

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. 3 / Issue no. 3

Giugno 2011 / June 2011

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

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 3) / External referees (issue no. 3)

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro')

Isabella Imperiali (Università di Roma La Sapienza)

Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari, Venezia)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Andrea Torre (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Laura Zecchi (Università Ca' Foscari, Venezia)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – 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 / PALIMPSESTS

- Una selva di citazioni. La "Cronica" di Salimbene tra storia e autobiografia intellettuale*
SIMONE BORDINI (Università di Parma) 3-26
- "Cantate meco, Progne e Filomena". Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*
FABRIZIO BONDI (Scuola Normale Superiore di Pisa) 27-62
- L'io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*
FRANCESCO RIVELLI (Università di Parma) 63-82
- Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*
MARIA ELENA CAPITANI (Università di Parma) 83-112

MATERIALI / MATERIALS

- Un caso di confine incerto tra citazione e testimone nel "De dictione singulari" di Erodiano*
LAURA CARRARA (Università Ca' Foscari, Venezia) 115-133
- À la manière de... Casella*
GIAN PAOLO MINARDI (Università di Parma) 135-152
- "Un peu de poésie". Qualche eco baudelairiana in Beckett e Proust*
LUZIUS KELLER (Universität Zürich) 153-158
- Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 159-168

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Traces d'autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, Caer – Centre d'Études Romanes, 2009
MANUEL BILLI 171-180
- [recensione – review] *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010
ROSA NECCHI 181-191

PALINSESTI / PALIMPSESTS



SIMONE BORDINI

**UNA SELVA DI CITAZIONI.
LA “CRONICA” DI SALIMBENE TRA STORIA
E AUTOBIOGRAFIA INTELLETTUALE**

1. Le citazioni: una cifra stilistica della “Cronica”

Tema di questo breve contributo sono le fonti impiegate da Salimbene de Adam (1221-1288) nella stesura della *Cronica*, testo storiografico notissimo in ambito medievistico, la cui vitalità euristica discende in primo luogo dalla ricchezza informativa e dalla pluralità di motivi conduttori che lo sostanziano rendendolo un prezioso indicatore “sismografico”¹ dei mutamenti politico-istituzionali, sociali, culturali e religiosi in atto nel secolo XIII, con particolare riguardo per il contesto emiliano, dove l’autore nacque e a lungo visse, e per le realtà italiane ed

¹ L’espressione indicatore “sismografico” è ripresa da T. Struve, *Le trasformazioni dell’XI secolo alla luce della storiografia del tempo*, in *Il secolo XI: una svolta?*, a cura di C. Violante e J. Fried, Bologna, il Mulino, 1993, p. 41.

europee toccate dai suoi numerosi spostamenti, dovuti alla sua condizione di frate.²

Altre sono, però, le motivazioni per le quali la corpora – ancorché mutila delle prime 207 carte (272 sono quelle superstiti) – esposizione salimbeniana ha goduto e gode di una costante attenzione da parte degli addetti ai lavori.³ Tra queste, spicca senz'altro il suo configurarsi come ologramma del patrimonio di conoscenze dello scrivente, dal momento che questi richiama in modo persistente e senza infingimenti – anzi, con ostentazione – i quadri culturali di riferimento entro cui orientò il proprio lavoro. Diciamo pure che, nella narrazione del francescano di origini parmensi, il ricorso ad altre opere anteriori e coeve risulta così sistematico da diventarne quasi una cifra stilistica. Se rimuovessimo le citazioni che

² L'edizione della *Cronica* alla quale si è fatto riferimento in questo contributo è la seguente: S. de Adam, *Cronica*, testo latino a cura di G. Scalia, traduzione di B. Rossi, Parma, Mup, 2007, nella quale confluiscono – e sono poste in rapporto frontale – l'impeccabile edizione critica a cura di G. Scalia (sotto indicata) e la comoda traduzione a cura di B. Rossi, edita a Bologna, Radio Tau, 1987. Per inquadrare la vita e l'opera di Salimbene i riferimenti bibliografici certo non mancano, perciò si rinverrà in questa sede soltanto al denso G. Scalia, *Nota bio-bibliografica. Vita e opere di Salimbene*, in S. de Adam, *Cronica*, nuova edizione critica a cura di G. Scalia, Bari, Laterza, 1966, vol. II, pp. 955-986 (poi Turnhout, Brepols, 1998-1999) e si ricorderà soltanto che i principali tentativi d'inquadramento generale dell'opera sono stati condotti da N. Scivoletto, *Fra Salimbene da Parma e la storia politica e religiosa del secolo decimo terzo*, Bari, Laterza, 1950, da C. Violante, *Motivi e carattere della "Cronica" di Salimbene*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 22, 1953, pp. 108-154, da A. Carile, *Salimbene e la sua opera storiografica*, Bologna, Pàtron, 1971, da O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, Turnhout, Brepols, 1995 e, infine, da A. Williams Lewin, *Salimbene de Adam and the Franciscan Chronicle*, in *Chronicling History. Chroniclers and Historians in medieval and Renaissance Italy*, edited by S. Dale, A. Williams Lewin and D. J. Osheim, University Park, Pennsylvania State University Press, 2007, pp. 87-112.

³ Per le principali notizie relative al manoscritto autografo (trattasi del ms. 7260, conservato presso la Biblioteca Vaticana) tramite il quale la *Cronica* ci è giunta, si veda B. Rossi, *Introduzione*, in S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. XI-XLIX, in part. a pp. XXIII-XXVI.

innervano il racconto, esso verrebbe a contare parecchi fogli di meno e perderebbe anche buona parte della sua originalità.⁴

Prima di addentrarci nel vivo dell'oggetto di indagine, sarà, nondimeno, giusto presentare, per lo meno sommariamente, la fonte narrativa in questione, dicendo subito che la *Cronica* è l'unico scritto superstite della variopinta produzione scritta di Salimbene ed è anche l'ultima opera che questi vergò in ordine di tempo. Per questo motivo, essa costituisce anche la sua opera ultima.⁵

Vivace affresco storiografico, reso ancora più interessante dal suo sfiorare dall'orizzonte municipalistico con il quale si confronta solitamente la cronachistica coeva, il racconto salimbeniano costituisce infatti il conclusivo resoconto di un intero e ricco percorso esistenziale, che possiamo ben dire polarizzato tra la famiglia di sangue, i de Adam appunto, e la "famiglia spirituale",⁶ l'Ordine di san Francesco nel quale il cronista entrò ancora ragazzino, nel 1238.⁷

La *Cronica* è senza remore da considerarsi uno scritto aleatorio sul piano tassonomico. La sua classificazione resta un problema aperto, anche e soprattutto a causa della sua "polifonia esogena", cioè relativa alle fonti impiegate, ed "endogena", cioè relativa ai temi affrontati e ai registri con cui questi sono affrontati.⁸ Difficilmente uniformabile a un unico modello compositivo, la scrittura del cronista di Parma si colloca con disinvoltura in una zona di confine tra più generi, andando a investire in pari tempo – e

⁴ Come dimostra la corposità dell'*Indice delle citazioni* curato da G. Scalia, ivi, pp. 1131-1167.

