere di Malerba si rimanda a R. Capozzi, *Luigi Malerba*.

elenco di prestiti e di ripetizioni: in ogni caso si dovrebbe concludere constatando come Malerba abbia attinto di volta in volta dal proprio capace serbatoio personale e abbia circoscritto la gamma di scelte disponibili impiegando tale gamma in maniera per così dire ‘modulare’ e con precise finalità poetiche, facendo in modo – ed è ciò che più ci interessa – che il rimando ai suoi libri e a se stesso fosse così esplicito e inequivocabile da far pensare che “Malerba rimandasse solo a Malerba, in un circolo virtuoso che ne fa, avrebbe detto Leibinz, una monade perfetta”.³³

Altra questione è invece quella relativa alle citazioni palesi estratte da volumi altrui: si tratta quasi sempre di citazioni che mostrano un'immediata intenzione scientifica o didascalica, dal momento che sono prelevate, in massima parte, da fonti “sicure”, “cioè ritenute valide comunemente e accettabili dal *consensus omnium*”,³⁴ ma che in realtà, oltre ad essere sovente inficiate dall'inattendibilità di chi le riporta, ricalcano le più consuete modalità del citazionismo postmoderno: la commistione di alta e bassa cultura garantita dalla molteplicità e dall'eterogeneità delle fonti utilizzate e la riproposizione fuori contesto di autori e del loro pensiero con effetti ironici e stranianti, così da creare veri e propri cortocircuiti di senso, “contraffazioni, spropositi, doppi sensi”.³⁵ Ancora una volta l'elenco potrebbe dilungarsi per molte pagine e ancora una volta ci limiteremo a qualche esempio: le digressioni in corsivo che separano nel *Serpente* un capitolo dall'altro, nelle quali una non meglio precisata voce narrante disquisisce con competenza e servendosi di accurati supporti manualistici intorno agli argomenti più disparati (la composizione delle pietre, le abitudini e le caratteristiche degli scarafaggi, il processo della

“*Fantasmî romani*”: a volte la finzione domina la realtà, in “Rivista di studi italiani”, XXII, 2004, 2, pp. 228-233.

³³ P. Mauri, *Geografia e storia di Luigi Malerba*, in “Il Caffè illustrato”, VIII, 2008, 43, pp. 56-57, in particolare p. 57.

³⁴ F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 127.

³⁵ Ivi, p. 128.

diluizione, ecc.); l'ampio e disordinato uso dell'Enciclopedia Treccani e della Carta dell'Istituto Topografico Militare in *Salto mortale*; le note a piè pagina del *Protagonista*, dove l'autore (mai come in questo caso di difficile identificazione) colloca alcune citazioni con cui sembra voler conferire autorevolezza al proprio racconto in modo dissacrante e paradossale, dato che si serve di *auctoritates* (oltre ai più scontati Aretino, Niccolò Franco, Carlo Porta, anche Dante, Ariosto, Machiavelli, Leopardi, Pavese, Gadda) che certifichino, nella nostra storia letteraria, un interesse costante nel tempo per l'organo sessuale maschile; le lunghe trascrizioni operate da Demetrio, nel *Pianeta azzurro*, durante i pomeriggi trascorsi nella biblioteca di Porto Santo Stefano tratte dalla *Humanum genus* di Leone XIII, dall'*Antologia Palatina* o, in riguardo al problema dell'anima, da pagine, regolarmente citate nell'edizione utilizzata, di Plotino o di Heidegger, Cassiodoro, Averroè, De Quincey, Gandhi; e, infine, i brani rubati a Baldassarre Castiglione e ai personaggi stessi del romanzo (l'arringa del cardinale de' Medici al Conclave del 9 gennaio 1522, o la missiva di Papa Alessandro VI al cardinale Carvajal), con cui, nelle *Maschere*, un narratore 'finalmente' eterodiegetico e onnisciente correda la sua descrizione della Roma tardorinascimentale.³⁶

Insomma, quanto più la fonte adoperata è documentale, potenzialmente rinvenibile e verificabile, e quanto più la stessa fonte è armonicamente inserita nella narrazione delle vicende – abilmente contraffatti i segni della sutura che unisce i lembi del vero e del falso –, tanto più l'effetto di *trompe l'œil* risulta efficace e sorprendente (non a caso, nel *Pianeta azzurro* sono menzionati alcuni articoli di cronaca tratti da "La Repubblica" che cessano di essere credibili solo quando, nelle ultime pagine del romanzo, questi riportano la notizia dell'omicidio di Giulio Andreotti). Il lettore è dunque scaraventato

³⁶ Nelle *Maschere* (Milano, Mondadori, 1995), tra l'altro, attraverso citazioni dirette, trovano collocazione alcuni testi osservati in precedenza, come quelli di Alberto Magno e di Michele Psello.

all'interno di un labirinto perfettamente congegnato, dal quale non solo è complicato uscire, ma nel quale è anche piacevole perdersi; ed è forse questa una delle cifre più intriganti dello sperimentalismo malerbiano – uno dei più carichi di ironia e meglio riusciti tra quelli sorti entro l'area del Gruppo '63 –, la creazione di finzioni così perfette da sembrare reali in virtù di un capillare collage di documenti reali che così disposti danno vita alle finzioni.