⁵ Si veda G. Scalia, *Coscienza storiografica e cultura biblica nella "Cronica" di Salimbene*, in *Salimbeniana. Atti del Convegno per il VII centenario di fra Salimbene (Parma, 1987-1989)*, Bologna, Radio Tau, p. 218.

⁶ La definizione "famiglia spirituale" è ripresa da O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, cit., p. 131.

⁷ Si veda S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 258-259.

⁸ Cfr. C. Segre, *Livelli stilistici e polifonia linguistica nella "Cronica" di Salimbene de Adam*, in *Salimbeniana*, cit., pp. 221-222.

offrendosi, in tal senso, come originale laboratorio di orientamenti narrativi a quel tempo inconsueti in campo storiografico – la dimensione propriamente storica, quella autobiografica e quella prosopografica.⁹

Un po' cronaca, un po' storia degli ordini mendicanti,¹⁰ un po' libro di famiglia,¹¹ un po' *ego-document*,¹² un po' frammentaria collezione di medaglioni biografici,¹³ un po' campionario di *exempla* ad uso predicatorio,¹⁴ l'opera di Salimbene è ritenuta una eccezione – Ovidio Capitani ne ha parlato nei termini di un'anomalia – all'interno del

⁹ Su questa versatilità informativa si veda G. Severino, *Storiografia, Genealogia, Autobiografia. Il caso di Salimbene de Adam*, in *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, vol. II, 1988, pp. 775-793.

¹⁰ Si veda L. Gatto, *Francesco d'Assisi e i Francescani all'interno della Cronaca di Salimbene* e Id., *Domenico di Guzman e i Domenicani nella Cronaca di Salimbene*, entrambi in Id., *Dalla parte di Salimbene. Raccolta di ricerche sulla Cronaca e i suoi personaggi*, a cura di P. Messa, Roma, Antonianum, 2006, pp. 235-270 e pp. 355-394, ma anche M. D'Alatri, *Ordini e movimenti religiosi*, in Id., *La Cronaca di Salimbene. Personaggi e tematiche*, Roma, Istituto storico dei Cappuccini, 1988, pp. 23-48.

¹¹ Si veda G. Petti Balbi, *Lignaggio, famiglia, parentela in Salimbene*, in *Salimbeniana*, cit., pp. 35-47, O. Guyotjeannin, *Lignage et mémoire généalogique en Emilie au XIII^e siècle: l'exemple de Salimbene de Adam*, in "Media in Francia". *Recueil de mélanges offerts à Karl Ferdinand Werner à l'occasion de son 65^e anniversaire par ses amis et collègues français*, avec une préface de G. Duby, Maulévrier, Herault, 1989, pp. 225-241.

¹² Su questo concetto e sulla sua storia si veda R. Dekker, *Introduction*, in *Egdocuments and History. Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages*, edited by R. Dekker, Hilversum, Verloren, 2002, pp. 7-19. Per uno studio di Salimbene come autobiografo si veda soprattutto A. Ja. Gurevič, *La nascita dell'individuo nell'Europa medievale*, Roma, Laterza, 1996, pp. 225-237.

¹³ Si veda G. Petti Balbi, *Lignaggio, famiglia, parentela in Salimbene*, cit., p. 36 e O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, cit., pp. 93-97.

¹⁴ Si veda A. I. Pini, *Bologna e la Romagna nella "Cronica sive Liber exemplorum ad usum predicatorum" di Salimbene de Adam* e L. Lazzerini, *Fra Salimbene predicatore*, entrambi in *Salimbeniana*, cit., pp. 178-179 e pp. 133-143; ma anche G. Scalia, *Coscienza storiografica e cultura biblica nella "Cronica" di Salimbene*, cit., pp. 218-219 e O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, cit., p. 113. Sull'importanza dell'*exemplum* come tecnica discorsiva e narrativa e come fonte si veda *Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental*, directeur L. Genicot, fasc. 40: *L'"exemplum"*, par C. Bremond, J. Le Goff et J.-C. Schmitt, Turnhout, Brepols, 1982, pp. 553 e ss.

panorama storiografico duecentesco.¹⁵ È anche in virtù di questa sua peculiare disomogeneità strutturale e compositiva, oltre che in virtù del costante impiego dell'autobiografismo come filtro percettivo e interpretativo, che sarebbe opportuno parlare di questa eccezionale testimonianza storica come di “un capolavoro della memorialistica” piuttosto che della cronachistica.¹⁶

Tutt'altro destino la *Cronica* avrebbe sortito difatti se il suo autore non fosse stato contraddistinto da una sorta di “culto delle memorie individuali e collettive” e da una alquanto inusuale “vocazione al protagonismo”,¹⁷ la quale, riverberandosi in parecchie pagine, finisce per produrre la sviante sensazione di una continua invasione di campo o di interferenza tra generi e registri: lo spazio memorialistico individuale entra ed esce con disinvoltura dallo spazio storiografico, il quale, per definizione, dovrebbe essere collettivo e – anche se ciò è chimerico – oggettivo.

Simili innesti e mescolanze, sia beninteso, caratterizzano anche altre opere narrative d'età comunale, ma è vero che la scioltezza e la appassionata dedizione con cui Salimbene si trattiene sulle proprie personali vicende – una disinvoltura che certo non esibiscono i notai che, in questo stesso periodo, redigono cronache per conto delle autorità civiche e che si mantengono alquanto algidi di fronte all'oggetto della loro narrazione – si ripercuote anche in uno stile meno formale, meno notarile

¹⁵ Così la tratteggia O. Capitani, *Politica e religiosità nella “Cronica” di fra Salimbene*, in *Salimbene da Parma. Curiosità umana ed esperienza politica in un francescano di sette secoli fa. Studi in occasione delle Celebrazioni nel VII centenario della morte di Fra Salimbene da Parma (1221-1287)*, Bologna, Banca del Monte di Bologna e Ravenna, 1987, pp. 31-38.

¹⁶ Cfr. A. I. Pini, *Salimbene de Adam*, in *Repertorio della cronachistica emiliano-romagnola (secc. IX-XV)*, a cura di B. Andreoli, D. Gatti, R. Greci, G. Ortalli, L. Paolini, G. Pasquali, A. I. Pini, P. Rossi, A. Vasina, G. Zanella, con introduzione di A. Vasina, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1991, p. 247.