Le riscritture malerbiane, infine, ricoprono un ruolo più circoscritto e forse meno dirompente: meno numerose delle autocitazioni e delle citazioni eterotestuali, sono volte alla dissacrazione di testi, personaggi e autori di “grande riconoscibilità” e quasi abusati “nella memorizzazione scolastica”,³⁷ nel tentativo di eliminare i residui dell'aura che circonda la nozione stessa di classico e di rendere incerta la distinzione tra alta e bassa cultura e tra alta e bassa letteratura. E d'altra parte – in linea con la strategia d'assalto della Neoavanguardia sebbene attraverso altri strumenti operativi – desacralizzare la letteratura borghese e i suoi miti fondanti significava portare un attacco – *sub specie* letteraria – alla classe sociale che quella letteratura aveva prodotto e promosso.³⁸ In *Salto mortale* il bagnino di Lido di Lavinio racconta una versione eziologica dell'*Eneide* priva dell'ingombrante presenza divina; nel *Protagonista* il pene narrante rivisita la *Vita nuova* dantesca denunciando il torto subito per mano dell'autore di essere stato sostituito nelle pagine del testo con il più rassicurante ‘cuore’; in *Dopo il pesceccane* Lucia Mondella rivela di

³⁷ F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, cit., p. 134.

³⁸ Si vedano al proposito le parole dello stesso Malerba (dall'intervista rilasciata a P. Mauri, *Malerba*, cit., p. 2): “Per prima cosa però [lo scrittore] deve rifiutare gli strumenti elaborati dalla società in cui vive, screditando i linguaggi tradizionali portatori di ideologie tradizionali, rompendo le regole della buona creanza accademica, mettendo in crisi i luoghi comuni e il buon senso con la critica, il paradosso, l'irrisione. [...] Lo scrittore consapevole si trova quindi nella necessità di operare con strumenti che deve inventare di volta in volta, creando modelli linguistici e perciò di pensiero e di comportamento (e di libertà) che spezzino il processo di standardizzazione imposto dalle classi dominanti. Ciò si trova necessariamente all'opposizione rispetto al potere e alla società dalla quale il potere ha ottenuto la delega”.

essersi volentieri concessa all’Innominato per *Cento scudi d’oro* durante la breve carcerazione presso il suo maniero; *Itaca per sempre* è la riscrittura pressoché completa dell’*Odissea*, dalla quale – pur rimanendo inalterati i fatti – scaturisce un’inedita lettura resa necessaria dal capovolgimento dei ruoli dei due personaggi principali: Penelope, avendo riconosciuto dal primo momento il marito maldestramente travestitosi da mendicante, decide di ingannarlo e di fargli credere di non saperlo Ulisse per poter meglio osservare le sue mosse e consolidare il proprio ruolo all’interno del matrimonio; in *Avventure* alcuni importanti personaggi della letteratura mondiale (Sancio Panza e Anna Karenina, Frankenstein e Don Abbondio, l’Innominato e l’Uomo invisibile, Bertoldo e Turandot, l’Othello shakespeariano contrapposto all’Otello di Verdi) sono riutilizzati in improbabili accoppiamenti per interpretare nuove parti coi loro risaputi caratteri.

Tutte queste soluzioni, invero, non tradiscono alcuna parentela tra Malerba e i testi o gli autori richiamati, non ne evidenziano reali influenze, non ci dicono nulla sul sistema poetico a cui lo scrittore guardava. Semmai costituiscono un’ulteriore prova dell’approccio ludico di Malerba nei confronti della letteratura, del proprio serbatoio letterario e, forse prima di tutto, nei confronti del lettore: quella di Malerba, insomma, è un’azione da guastatore rivolta contro il romanzo tradizionale,³⁹ che tuttavia non può far a meno dei pilastri portanti del romanzo tradizionale stesso, come la tenuta del *plot* e la leggibilità; e in questa operazione l’autore ha bisogno della complicità e del sostegno del lettore, egli deve esser certo che il lettore riconosca la propria consapevolezza autoriale. In tutto questo, anche il luogo comune

³⁹ Matteo Di Gesù, in *La tradizione del postmoderno*, Milano, Franco Angeli, 2003, parla piuttosto di un uso distorto o di irrisione del romanzo tradizionale (pp. 52-53). Anche correndo il rischio di proporre una precisazione eccessivamente sottile, propenderei per rinvenire, nella narrativa di Malerba, un *uso strumentale* del genere romanzesco, cioè finalizzato a svelarne il carattere contraddittorio e proprio per questo rappresentativo della nostra condizione di uomini inseriti in *questo* presente.

dell'autoreferenzialità di Malerba svolge un ruolo ben preciso, costituisce il principale puntello all'idea di una metanarrativa labirintica ed eversiva; ma proprio in ragione di ciò, tale vulgata, dalla quale siamo partiti, deve essere quantomeno ridimensionata.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



RECENSIONE / REVIEW

Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X^e-XII^e siècle), études réunies par Pierre Toubert et Pierre Moret, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 303, € 26,00

La recopilación de artículos coordinada por Pierre Toubert y Pierre Moret nos invita a indagar sobre una práctica extendida en la Edad Media, la reutilización o *remploi*, cuyas huellas pueden rastrearse no sólo en las artes plásticas, sino también en una amplia gama de textos (poesía, narrativa, hagiografía, cartularios y anales). Los trece ensayos reunidos bajo el sello de la Casa Velázquez permiten al lector especializado recabar datos y testimonios sobre esta práctica medieval y, al mismo tiempo, ofrecen al público menos entendido la posibilidad de formarse una idea general sobre las técnicas medievales de construcción textual.

Entre los elementos que dan unidad al volumen, además de la presentación y de la extensa bibliografía final, destaca la afinidad temática que agrupa los distintos estudios. Los artículos se distribuyen de manera que podamos conocer la reutilización en ámbito andalusí a través de los ensayos de Garulo y Penelas; sobre la actualización de las Escrituras con las contribuciones de Zink, Boureau y Dalarun; sobre la apropiación de documentos antiguos en la escritura pública, merced a los estudios de Zimmermann o Martínez Sopena, y en los cartularios, gracias a los análisis de

Chastang o Martin; finalmente, la reutilización de materiales en la arquitectura medieval queda ilustrada en los últimos cuatro ensayos – obra de Boucheron, Bernardi y Esposito, Araguas y Ruiz Souza –, dedicados a distintos ámbitos geográficos.

Esta ordenación temática permite al especialista seleccionar el área de conocimiento que mejor se aviene con sus intereses, mientras que los reenvíos internos del volumen trazan oportunos enlaces entre un artículo y otro, entre un ámbito a otro. El libro se presenta, pues, como un abanico multidisciplinar de estudios que no exige una lectura lineal aunque, como recuerda uno de sus editores, Pierre Toubert, persigue abrir una brecha en el muro de ignorancia recíproca que se alza entre las distintas disciplinas. Un loable resquicio que, tal vez, deba ampliarse, porque, si es cierto que aquí se reúnen ensayos tanto sobre artes plásticas como sobre textos de distintos tipos, los métodos de investigación tienden a mantenerse separados y todavía son pocos los análisis conjuntos entre ámbitos o disciplinas diferentes.

Lo que es indudable es que la lectura completa de la obra permite alcanzar una definición más extensa del *remploi* medieval y de su ámbito de aplicación, puesto que cada uno de los artículos aporta una introducción, teórica en mayor o menor grado, que luego sustenta con datos concretos. La reutilización – o recuperación de formas y contenidos anteriores con el fin de construir nuevos contextos – es, para Dalarun, la unión de tradición e innovación; para Boureau, una práctica de reescritura cuyo estudio permite vislumbrar los procesos de cambio en la historia intelectual del hombre; para Garulo, un recurso que permite eslabonar la poesía árabe preislámica; para Zimmermann, una práctica que permite observar el pequeño margen de creación existente en la escritura notarial.

A fin de encuadrar esta diversidad, Pierre Toubert ofrece un estado de la cuestión en el que afloran los interrogantes más debatidos en torno al problema: definición, soportes materiales, periodización y motivación. La

premisa del editor no pretende dar respuesta a tan controvertidas preguntas, que deberán buscarse en los artículos del volumen, sino poner de relieve la laguna editorial y bibliográfica existente al respecto, permitiendo así medir con mayor conocimiento de causa la novedad del volumen.

El ensayo que encabeza la publicación, firmado por Michel Zink, entiende la reutilización como un indicador de tiempo: una práctica de ruptura y continuidad que “met en jeu toutes les formes de la mémoire, de la grande mémoire historique” (p. 8). Para ilustrar su tesis, el medievalista francés traza un *continuum* textual marcado por la reutilización de las Escrituras que recorre la producción sagrada y profana de la Edad Media.

Partiendo de la actualización – y, por tanto, reutilización – de las palabras de Cristo en la liturgia, y siguiendo con las homilías, la literatura escolástica y la literatura espiritual, podemos encontrar, andando el tiempo, pasajes de los Evangelios insertos en las historias del ciclo del Graal. Una vez que el material sagrado de partida se transforma en materia novelesca, éste es transformado ulteriormente: de los primeros *romans* artúricos derivan las historias de José de Arimatías, las del sabio Merlín o la tradición del Graal en Inglaterra. De esta manera, el Antiguo Testamento, la antigüedad pagana y las historias novelescas, gracias a la reutilización, se entremezclan en textos donde convergen tiempos muy distintos: “temps de l’histoire, temps du salut, temps de la création romanesque, temps du récit, temps présent” (p. 3).

Otro modelo de reutilización aludido por Zink es el de las jarchas mozárabes, cuyos pormenores deberán buscarse en el interesante estudio de Teresa Garulo. La autora de este segundo artículo, donde sobresalen la precisión y la claridad expositiva, ejemplifica, además, otras prácticas de reutilización en la poesía andalusí: la contrafactura, técnica poética vinculada al alto grado de oralidad que caracteriza la literatura árabe medieval; la parodia, o reutilización burlesca de materiales preexistentes; el *tadmin* o “inclusión dentro de un poema de un verso o parte de un verso de otro autor,

sujetándose así al metro, y a veces a la rima, del poema citado” (p. 13), muy extendido en el al-Andalus como forma de homenaje; el *tasmit* o juego estrófico cercano a la glosa española de los siglos XV-XVII; y la moaxaja, ejemplo paradigmático de reutilización de la poesía árabe preislámica.

Precisamente a esta última construcción poética, Garulo dedica gran parte de su estudio, deteniéndose a analizar el origen, el proceso de creación y la estructura rítmica y estrófica. Las moaxajas, íntimamente ligadas a la música y a la tradición oral, reutilizan fórmulas y expresiones dentro de lo que la estudiosa denomina un “proceso de innovación natural” (p. 10). La moaxaja se construye con la melodía de una jarcha que, a su vez, podía ser reutilización del preludio de una casida, de una moaxaja o de un zéjel. Este proceso implica la existencia de poemas estróficos en romance o en árabe dialectal andalusí anteriores a la moaxaja (fines del siglo IX). Desafortunadamente, esos poemas primitivos no se han conservado; de ahí que la profesora Garulo avance la posibilidad de que una moaxaja sea contrafactura de otra moaxaja. Hipótesis – nos advierte – que debe ser corroborada con ulteriores estudios, y que ilustra con el caso del prolífico y polifacético poeta de Murcia Ibn Hazmun.