¹⁷ Cfr. G. Petti Balbi, *Lignaggio, famiglia, parentela in Salimbene*, cit., pp. 35-36.

per l'appunto, più aperto alla fabulazione e, per sua stessa ammissione, alla divagazione. Ed è tutto ciò che qualifica la *Cronica* come una fonte di interesse anche letterario.¹⁸

2. *Un'opera multifocale, centrata sull'io*

Anche se multifocale, la *Cronica* è un'opera centrata su – e, verrebbe da dire, organizzata intorno a – una robusta forma di soggettivismo autoriale. La spinta individualistica che muove verso la scrittura il narratore minorita affiora anche e soprattutto nei due distinti luoghi della *Cronica* nei quali egli denuncia, più o meno apertamente, la principale figura ispiratrice del proprio disegno storiografico. Stiamo parlando di Agnese, la figlia del fratellastro Guido, entrata “per amore di Cristo” nel convento di Santa Chiara a Parma. Già in passato, la giovane era stata destinataria di “diverse cronache”, delle quali nulla ci è dato, però, conoscere. Proprio l'insistenza con cui Salimbene si rivolge, nel corso del tempo, alla nipote induce a reputarla sua interlocutrice privilegiata, forse anche perché sintonizzata, per *status* sociale e per scelte esistenziali, sulle medesime problematiche quotidiane e sulle medesime inclinazioni culturali dello zio e in quanto possedeva, a detta di Salimbene, “*intellectum maximum in Scriptura et ingenium bonum atque memoriam, linguam etiam ad loquendam delectabilem atque disertam*”.¹⁹

¹⁸ È Salimbene stesso ad ammettere e motivare la sua propensione all'*excursus*: cfr. S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 514-515. Sulla cultura storiografica notarile d'età comunale si veda M. Zabbia, *Notariato e memoria storica. Le scritture storiografiche notarili nelle città dell'Italia settentrionale (secc. XII-XIV)*, in “*Bullettino dell'Istituto storico italiano*”, 97, 1991, pp. 75-122, ma anche Id., *I notai e la cronachistica cittadina italiana nel Trecento*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1999.

¹⁹ Cfr. S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 152-153 e pp. 518 e ss. A proposito della scelta della destinataria della *Cronica*, una scelta dettata anche dalle conoscenze bibliche della stessa, viene da chiedersi se Salimbene conoscesse, oltre all'*Historia*

Nel primo passaggio Salimbene si sofferma sulle cinque ragioni che lo hanno spinto a sviluppare, all'interno della propria opera, le vicissitudini genealogiche dei de Adam. È significativo che due di esse – le prime due, perciò le più importanti – siano incentrate sulla figura della nipote. Ancora bambina, siamo alla prima ragione, Agnese aveva pregato lo zio di metterla al corrente della storia dei suoi antenati; se questi aveva, però, appagato tale curiosità – ed ecco la seconda motivazione – era anche perché la clarissa conoscesse “pro quibus debeat Deum rogare”.²⁰

Nel secondo passaggio della *Cronica*, inserito nel capitolo intitolato *De diversis historiarum scriptoribus*, dopo avere commentato molto frettolosamente l'eloquio di alcuni scrittori sacri e profani vissuti nel passato (quali Giobbe, Isaia, l'Ecclesiastico, Giovanni Crisostomo, san Gregorio e san Bernardo, giudicati “dulces, suaves et melliflui”; Osea, Tito Livio, Orosio e sant'Ambrogio, giudicati “obscuri”; e l'evangelista Marco, giudicato un Matteo “sine verborum ornatu”), viene a considerare il proprio registro linguistico, giustificandone l'asciuttezza e la semplicità – diremmo oggi, il taglio divulgativo – con il concreto bisogno di rendere subito intelligibile alla nipote la storia della sua stessa famiglia. Questa esplicitazione della finalità pedagogica del proprio lavoro storiografico e

Langobardorum, anche l'*Historia Romana* di Paolo Diacono, tratta dal tardoantico *Breviarium ab Urbe condita* di Eutropio. In effetti, nella lettera dedicatoria dell'*Historia Romana*, rivolta ad Adelperga, figlia del re longobardo Desiderio, Paolo Diacono ricorda di avere procurato alla giovane destinataria la narrazione storica di Eutropio, che essa aveva trovato troppo breve e priva di riferimenti religiosi. A queste carenze Paolo aveva allora rimediato rendendo la storia consona a quella sacra: “Ipse, qui elegantiae tuae semper fautor extiti, legendam tibi Eutropii historiam tripudians optuli. Quam cum avido, ut tibi moris est, animo perlustrasses, hoc tibi in eius textu praeter immodicam etiam brevitatem displicuit, quia utpote vir gentilis in nullo divinae historiae cultusque nostri fecerit mentionem; placuit itaque tuae excellentiae, ut eandem historiam paulo latius congruis in locis extenderem eique aliquid ex sacrae textu Scripturae [...] aptarem, at ego, qui semper tuis venerandis imperiis parere desidero, utinam tam efficaciter imperata facturus quam libenter arripui” (P. Diacono, *Historia Romana*, a cura di A. Crivellucci, Roma, Tipografia del Senato, 1914, pp. 3-4).

²⁰ Cfr. S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 152-153.

del proprio codice linguistico sembra esibire quindi valore di accorgimento retorico tramite cui Salimbene si autorizzava a discorrere della propria stirpe, dunque anche di sé.²¹

Stabilito che nella componente autobiografica della *Cronica* sia da individuarsi l'ingrediente più irrituale – e più saporito – introdotto da Salimbene de Adam nella tradizione storiografica bassomedievale, occorre ora riconoscere che sarebbe comunque sbagliato giudicare quest'opera avulsa dal contesto socioculturale nel quale vide la luce. Andrebbe rimarcato casomai che, nei suoi aspetti più intrinsecamente storiografici, il testo in esame si rivela alquanto conservatore. O si rivela in ogni caso disancorato da quell'autentico empirismo che innerva i tanti suoi passaggi autobiografici e genealogici e distante, allo stesso modo, dallo sperimentalismo della coeva cronachistica di matrice municipalista, che, forte di un inedito “prammatismo ‘civile’”, risolve la storia di una città nelle sue vicende politico-istituzionali, passate e presenti.²² Questo perché la concezione storica che attraversa e ideologizza il progetto cronachistico salimbeniano è ricollegabile al convinto tradizionalismo che connota la storiografia cristiana medievale e che, riallacciandosi al nobile e vetusto modello delle storie universali, concepisce la divina Provvidenza come unico principio ordinatore del divenire storico.²³

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 518-519.

²² Cfr. O. Capitani, *Motivi e momenti di storiografia medioevale italiana: secc. V-XIV*, in *Nuove questioni di storia medioevale*, Milano, Marzorati, 1964, p. 772.