Siempre en ámbito andalusí, el artículo de Mayte Penelas nos adentra en una parcela de la historiografía árabe; concretamente, en la obra de Abu ‘Ubayd al-Bakri, *Libro de los caminos y los reinos*, fechada en el siglo XI de nuestra era. Si bien es cierto que los historiadores árabes se decantan por el plagio y la cita, el análisis historiográfico –aquí aplicado por Penelas– ayuda a evidenciar las innovaciones que aporta cada uno de los autores.

Después de introducirnos brevemente a la vida y obra de al-Bakri, Penelas describe dos de las fuentes que el autor andalusí utiliza para recabar información sobre el Imperio Romano: el *Libro de las praderas de oro y las minas de piedras preciosas* de al-Mas’udi, historiador del oriente musulmán del siglo X, y la *Historiae adversus paganos* de Orosio, autor hispanorromano del siglo V, que al-Bakri debió de conocer a partir de la traducción árabe

realizada en Córdoba a fines del siglo IX. Los datos empíricos que aporta el artículo se encuentran, justamente, en las más de siete páginas dedicadas a minuciosas comparaciones que Penelas establece entre la obra de al-Bakri y sus dos fuentes principales. Este análisis nos conduce, de nuevo, a la idea de reutilización como tradición e innovación a un tiempo.

Alain Boureau, en *Le remploi scolastique*, va un paso más allá y concibe el complejo proceso de la reutilización como mecanismo a través del cual estudiar la historia del pensamiento. A partir del análisis de datos materiales (textos, esculturas, etc.) y la constante reutilización a la que están sometidos, el historiador de las mentalidades puede entender mejor el proceso sedimentado. En este caso, Boureau ejemplifica su teoría con las *Questiones morales* de Siger de Brabant, comparadas con las *Secunda Secundae* de santo Tomás. A través de los distintos modos de inserción del material reutilizado, Boureau muestra cómo se opera un cambio de mentalidad en el siglo XIII que afecta, asimismo, a la construcción de un texto: los cambios culturales y el desarrollo de la conciencia histórica llevan a “l’invention intellectuelle (et non calligraphique) des guillemets, que marquent la distance entre un texte et son usage” (p. 52).

Siguiendo con la actualización de las Escrituras, la propuesta de Jacques Dalarun parte de dos premisas: por un lado, deja claro que la reutilización medieval se aleja diametralmente del plagio moderno, pues la Edad Media se caracteriza por ser un tiempo de innovación; por otro, la reutilización, en los siglos XI y XII, se erige como agente propagandístico preferido de la *renovatio*. El mejor ejemplo de estos dos planteamientos se encuentra en la *Vita beati Francisci* de Tomás de Celano, primera hagiografía de san Francisco de Asís, encargada por Gregorio IX.

Tras presentar el marco biográfico y cultural del hagiógrafo, Dalarun contrasta las fuentes reutilizadas por Celano en lo referente a las estigmatizaciones. De ese análisis se deduce que Tomás de Celano innova “à

coup de remploi” (p. 55) y aportando, en determinadas ocasiones, su propia creación literaria.

La sugerente contribución de Michel Zimmermann nos adentra en las *auctoritates* utilizadas en documentos catalanes de los siglos IX-XII. Este extenso artículo – aligerado por una exquisita escritura y una precisión, una estructura y una claridad modélicas – ofrece un inventario de *auctoritates* recurrentes en los documentos notariales. La más frecuente es la Ley Gótica que aparece aludida, de forma manifiesta o velada, por su función jurídica; le siguen las Sagradas Escrituras, cuya concisión expresiva garantiza la eficacia del nuevo contenido; y, en menor medida, fórmulas arcaicas, cargadas de misterio y prestigio, capaces de “établir en droit une analogie entre réalités passées et monde contemporaine” (p. 77). Todas las *auctoritates*, utilizadas como estrategia de escritura, insertas de múltiples modos y con distintas finalidades, tienen en común la virtud de “faire ancien” un uso o un aporte innovador y, en definitiva, la capacidad de revalorizar un texto.

Siguiendo con el ordenamiento jurídico visigodo, el estudio de Pascual Martínez Sopena ahonda en la importancia que el *Fuero Juzgo* adquiere en la España cristiana medieval, particularmente en tierras leonesas. En cuanto a las prácticas de reutilización, el artículo precisa la influencia del legado romano-visigodo en la historiografía hispánica: el *Fuero Juzgo* influye tanto en el poder real como en el ejercicio de la justicia y en el derecho privado (bienes, matrimonios y sucesiones).

Y dentro siempre de la escritura pública, el artículo de Pierre Chastang ofrece un nuevo ejemplo de reutilización, esta vez en los cartularios: textos que incluyen escritura diplomática, noticias históricas, textos hagiográficos y documentos canónicos. Los datos concretos aportados por Chastang se basan, en primer lugar, en textos del siglo XII: un cartulario de la abadía d’Aniane, ejemplo de texto hagiográfico; el cartulario del arzobispado de Narbona, que

incorpora un texto historiográfico; y el cartulario de la abadía benedictina de Gellone, donde se puede rastrear la reutilización de textos narrativos.

En segundo lugar, Chastang alude a ese mismo cambio que advertía Boureau en las prácticas de reutilización a partir del siglo XIII. El desarrollo de la cultura notarial fomenta una dimensión memorial de los cartularios; se transcribe para relatar el pasado de manera que el original queda prestigiado. Los casos concretos analizados son un cartulario de juristas de principios de siglo XIII y un cartulario del obispado de Maguelone, del siglo XIV.

A los cartularios cronísticos, o anales, donde se recopilan copias y resúmenes de documentos históricos, dedica su estudio Jean-Marie Martin. El autor nos invita a conocer ese género, muy productivo en la Italia meridional del siglo XII, a través de una selección representativa: la *Chronica monasterii Casinensis* de la abadía de Montecasino, el *Liber preceptorum* de la iglesia de Santa Sofía de Benevento, el *Chronicon Vulturense* del monasterio benedictino de Castel San Vincenzo y el *Chronicon Casauriense* de la abadía de san Clemente a Casauria. Además, Martin establece un detallado estudio comparativo del material seleccionado centrándose, principalmente, en las relaciones de dependencia. El estudio de las fuentes, citas y reutilizaciones en esa red dependiente de cartularios hacen postular al investigador la existencia de otros tumbos en la misma época y en la misma zona.

Teniendo en cuenta que el término *remploi*, perteneciente al léxico de las artes plásticas, ha sido retomado por la teoría literaria gracias al interés de los medievalistas por las prácticas de escritura y reescritura, dentro de una recopilación multidisciplinar no podían faltar estudios en el ámbito de las artes decorativas. A este propósito se dedican las cuatro últimas contribuciones, todas ellas acompañadas de interesantes repertorios fotográficos que facilitan la comprensión de las explicaciones.

El ámbito de actuación de Patrick Boucheron nos transporta hasta la basílica ambrosiana de Milán con testimonios de reutilización en la fachada, la

planta de la nave, la decoración de los sepulcros, los mosaicos, los altares, los frisos y la decoración de manuscritos. Así, a partir de un ejemplo concreto de reutilización funeraria, el sarcófago de los tres santos, el artículo recorre la historia ambrosiana de la Edad Media.

El ensayo firmado por Philippe Bernardi y Daniela Esposito ilustra la reutilización arquitectónica con ejemplos de la ciudad de Roma. El propósito de ambos autores es reflexionar, con los datos concretos recabados, sobre la reutilización de lo antiguo en la arquitectura de los siglos X-XIII.

Siguiendo en el ámbito de la arquitectura, el estudio de Philippe Araguas desplaza el espectro cronológico, abarcando desde el siglo V hasta el siglo X, y se ubica geográficamente en la Península Ibérica. Las explicaciones se ilustran con iglesias visigóticas de Castilla, iglesias altomedievales de Extremadura y arquitectura asturiana.

Cierra, en fin, el volumen, Juan Carlos Ruiz Souza, que analiza la influencia de la arquitectura andalusí en territorio cristiano durante la plena y baja Edad Media, e intenta elucidar las relaciones, todavía poco claras, entre el arte mozárabe y el arte mudéjar.

Tanto en las artes plásticas como en la escritura de la Edad Media, las citas, las referencias, las influencias y las reutilizaciones conforman una amalgama de materiales cuyo discernimiento será más claro para quien haya leído el volumen. Confiamos en que ello incite a proseguir la investigación utilizando esta vía imprescindible para entender textos y contextos de la Edad Media.

DIANA BERRUEZO



RECENSIONE / REVIEW

Sandra Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009, 2 voll., pp. 325 e pp. 391, € 73,00

“Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir... c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime”.

A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*

Avec les deux volumes *doctis et laboriosis* récemment publiés – le résultat d'un travail aussi long et minutieux que passionné et lucide – Sandra Covino entend éclaircir un aspect peu connu de la production leopardienne, mais nullement impondérable ou superficiel. Cette recherche peut ajouter une nouvelle touche à cette image sombre de Leopardi que l'opinion commune continue à percevoir (malgré les nombreux colloques et publications sur le rire et l'ironie chez le poète de Recanati) et permet de mieux cadrer le problème des faux (et, à ses côtés, celui des originaux) au XIX^e siècle.

Tout compte fait, le titre de cet ouvrage est une indication consciemment incomplète, car il parvient à définir son noyau tout en faisant à peine allusion à une grande partie des apports critiques qui le compose. Les deux tomes, de fait, présentent une répartition équitable des matériaux, concernant pour une moitié Leopardi père et fils, mais pour l'autre moitié tout le contexte qui les a anticipés et intégrés, avec une richesse de témoignages et

d'analyses dont le sous-titre n'est qu'une évocation laconique. Ainsi, le premier tome fait précéder les considérations sur les Leopardi 'faussaires' par un riche approfondissement de l'histoire, des façons et des raisons des faux littéraires en Italie entre le XVII^e et le XIX^e siècle. De plus, dans le deuxième tome qui renferme l'édition critique des textes, les apocryphes des deux Leopardi (*Il martirio de' santi padri* [1822] de Giacomo, ici enrichi de notes ecdotiques plus élaborées que dans les précédentes éditions établies par Moroncini [1931] et par Benucci [2006]; et le *Memoriale* di frate Giovanni di Niccolò [1826-1833, mais dont la partie la plus importante a été écrite en 1828] composé par Monaldo) sont complétés par une savoureuse anthologie de faux textes présumés du XIV^e siècle, disposés selon un schéma en quatre points interprétatifs généraux: "le faux comme vogue littéraire", "comme parodie et exhibitionnisme linguistique", "comme revendication des suprématies locales" et "comme fraude ou dépit" proprement dits; des catégories que les œuvres analysées¹ semblent enjamber volontiers.