²³ Si veda G. Scalia, *Coscienza storiografica e cultura biblica nella “Cronica” di Salimbene*, cit., pp. 209-220. Sulla storiografia d'impronta universale si veda B. Smalley, *Storici nel Medioevo*, Napoli, Liguori, 1979, pp. 123-137 e G. Arnaldi, *Annali, cronache, storie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo Latino*, direttori G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, vol. I: *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1993, t. II, pp. 463-513, pp. 469-470 e pp. 476 e ss. Ma si veda soprattutto *Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental*, cit., fasc. 16: *Die Universalchroniken*, von K. H. Krüger, Turnhout, Brepols, 1976.

In una siffatta visione del mondo e dei processi storici, in cui il piano evenemenziale terrestre è affidato al governo di un'imperscrutabile volontà trascendente, è chiaro che l'uomo sia marginalizzato al ruolo di figurante, di esecutore inconsapevole di predeterminati disegni. Con ciò non si vuole certo affermare che Salimbene fosse indifferente agli uomini e all'unicità delle loro vicende biografiche. Egli destinò per converso molta attenzione e molte pagine a singole personalità vissute nel Duecento, il secolo che egli attraversò e osservò quasi per intero da una visuale alquanto aperta e privilegiata, considerato il raggio di estensione – geografico e sociale – delle relazioni che fu in grado di instaurare nel corso della sua esistenza. Risultato di questa attenzione per il genere umano è una memorabile galleria di ritratti, sempre coloriti e viziati da un'indomabile faziosità di fondo. Pensiamo solo al ritratto a tinte fosche e ricco di morbose curiosità di Federico II,²⁴ ma anche all'invettiva contro frate Elia (“pessimus homo”) che copre la prima parte circa del *Liber de prelato*,²⁵ autonoma sezione della *Cronica* che si struttura come una lunga digressione a sua volta ramificata in molteplici parentesi argomentative.²⁶

Si pensi in ugual modo a ritratti minori, ma non meno fondamentali per recuperare e collegare notizie storiche, come quelli relativi, ad esempio, a Giberto da Gente, a Bernardo di Rolando Rossi, a Ezzelino da Romano, a Giuliano e Guido da Sesso, a Gherardo da Correggio, a Gerardo Segarelli, a Ugo di Digne, a diversi pontefici, vescovi, abati, ministri generali

²⁴ Si veda L. Gatto, *Federico II nella Cronaca di Salimbene*, in Id., *Dalla parte di Salimbene. Raccolta di ricerche sulla Cronaca e i suoi personaggi*, cit., pp. 121-150.

²⁵ Cfr. S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 286-287.

²⁶ Di un sistema a “scatole cinesi” parla G. Barone, *Note sull'organizzazione amministrativa e la vita delle province nei primi decenni di storia francescana*, in *Studi sul Medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen per il 90° anniversario dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (1883-1973)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1974, p. 58.

dell'Ordine francescano, frati, eretici, signori cittadini, podestà, *magistri*, *doctores* e via discorrendo.²⁷

Non verrà mai sottolineato a sufficienza il valore di fonte biografica – e di fonte per lo studio della storia del biografismo – di questo testo cronachistico, che fa del suo autore un abile ritrattista che mette a disposizione del lettore profili a tutto tondo di personaggi riconducibili alla sua sfera privata come a quella pubblica. Si tratta molto spesso di persone che Salimbene – vero esempio di uomo distaccato dai beni mondani, ma calato a piè pari nel mondo, perché questo era lo spazio per definizione abitato dagli ordini mendicanti – conobbe di persona e che frequentò nella terra natia o durante i suoi diversi viaggi.²⁸

3. *Autobiografismo e selezione delle fonti*

Se è valsa la pena insistere fino ad ora sulle specificità autobiografiche della *Cronica* è perché – lo si sarà, forse, intuito – esse sono intimamente connesse al discorso sulle fonti che in questa sede si è deciso di favorire. Viene d'altra parte da domandarsi, in termini più ampi, se il meccanismo del rimando testuale o bibliografico – cui è sotteso un sedimentato processo selettivo che induce il singolo autore a prescegliere una determinata fonte e non un'altra e di essa alcuni brani e non altri – non sia anch'esso riconducibile alla sfera dell'autobiografismo nel suo rispecchiare un *curriculum vitae* individuale, irripetibile. D'altra parte, lo si è detto, la *Cronica* è l'opera che segna la conclusione di una proteiforme e

²⁷ Si rimanda alle specifiche voci in *Repertorio dei personaggi e luoghi notevoli*, a cura di M. Rossi Capoferri, in S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 1939-1968.

²⁸ Sull'abilità ritrattistica di Salimbene si veda O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, cit., pp. 93-97.

duratura attività scrittoria e, in quanto tale, compendia non solo le esperienze di vita del suo autore, ma anche le sue “esperienze culturali”.²⁹

In ragione di ciò, come qualcuno ha osservato, fonte primaria di Salimbene non può che essere Salimbene medesimo, non solo nella sua veste di testimone diretto o indiretto degli avvenimenti che narra o, meglio, che scientemente stabilisce di narrare, ma anche perché testimone che vanta una significativa vicenda biografica e intellettuale alle spalle.³⁰ Per di più una vicenda culturale che tale testimone non si perita di tacere o schermare, anzi che ostenta, quasi si trattasse di stabilire, attraverso il ricorso a un circuito di riferimenti precisi, un privilegiato rapporto di vicinanza solo con un certo tipo di uditorio, che identificherei nei suoi confratelli, soprattutto quelli più giovani, per i quali la *Cronica* si offriva come testo antologico ad uso pedagogico-divulgativo contenente generiche e specifiche nozioni di cultura, in primo luogo teologica e storiografica, nonché storie esemplari e precetti morali, che i frati minori dovevano conoscere per poi esibire nel corso delle prediche. Di qui si potrebbe inferire che la scelta di Salimbene di avvalersi di un latino colorito – cozzante contro quello rigoroso adottato nelle citazioni bibliche – non fu soltanto motivata dal desiderio di farsi comprendere dalla giovane nipote Agnese. D'altronde l'alternarsi del registro comico a quello drammatico, del linguaggio forbito a quello rustico, rientra nel metodo divulgativo dei predicatori: era del resto tipico dei predicatori il proposito di formare e persuadere ricorrendo a metodi dialettico-retorici impiegati nelle aule universitarie per disputare delle più

²⁹ Cfr. G. Scalia, *Coscienza storiografica e cultura biblica nella “Cronica” di Salimbene*, cit., p. 218.

³⁰ Cfr. A. I. Pini, *Salimbene de Adam*, cit., p. 245 e B. Rossi, *Introduzione*, cit., p. XXX.

svariate *quaestiones*, che porta Salimbene a presentare i temi principali in più parti, disposte e argomentate in successione numerica.³¹

4. *La storia contemporanea letta alla luce della Bibbia*

Il bagaglio culturale esplicitato nella sua opera da Salimbene si regge soprattutto su tre perni principali, che contraddistinguono altrettanti fondamentali passaggi della vita dell'autore: la solida formazione teologica assunta in età giovanile; l'attività predicatoria condotta nel corso di una vita; la temporanea, benché volitiva, militanza gioachimita negli anni giovanili e della prima maturità. A convincerci di ciò è proprio la gamma di citazioni ascrivibili a questi tre momenti biografici, che trova il suo fattore coesivo nelle Sacre Scritture, senz'altro il testo più presente – quasi il fondale sul quale l'esposizione si snoda e assume senso – nella *Cronica*. I riferimenti scritturali straripano addirittura in alcune parti dell'opera e, in particolare, nel poc' anzi ricordato *Liber de prelato*, la cui seconda porzione assume per molte pagine un andamento trattatistico nel suo consacrarsi all'individuazione dei requisiti di base indispensabili al buon prelato (nella prima predominano invece le questioni calde relative all'organizzazione amministrativa dell'ordine e, come detto, il *j'accuse* contro frate Elia).³²

Qui il corredo di citazioni sacre assolve il compito di caricare di significati assoluti il modello aureo sacerdotale indicato da Salimbene; oltre a condurre una vita santa e a essere esente da “iracundia, avaritia et superbia”, il perfetto prelato dovrebbe significativamente padroneggiare – proprio come il nostro cronista – la “scientia”, e cioè le Sacre Scritture,

³¹ Si veda O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, cit., p. 67 e p. 84.

³² Si veda S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 333-445.

altrimenti sarebbe “sicut asinus coronatus”³³ e non potrebbe esercitare la fondamentale attività d’insegnamento e di proselitismo.

Compulsando l’*Indice delle citazioni* approntato nel 1966 da Giovanni Scalia per la sua edizione critica della *Cronica* (sulla scorta del precedente lavoro d’individuazione delle fonti salimbeniane svolto da Oswald Holder-Egger), si evince l’assoluta predilezione del cronista parmense per i testi veterotestamentari.³⁴

Entrando nello specifico, largheggia soprattutto la presenza dei *Proverbi* e dell’*Ecclesiastico*, ma ben rappresentati sono anche i *Salmi*, *Isaia*, *Giobbe*, *Geremia*, l’*Ecclesiaste*, il *Deuteronomio*, l’*Esodo* e anche i *Re*, i *Numeri* e il *Levitico*. Uno spazio minore, anche se non trascurabile, è dedicato, invece, al Nuovo Testamento e, in modo speciale, ai *vangeli* di Matteo e di Luca. Vengono poi, ragionando sempre in un’ottica ponderale, gli *Atti degli Apostoli* e l’*Apocalisse*. Citate sono anche le epistole paoline e, tra esse, prima di tutto quella ai romani, ai corinzi e agli ebrei. Si osservi di nuovo che le citazioni bibliche sono riportate in un latino impeccabile, diverso da quello – scientemente involgarito, quasi dialettale – adoperato nel testo.

Contro ogni previsione, il minorita Salimbene preferisce dunque citare, in modo quasi ossessivo, l’Antico Testamento piuttosto che i testi evangelici dai quali Francesco d’Assisi, sua quotidiana guida spirituale, aveva potuto trarre, guardando alla figura di Cristo, la propria fonte d’ispirazione e d’imitazione. Occorre, tuttavia, ricordare che il cronista fu per lungo tempo (fino al 1260, per l’esattezza) gioachimita. E, come noto,

³³ Cfr. *ivi*, pp. 336-337, pp. 340-341 e pp. 424-425.

³⁴ Si veda G. Scalia, *Indice delle citazioni*, cit., pp. 1135-1159. Si veda anche *Praefatio*, *Index* e *Index Biblicus*, in *Cronica fratris Salimbeni de Adam ordinis minorum*, edidit O. Holder-Egger, Hannoverae et Lipsiae, impensis Bibliopolii Hahniani, 1905-1913 (‘*Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum*’, vol. XXXII), pp. XX-XXV, pp. 697-741 e pp. 742-745.

entrambi i testi costitutivi della Bibbia furono oggetto di vivisezione esegetica da parte di Gioacchino da Fiore († 1202), che li lesse in chiave escatologica per dare forma a una periodizzazione storica tridimensionale, ossia fondata su tre consequenziali ere, contraddistinte dagli elementi consustanziali della Santa Trinità.³⁵

Si trattava di una visione della storia non più incentrata sulla figura di Cristo – e anche perciò condannata dal quarto Concilio Lateranense del 1215 –, bensì suddivisa in un'età del Padre (di cui recavano testimonianza l'Antico Testamento e la storia dell'ebraismo), in un'età del Figlio (di cui recavano testimonianza il Nuovo Testamento e la storia del cristianesimo) e in una definitiva e immutabile età dello Spirito Santo non ancora cominciata, la quale, grazie all'avvento di una “Chiesa spirituale” retta da “uomini nuovi”, sarebbe stata contrassegnata da pace e prosperità. Le diromponenti novità introdotte dal profetismo apocalittico del mistico calabrese furono conosciute da Salimbene nel periodo in cui passò dall'età giovanile a quella adulta (fu tra il 1242 e il 1260 che egli assistette, in diverse città, a lezioni e prediche d'impronta gioachimita), dunque nel momento in cui gli animi sono più sensibili al richiamo di istanze spirituali radicali. La concezione storica gioachimita ebbe presa su di lui, come anche su parecchi altri esponenti del francescanesimo, per la facilità con cui si attagliava alla vicenda degli ordini mendicanti. Era facile, in altre parole, attribuire a Francesco d'Assisi il significato di “novus homo” già attribuito da Gioacchino da Fiore a Cristo; ed era facile altresì per i francescani, come per domenicani, riconoscersi nei due “novissimi

³⁵ Sulla biografia, sulla produzione e sulla visione trinitaria della storia di Gioacchino da Fiore, si veda A. Chiappini, *Gioacchino da Fiore*, in *Figure del pensiero medievale*, direzione di I. Biffi e C. Marabelli, vol. III: *Il mondo delle scuole monastiche. XII secolo*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 427-435.

ordines”, profetizzati dal religioso calabrese, cui spettava l’onore di restaurare le mura di Gerusalemme.³⁶

Del gioachimismo Salimbene introiettò soprattutto il metodo e l’‘abito mentale’, che si concretava in più modi. Anzitutto, nell’esercizio analitico condotto sulle Sacre Scritture e nell’ininterrotto adattamento di queste ultime alla vita vissuta (come se il mondo fosse comprensibile e ordinabile soltanto attraverso il filtro biblico),³⁷ ma anche mediante l’interpretazione oracolare-simbolica di certi fatti, infine nel ricorso a citazioni di profeti e indovini noti (quali lo stesso Gioacchino, Isaia, Geremia, Daniele, lo Pseudo-Methodio, Merlino, le Sibille e Michele Scoto, astrologo di fiducia dell’imperatore Federico II) e meno noti (come il calzolaio parmense Benvenuto Asdente o Guido Bonatti, astrologo di Ezzelino da Romano e di Federico II, entrambi destinati all’inferno da Dante Alighieri).³⁸ Senza dimenticare che sono le stesse opere gioachimite a fare capolino di tanto in tanto nella *Cronica*, corroborando l’impressione di sfogliare un testo attraversato da una forte tensione spirituale, quando non divinatoria; si tratta, in questo caso, di opere autentiche (come la *Concordia*, l’*Expositio super Apocalipsim* o il *Liber figurarum*) e non