L'histoire littéraire, et plus généralement artistique, s'est toujours trouvée confrontée au problème de l'original, de la copie, de la contrefaçon. Dans le monde classique, le hiatus entre original et copie ne suscitait ni angoisses créatives ni querelles juridiques, étant donné que le patrimoine des modèles à exploiter (la mythologie) était une ressource partagée par tout le monde, et que le souci d'originalité résidait dans les termes du point de vue de

¹ Dans la première section on trouve *Le veglie di Tasso* de Compagnoni – qui, même après avoir été reconnu comme un faux, aurait marqué la réception du Tasse pendant le Romantisme – et le *topos* du manuscrit retrouvé, ici avec l'exemple de Foscolo et Manzoni. Dans la seconde section, les *Novelle antiche* de Tommaseo, les *Novelle* di Giraldo Giraldi écrites par Gaetano Cioni, une fausse nouvelle de Boccacce par Tommaso Gargallo et un texte de Pietro Fanfani attribué à "ser Bonacosa da Pistoia". Dans la troisième section, le *Codice diplomatico di Sicilia* de l'abbé Vella, les *Carte d'Arborea* de Pietro Martini et une parodie de Lionardo Vigo par Luigi Capuana. Dans la quatrième section, les deux *Lettere in volgare* du pseudo-Pétrarque qui trompèrent Foscolo, des manuscrits de Mariano Alberti attribués au Tasse, et le faux *addendum* de Cugnoni au faux manuscrit de Leopardi. Nous traduisons les citations tirées de l'essai de Sandra Covino.

l’auteur face à ce patrimoine, ni rigidement statique ni trop flexible. Ainsi, la dispute sur la vérité ou l’imposture des mythes (à partir de la célèbre condamnation de Platon) n’a jamais entamé leur potentiel diégétique, ce qui en fait un réservoir d’histoires toujours fertile depuis toujours. La culture classique, et tous les classicismes qui l’ont renouvelée, ne revendiquaient aucun droit d’auteur; au contraire ils se fondaient sur le droit fondamental à la copie et à l’impunité du plagiat, la seule contrainte demandée étant la nouveauté du point de vue et la garantie d’un certain degré de vraisemblance.

On dit couramment qu’un questionnement plus radical sur la nature de l’original et sur la valeur du modèle n’a été posée au sein de la culture occidentale qu’au moment de la redécouverte de leur actualité et de leur portée vivement mythopoïétique: le moment, en somme, où naissent la philologie et l’intérêt pour l’antiquité, et où les “vestiges” du passé (comme Raphaël, ou plutôt Baldassarre Castiglione, les appelle dans sa fameuse lettre au pape Léon X, manifeste du classicisme humaniste) ne sont plus les épaves muettes d’un âge révolu à jamais, mais deviennent une source active d’inspiration aussi bien formelle qu’éthique: le “témoin de la valeur et de la vertu de ces âmes divines, qui parfois par leur seul souvenir excitent à la vertu les esprits du présent” (ce qui n’est pas loin du *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* d’un évêque français du XI^e siècle, mais sans l’amertume du ‘jour après’ ni le millénarisme du *memento mori*).

Peut-être n’est-ce finalement pas par hasard si les phases culturelles de refus du classicisme affirment la tendance, ponctuellement relevée par Sandra Covino, à la contrefaçon littéraire:² comme si, d’une part, la liberté acquise sur

² Nous accueillons, au titre de complément et non pas de contradiction, le riche ouvrage d’Anthony Grafton (*Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990), qui repère au IV^e siècle le premier cas de faux. On nous pardonnera la désinvolture de considérer l’Hellénisme comme un Humanisme avant la lettre: mais la bibliothèque et une certaine idée d’autorité naissent à cette époque. Un autre aspect primordial que notre analyse néglige

les modèles canoniques pouvait promouvoir une idée d'original moins conditionnée et moins attachée à la dimension sacrée de la parole authentique et immuable, véhiculée par la philologie; et comme si, d'autre part, un traitement plus audacieux des matériaux classiques pouvait permettre une certaine aisance dans la réalisation d'expérimentations érudites, de jeux linguistiques et stylistiques, de rapprochements avec un monde classique qui n'est plus vu comme un temple éternel à vénérer, mais – pourquoi pas? – comme un divertissement. Les exemples allant dans ce sens, soigneusement répertoriés par Sandra Covino dans la première partie de sa recherche bien documentée, proviennent justement du XVII^e siècle (le premier siècle – quelle que soit la valeur d'une périodisation aussi sommaire – qui revendiqua consciemment une rupture avec le classicisme, et qui fit de l'érudition extravagante – et donc non canonique – un trait stylistique identitaire).³

Toutefois l'histoire des faux littéraires, nourrie de noms illustres, ne s'explique pas dans les seuls termes du jeu pédant et de la fin de la perception du Livre, de la Bibliothèque et de la Tradition comme des textes sacrés et intouchables (cela pouvait justifier les débuts de cette pratique, mais non pas sa continuation). Comme le remarque opportunément l'auteur, le plus petit commun multiple des faux littéraires est surtout un sentiment de légitimation: celui qui, par exemple, inspira Francesco Redi dans sa massive révision (par ailleurs, aigüe et modernisatrice) du vocabulaire de la Crusca, où il releva des

est ce rapport spécifique entre original et copie sur lequel la théorie de la traduction s'interroge *ab ovo*, commençant à établir (suite à une nécessité peut-être spontanée) un canon de modèles et de relations possibles avec eux; quand Cicéron réduit tout traducteur aux deux figures de l'*orator* et de l'*interpre*s, non seulement il bâtit la théorie de la traduction la plus durable, mais il nous indique aussi les deux attitudes possibles face aux modèles: celle qui le répète de près, et celle qui, l'assimilant, en arrive à le cacher et à s'en émanciper. L'imitateur et le faussaire montrent une parenté singulière avec ces deux figures.