³⁶ Sul gioachimismo di Salimbene cfr. G. Scalia, *Nota bio-bibliografica*, cit., pp. 964-965; D. C. West, *Joachimism and Fra Salimbene*, Los Angeles, University of California, 1981; Ead., *The education of fra Salimbene de Adam: the Joachimite Influence*, in *Prophecy and Millenarism. Essays in honour of Marjorie Reeves*, edited by A. Williams, Harlow, Longman, 1980, pp. 191-215; A. Gattucci, *Parole, figure e riflessioni gioachimite nella “Cronica” di Salimbene*, in *Salimbeniana*, cit., pp. 97-107; L. Gatto, *Il gioachimismo nella testimonianza salimbeniana*, in Id., *Dalla parte di Salimbene. Raccolta di ricerche sulla Cronaca e i suoi personaggi*, cit., pp. 615-652.

³⁷ Si veda O. Guyotjeannin, *Salimbene de Adam: un chroniqueur franciscain*, cit., p. 40.

³⁸ Dante cacciò il parmense Benvenuto Asdenti o “Asdente” (“ch’avere inteso al cuoio e a lo spago / ora vorrebbe, ma tardi si pente”) e il forlivese Guido Bonatti nell’ottava bolgia infernale, riservata ai maghi e agli indovini; nel medesimo luogo si trova anche il citato Michele Scoto (“che veramente / de le magiche frode seppe ’l gioco”). Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, in Id., *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987, pp. 211-212 (XX, rispettivamente vv. 116-117 e 119-120).

autentiche (come l'*Expositio super Hieremiam*, l'*Expositio super Sibillis et Merlino*, il *Vaticinium Sibillae Erithreae* o il *Vaticinium Sibillae Tyburtinae*).³⁹

Naturalmente, nell'opera salimbeniana la *Bibbia* è mediata non solo da Gioacchino da Fiore. La profonda cultura esegetica del cronista duecentesco lo induce a servirsi di frequente di tutta una gamma di riferimenti ascrivibili alle opere dei Padri della Chiesa e a quelle (siano esse bolle, decretali, epistole, omelie o scritti di altra natura) che portavano la firma delle massime autorità religiose, occidentali come orientali. Sono, per esempio, evocate scritture del patriarca di Costantinopoli Giovanni Crisostomo († 407), di sant'Ambrogio († 397), di san Girolamo († 420 ca.), di Agostino di Ippona († 430) o del teologo siriano Giovanni Damasceno († 750 ca.) o dei papi Clemente I († 97), Gelasio I († 496), Gregorio Magno († 604), Clemente II († 1047), Urbano II († 1099), Innocenzo III († 1216) e Gregorio IX († 1241) e X († 1276) ecc. Citati sono inoltre – e ciò è persino ovvio – alcuni capisaldi della cultura francescana come, anzitutto, la *Regula* approntata da san Francesco d'Assisi e approvata nel 1223 da papa Onorio III e le opere agiografiche dedicate al beato Francesco da Tommaso da Celano († 1260 ca.) e da san Bonaventura da Bagnoregio († 1274), oltre ad autori francescani molto noti, come Giovanni di Pian del Carpine († 1252) e Ugo da Digne († 1256), che Salimbene ebbe modo di frequentare.⁴⁰

5. Oltre le Sacre Scritture: un caleidoscopio di citazioni

Se la citazione biblica costituisce il fattore che garantisce alla *Cronica* una chiave interpretativa – provvidenziale ed etica – della realtà

³⁹ Si veda G. Scalia, *Indice delle citazioni*, cit., p. 1163.

⁴⁰ Si vedano i rispettivi lemmi, ivi, pp. 1160-1166.

storica, esistono altri testi, soprattutto di natura storiografica, la cui importanza assume grande valore sul piano dell'architettura compositiva. I due più importanti tra essi sono senz'altro l'opera cronachistica d'impianto universale di Sicardo, vescovo di Cremona, e il *Liber de temporibus et aetatibus*, compilato da Alberto Milioli, notaio di Reggio Emilia.⁴¹

Nel primo caso si tratta di una scrittura anteriore, con la quale Salimbene probabilmente venne in contatto durante il suo soggiorno a Cremona (1247),⁴² dove la trascrisse largamente allo scopo di presentare e commentare i fatti intercorsi fino all'anno 1212. Insomma, il cronista parmense ricorre a una precedente cronaca, evidentemente ritenendola degna di fede, perché, per ragioni anagrafiche, non aveva potuto vivere o conoscere in tempo reale i fatti storici occorsi prima della sua nascita. Nel secondo caso siamo, invece, al cospetto di uno scritto coevo, vergato non più da un religioso, bensì, come detto, da un notaio che collaborò – in varie vesti e per diversi anni (senz'altro dal 1247 al 1273) – con le istituzioni comunali di Reggio Emilia e che forse, proprio in ragione del suo lealismo e della sua professionalità, fu mosso dai vertici di governo a redigere una storia ufficiale della città, il *Liber de temporibus* appunto.⁴³

La cronaca del Milioli riecheggia in tutta l'opera di Salimbene, ma è vero anche il contrario, e cioè che Salimbene rimbomba in tutta l'opera milioliana. Sempre arduo resta insomma stabilire chi copiò chi e quanto copiò o se si trattasse, viceversa, di biunivoci influssi, determinati da una possibile – e per ora difficilmente documentabile – frequentazione tra i due

⁴¹ Si vedano *Sicardi episcopi cremonensis Cronica e Alberti Milioli notari regini Liber de temporibus et aetatibus et Cronica imperatorum*, edidit O. Holder-Egger, Hannoverae et Lipsiae, impensis Bibliopolii Hahniani, 1903 ('Monumenta Germaniae Historica. Scriptores', vol. XXXI), pp. 23-188 e pp. 336-579.

⁴² Si veda S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 144-145, pp. 536-537, pp. 600-601, pp. 925-926.

⁴³ Sul *Liber de temporibus* e il suo autore si veda la scheda di P. Rossi in *Repertorio della cronachistica emiliano-romagnola (secc. IX-XV)*, cit., pp. 229-233.

cronisti avvenuta nel periodo in cui il frate parmense abitò il monastero reggiano di Montefalcone, posizionato tra San Polo d'Enza e Quattro Castella. Anche se è vero che la familiarità mantenuta da Alberto Milioli con la produzione e con i luoghi di conservazione della documentazione pubblica reggiana invita a credere che fosse Salimbene ad avere necessitato dell'aiuto del Milioli, piuttosto che l'opposto.⁴⁴

È d'altra parte appurato che ogni cronaca del Medioevo – e, in ciò, la nostra *Cronica* non si scosta dal conservatorismo dei narratori di fatti storici vissuti in questo periodo storico – si strutturasse come un *patchwork* delle scritture storiche anteriori o contemporanee. Le fonti precedenti risultavano una materia fondamentale sulla quale impiantare, oltre che dotare di credibilità e autorevolezza, la novità costituita dal proprio lavoro.⁴⁵

Tant'è che, oltre ai due testi di Sicardo da Cremona e di Alberto Milioli, che fungono rispettivamente da cornice introduttiva e – forse – da traccia, sono altre le fonti narrative impiegate dal minorita. Si tratta di titoli che godettero di maggiore o minore fortuna nel corso dell'età medievale, come le storie universali di Eusebio di Cesarea († 340 ca.); l'*Historia Langobardorum* del monaco Paolo Diacono († 799), opera fondamentale per ricostruire la storia del popolo longobardo e gli avvenimenti connessi al regno da esso instaurato in Italia; il *Liber pontificalis* di Agnello Ravennate († 850 ca.); la *Vita comitissae Mathildis* del poeta Donizone († dopo 1115),

⁴⁴ Su questi aspetti si veda S. Bordini, *Il tempo del cronista. Tecniche compositive e costruzione della memoria nel "Liber de temporibus et aetatibus" di Alberto Milioli*, in *Tempus mundi umbra aevi. Tempo e cultura del tempo tra Medioevo e età moderna. Atti dell'incontro nazionale di studio (Brescia, 29-30 marzo 2007)*, a cura di G. Archetti e A. Baronio, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2008, pp. 465-485.

⁴⁵ Per ogni questione relativa alle tecniche compositive e ai quadri culturali di riferimento dei narratori storici d'età medievale si veda B. Guenée, *Storia e cultura storica nell'Occidente medievale*, trad. it. Bologna, il Mulino, 1991.

autore dell'unica fonte letteraria dedicata alla potente dinastia canossana; la diffusa *Historia scholastica*, storia di impianto universale redatta da Pietro Mangiadore o Comestor († 1180 ca.), cancelliere della cattedrale e maestro di teologia a Parigi; gli anonimi *Annales Parmenses*; il diffuso *Chronicon pontificum et imperatorum* del domenicano Martin Polono († 1278), opera che procede per medaglioni biografici dedicati a papi e imperatori; la *Legenda aurea* del domenicano Jacopo da Varagine († 1298), che si compone di una serie di vite di santi.⁴⁶

Evocati sono anche diversi campioni della cultura classica, come Boezio, Cassiodoro, Cicerone, Dionisio Catone, Giovenale, Livio, Macrobio, Ovidio, Seneca, Vegezio o come il grammatico Donato (morto nel IV secolo d. C.), di cui è richiamata una parte (*Barbarismus*) dell'*Ars grammatica*, opera manualistica ancora adottata nel Medioevo. Sempre restando sul terreno delle arti liberali, non mancano rinvii al famoso retore Boncompagno da Signa († 1250), ma è anche riportato il nome, meno conosciuto, di Gerardo de Cassio, nonno materno di Salimbene, che firmò un "liber de dictamine" e che ci è presentato come "magnus dictator nobilis stili". Spostandosi sul fronte giuridico, è presente una indicazione, anche se non esplicitata, relativa al codice giustiniano († 565), mentre diversi sono i passi in cui è senza sottintesi ricordato Graziano († 1145 ca.), l'autore del *Decretum*, vero cardine della tradizione canonistica. Nella *Cronica* è preso in considerazione anche il prototipo enciclopedico per eccellenza dell'Occidente medievale, vale a dire le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia († 636); ed è questo senz'altro una spia della tenuta nel tempo di questa

⁴⁶ Si vedano le relative voci in G. Scalia, *Indice delle citazioni*, cit., pp. 1160-1167 e A. I. Pini, *Salimbene de Adam*, cit., p. 245.

opera e della sintomatica reverenza che, anche in ambito ‘scientifico’, esercitava la tradizione.⁴⁷

Uomo dalla spiccata individualità e dalla spiccata considerazione di sé, Salimbene non si esime dall’autocitarsi, rinviando a racconti cronachistici centrati su differenti nuclei tematici (come una cronaca universale incompiuta; una cronaca avente per soggetto Gioacchino da Fiore e gli ordini mendicanti; la *Cronica in qua descripsi XII scelera Friderici imperatoris*) e a scritti di natura trattatistica altrettanto diversificati (come il *Liber tediorum*, modellato sulle *Noie*, componimento del notaio-poeta cremonese Gherardo Patecchio; un trattato centrato sulla figura del profeta veterotestamentario Eliseo; e uno centrato su papa Gregorio X) che ebbe a comporre in un periodo antecedente alla redazione della sua ultima opera. Di questi suoi lavori non restano tracce, anche se, visti i titoli che essi portano, li immaginiamo rifluiti parzialmente nella *Cronica*, che, a questo punto, si offre come unica attestazione di una produzione che altrimenti sarebbe rimasta totalmente sommersa.⁴⁸

Altri ancora sono i testi e gli autori cui Salimbene fa conclamato o velato riferimento nel suo racconto, ma sarebbe del tutto superfluo, in presenza di un valido strumento di ricognizione come quello predisposto dallo Scalia, riesporre in questa sede un elenco puntuale di tali rimandi. Sia sufficiente constatare che questo nutrito *corpus* di citazioni va integrato con alcune allusioni a massime proverbiali, che documentano un bagaglio

⁴⁷ Per Gerardo de Cassio si veda S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 148-149. Sulla produzione enciclopedica medievale si veda M. C. Díaz y Díaz, *Enciclopedismo e sapere cristiano tra tardo-antico e alto Medioevo*, in *Figure del pensiero medioevale*, cit., vol. I: *Fondamenti e inizi. IV-IX secolo*, Milano, Jaca Book, 2009, pp. 287-368 e pp. 348-368. Per l’importanza di Giustiniano e Graziano nel basso Medioevo sia sufficiente rinviare a E. Cortese, *Le grandi linee della storia giuridica medievale*, Roma, Il Cigno, 2000, pp. 251-273 e pp. 325-343.

⁴⁸ Si veda G. Scalia, *Indice delle citazioni*, cit., p. 1165 e A. I. Pini, *Salimbene de Adam*, cit., pp. 243-244.

intellettuale ricettivo nei confronti della cultura popolare, coltivata da Salimbene anche attraverso il contatto diretto e perdurante – motivato dalla sua appartenenza a un ordine mendicante e perciò calato nel mondo – con la società civile.