³ Un livre français publié il y a dix ans, fondé sur la même chronologie et la même problématique fondamentale, étudiait le plagiat (un sujet collatéral au faux) à partir de La Fontaine: cf. H. Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Puf, 1999.

mots récents sous l'autorité de manuscrits inexistantes du XIV^e siècle. On comprend facilement les implications politiques que, par le biais de la création d'une généalogie culturelle ancienne, ce pouvoir légitimateur du 'classique' eut dans le renforcement des nationalismes et localismes naissants (bien qu'à l'époque ce localisme impliquât non pas des prétentions autonomistes, mais simplement la revendication du poids des régions même périphériques dans la formation de la culture nationale).

À cette riche production appartiennent toutes les *lokalpatriotische Fälschungen*, depuis les fausses pièces étrusques qui, au XVII^e siècle, soutinrent le grand-duc dans son but de restaurer son "prestige, à l'époque déclinant" (vol. I, p. 43), jusqu'aux nombreux documents qui, promptement ressortis des bibliothèques de toute l'Europe, de la Sicile à la Scandinavie, étayaient la noblesse et l'antiquité de ces peuples, pour en arriver enfin au faux le plus connu de l'époque, les poèmes attribués au prétendu barde Ossian et 'traduits' en anglais par Macpherson. Cet ouvrage, qui suscita un débat très vif et durable à propos de son authenticité, fut non seulement l'inspireur d'une longue série de recueils, tous aussi faux les uns que les autres, qui bâtirent presque à partir de rien l'épopée bardique et le mythe des Celtes,⁴ mais catalysa aussi, pour ainsi dire, la sensibilité préromantique et romantique, inspirant des écrivains comme Walter Scott et Goethe aussi bien que des musiciens comme Schubert et Wagner.

Le XIX^e siècle, avec son anticlassicisme aussi agressif que trompeur,⁵ se

⁴ Les implications du mythe des Celtes furent exploitées d'abord par Napoléon, suivant la théorie, infondée mais réputée à l'époque, selon laquelle même le latin eut une origine celtique; un mythe qui aujourd'hui connaît un regain d'intérêt, aussi fonctionnel qu'injustifié, avec les mythologies fantaisistes de certains mouvements politiques.

⁵ Le XIX^e siècle aboutit à une relation avec les classiques plus intime qu'auparavant, moins codifiée, sévère, monumentale, et déjà orientée vers ce mouvement d'appropriation qui caractérise le siècle dernier – celui qui écrit ces lignes

distingue justement par cette abondante production d'apocryphes et de faux manuscrits; les histoires de ces faux, souvent surprenantes et savoureuses, sollicitent une verve romanesque⁶ qui rend la lecture de l'essai particulièrement captivante. La recension rigoureuse de ces faux (parfois maladroits, parfois très habiles) amène constamment l'essayiste non pas seulement à dégager leurs structures linguistiques et stylistiques (le principe qui a toujours dénoncé les faussaires – sauf quelques cas curieux qui, par la finesse spéciale de la mimesis, ont apporté la gloire à leurs auteurs), mais aussi à présenter les raisons qui justifient leurs origines. Et si les faussaires étaient souvent motivés, comme on l'a dit, par la volonté de donner de la dignité à des régions restées en dehors des circuits culturels plus vastes, ils obéissaient également à un utilitarisme insolent (l'aide pour une carrière universitaire), ou encore à des raisons plus subtilement psychologiques: tantôt pour être compensés de l'incompréhension présumée des Académies, tantôt pour se moquer des savants, tantôt pour chercher la gloire personnelle.

Si Sandra Covino, animée dans son analyse des faux léopardiens par une préoccupation spécifiquement historique et linguistique, néglige en connaissance de cause les implications herméneutiques,⁷ de toute façon elle ne manque pas d'identifier les raisons intimes de cette production dans ces deux derniers points (la dérision envers les savants et la recherche de la gloire, dont la pertinence est justifiée à l'appui des lettres entre Giacomo et les trois

emploie souvent, et toujours sans aucun esprit de provocation, l'antinomie apparente de 'classicisme Romantique'.

⁶ Justement, l'un des épisodes les plus éclatants dans ce sens est celui des textes sarrasins de Vella (cf. n. 1), qui a fourni le sujet d'un roman de Sciascia, *Il consiglio d'Egitto* (1963).

⁷ À savoir, ces interprétations qui mettent en relation la "philologie fantastique" de Leopardi (dont Antonio Prete parle dans un essai fascinant de son *Il deserto e il fiore*, Roma, Donzelli, 2004) avec la sphère de la mélancolie, de la distance, de l'ailleurs, de l'autre-temps, et qui rapportent cette production apocryphe à son constant effort de dire le silence et l'infini, qui naît de la même recherche aux limites de la pensée et du même défi au néant.

complices de sa plaisanterie, et par la tendance, commune à toutes les contrefaçons littéraires, à parsemer le texte de références internes à lui-même), en y ajoutant un troisième point, identifié (sans trop céder aux faciles raccourcis psychanalytiques) dans le rapport avec le père, qui incarnait l'esprit traditionnel le plus réactionnaire et ce catholicisme d'apparat auquel la famille Leopardi chercha en vain de pousser le jeune Giacomo.

Le véritable intérêt philologique du *Martirio de' santi padri*, que Leopardi voulait insérer depuis toujours dans ses *Opere*, réside justement dans la fonction linguistique et dans la solution entièrement léopardienne au débat sur la langue qui enflamma les pages des périodiques de l'époque. En défendant sa propre thèse grâce à un répertoire exhaustif de ses caractères morphologiques, syntaxiques et lexicaux, Sandra Covino voit cette imposture léopardienne comme la mise en œuvre d'un idéal de langue "claire et flexible, mais en même temps classiquement élégante, épurée de l'irrégularité et de la grossièreté des écrivains du XIV^e siècle, condamnant sans appel l'orientation antirhétorique et sèchement grammaticale [de] l'abbé Cesari" (p. 170).

À l'habile contrefaçon du *Martirio de' santi padri*, l'ouvrage de Monaldo serait la réponse badine (un peu comme les *Dialoghetti* furent la réponse rétrograde à la philosophie effrontée des *Operette morali*): un jeu d'érudition fait en compilant des morceaux tirés de plusieurs sources, et qui visait à la reconnaissance, surtout par son fils, du talent de l'auteur (voir les extraits de lettres cités aux pp. 262 ss.). La sagacité déguisée en ignorance est pour Monaldo (qui, en envoyant un petit extrait à son fils, le présenta en langue toscane, mais s'attendait à ce que celui-ci y reconnût un ancien dialecte des Marches) l'accusé de réception pour une indemnisation bien plus importante que ne le seraient éventuellement les félicitations immédiates: comme si ce double masque pouvait projeter l'esprit du père à la hauteur de celui du fils, dans l'illusion d'arriver à recoudre un antagonisme aussi douloureux qu'insoluble, et qui rencontrait à la fois des raisons familiales, littéraires et

philosophiques.⁸ En réponse, Giacomo écrivit au père les mots de louange, que ce dernier devait attendre, et dont l'affectueuse promptitude dut lui cacher "la subtilité sublime [...], la fureur dissimulée, l'indifférence raffinée" qu'y perçut Manganelli.⁹

Toutefois, ce n'était pas là le seul objectif du *Memoriale* di frate Giovanni. En effet, cette œuvre cherche, comme l'analyse linguistique systématique de Sandra Covino le prouve, à refuser l'autorité des académiciens de la Crusca ("pêcheurs de quolibets anciens")¹⁰ et des érudits de l'école de Cesari ou de Giordani. Et sans aucun doute Monaldo obtint un certain succès, même si sa critique fut trop asystématique et trop animée par un esprit de défense locale, et si sa revendication se contenta de la consolation d'un jeu innocent. En premier lieu, un succès que l'on aurait tort de croire inattendu, et que la volumineuse recherche de Sandra Covino reconnaît à tous les faux du XIX^e siècle pris en examen: à savoir, cette capacité de remplir un vide, un oubli, parvenant à capter et à influencer, plus nettement peut-être que tant de traités savants, cette orientation archaïsante qui fut un caractère fondamental de la langue italienne au XIX^e siècle. Et après, un succès par contre inattendu (et

⁸ "[...] et avec cela nous ferons la paix avec votre littérature, qui m'a toujours regardé de travers après la tête que je fis à vos deux premières Chansons. Mais je crois que [...], si vous ne pouvez pas applaudir au talent de votre Père, du moins vous ferez justice à mon cœur très amoureux", écrit Monaldo à Giacomo en 1828 (cf. G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, vol. II, p. 1529: "[...] e così faremo pace con la vostra letteratura, la quale mi ha guardato sempre di sbieco dopo quel po' di grugno che io feci alle due prime Canzoni. Ma credo che [...] se non potete applaudire all'ingegno del vostro Padre, almeno farete ragione al mio amorosissimo cuore").

⁹ Cf. G. Manganelli, *Introduzione à Il monarca delle Indie. Corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, a cura di G. Pulce, introduzione di G. Manganelli, Milano, Adelphi, 1988, p. 22.

¹⁰ Cf. une lettre de Monaldo à Saverio Broglio (novembre 1829), citée par Sandra Covino, t. I, p. 270. Le rapport de Giacomo avec l'académie de la Crusca et les puristes est difficile à classer, comme de nombreuses notes du *Zibaldone* en témoignent; ce fut néanmoins un rapport problématique, et non pas marqué par l'intolérance et le refus comme ce fut le cas pour son père (cf. G. Nencioni, *Leopardi lessicologo e lessicografo*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983).

plus remarquable dans le cas de faux moins habiles), à savoir la capacité de montrer, à travers le filigrane des anachronismes et des ‘hypercorrections’, le véritable état de la langue italienne, dans ses tournures d’usage, dans la perception collective de ses formes littéraires, et dans la perception de son propre présent et de son propre passé. Dans cette perspective, le faux (pour ceux qui savent en déchiffrer les tromperies) prend sa valeur, en devenant une radiographie extraordinairement détaillée de cet organisme vivant et inquiet qu’est la langue.

ALESSANDRO MARIGNANI

Pubblicato *online*, Dicembre 2010 / Published online, December 2010

Copyright © 2010

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell'autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.