Non va infine tralasciata, restando sempre nell'orbita della cultura popolare, la componente melodica che innerva la *Cronica*, rendendola peraltro un'opera, come si direbbe oggi, multimediale nel suo dar conto, in simultanea, di diversi codici di comunicazione, come quello scrittorio e quello sonoro. Per articolare un discorso su questo particolare aspetto dell'opera salimbeniana occorre integrare le informazioni presenti nell'*Indice delle citazioni* dello Scalia con quelle attingibili dal *Repertorium Hymnologicum* di Ulysse Chevalier.⁴⁹

Dobbiamo presumere che le conoscenze di base in campo musicale Salimbene le acquisisse negli anni in cui, adolescente, si cimentò – all'interno dell'Ordine – con l'insegnamento secondario, cioè con le sette arti liberali, la cui conoscenza era un prerequisito necessario allo studio della divina scienza, la teologia. Qui probabilmente studiò anche la filosofia e il diritto canonico.⁵⁰ La musica – “scienza degli intervalli e dei rapporti tra i toni” secondo la definizione data da Pierre Riché – era nella fattispecie ricompresa tra le scienze esatte, nel Quadrivio, a fianco dell'aritmetica, dell'astronomia e della geometria; mentre il Trivio accomunava le cosiddette *artes sermocinales*, ossia la grammatica (sulla quale Salimbene dice di essere stato indottrinato “fin dalla culla”), la retorica e la dialettica.⁵¹ Una funzionale e professionale frequentazione della musica Salimbene dovette, però, maturarla, insieme ai suoi

⁴⁹ Si veda il *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, par le chanoine U. Chevalier, Louvain-Bruxelles, Lefever, 1892-1920, 6 voll.

⁵⁰ Si veda B. Rossi, *Introduzione*, cit., p. XVI.

⁵¹ Cfr. S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 772-773.

confratelli, in relazione all'attività predicatoria (a tale scopo, impiegato dai francescani era soprattutto il genere popolare-volgare della lauda), oltre che per esigenze liturgiche.⁵²

Nel suo racconto, Salimbene introduce parzialmente o *in extenso* ritmi, controcanti, inni, sequenze, cantilene e altri generi musicali. Si tratta di canti di natura liturgica, morale, ma anche goliardico-satirica (una manciata di testi è tratta dai *Carmina Burana*) che, con ogni probabilità, considerata anche la loro agevole memorizzazione sia da parte dei cantori sia da parte degli uditori, assolvevano una funzione didascalica. Di essi, alle volte, ci è svelato – dallo stesso cronista – l'autore (o è stato comunque possibile risalirvi); questo senz'altro il caso, per esempio, degli italiani Enrico da Pisa, Vita da Lucca, Sicardo da Cremona ed Enrico da Susa e dei non italiani Filippo il Cancelliere e Giuliano da Spira.⁵³

6. Conclusione: una vita in forma di citazione

Leggendo in progressione annalistica gli avvenimenti elencati nella *Cronica*, ci si sente immersi a piè pari nella realtà sociale e politico-istituzionale del secolo XIII, nella fattispecie in quella urbana, di cui

⁵² Sull'articolazione dell'insegnamento secondario e sulle specificità delle singole discipline liberali si veda P. Riché, *Le scuole e l'insegnamento nell'Occidente cristiano dalla fine del V secolo alla metà dell'XI secolo*, Roma, Jouvence, 1984, pp. 255-294 e pp. 284-286, ma anche K. G. Fellerer, *Die "Musica" in den "Artes liberales"*, in *Artes liberales von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, herausgegeben von J. Koch, Leiden-Köln, Brill, 1959, pp. 33-49.

⁵³ Sul rapporto fra Salimbene e la musica si veda C. Gallico, *Salimbene e la musica*, in *Salimbeniana*, cit., pp. 89-94 e soprattutto B. Garofani, *Salimbene sonoro*, in "Nuova rivista storica", 82, 1998, pp. 85-104. Sulla produzione satirico-goliardica si veda J. Mann, *La poesia satirica e goliardica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo Latino*, cit., vol. I: *La produzione del testo*, t. II, pp. 73-109.

Salimbene sperimentò sulla propria pelle le asprezze e le trasformazioni.⁵⁴ Leggendo l'opera esclusivamente attraverso le citazioni in essa presenti (che qui, me ne rendo conto, sono state proposte in modo un po' catalogico), tale sensazione non muta e va, anzi, rafforzandosi, in quanto la realtà sociopolitica duecentesca viene incardinata entro la sua cornice culturale, con la quale Salimbene ebbe parecchia familiarità. All'interno di tale cornice egli introdusse il policromatico bagaglio intellettuale – oscillante tra erudizione biblica e classica, tradizione storiografica e folklorica – che circolava negli anni in cui visse, mediato fortemente dalla sua condizione di frate predicatore (di qui si comprende la sovrabbondanza di rinvii ai testi biblici e alle *auctoritates* sacre). Tale bagaglio culturale, però, venne anche prepotentemente deformato, sotto la spinta di un carattere polemico e curioso, dalla dimensione marcatamente individuale.

Ogni discorso sulle fonti impiegate da questo erudito testimone del secolo XIII non può essere chiuso senza, tuttavia, accennare a quella che può essere definita la sua somma citazione. Si tratta di un riferimento rimasto in ombra finora, perché extranarrativo, perché rimanda alla sensibile sfera del vissuto personale e non soltanto a quella erudita e libresca. Occorre ricordare che, diciassettenne, Salimbene compì una scelta che determinò l'andamento del suo viaggio terreno. Pur appartenendo a una famiglia facoltosa e in piena ascesa sociale, decise infatti di consacrarsi alla regola francescana per seguire la via evangelica indicata da Gesù Cristo, incurante della contrarietà del padre Guido, che perse per sempre, in questo modo, l'unico figlio maschio.⁵⁵ Per farla breve, Salimbene, con la sua vita perpetuò – e nel perpetuare citò – la biografia del beato Francesco d'Assisi.

⁵⁴ Si veda M. C. De Matteis, *La coscienza comunale nella "Cronica" di Salimbene de Adam*, in *La presenza francescana tra medioevo e modernità*, a cura di M. Chessa e M. Poli, Firenze, Vallecchi, 1996, pp. 167-176.

⁵⁵ Si veda S. de Adam, *Cronica*, cit., pp. 102-105.

Fu questo il personaggio più presente nella sua vita e nella sua opera e, per conseguenza, il personaggio più citato, nel senso di ininterrottamente presente, nella *Cronica*.



FABRIZIO BONDI

“CANTATE MECO, PROGNE E FILOMENA”.
RISCRITTURE CINQUECENTESCHE
DI UN MITO OVIDIANO

“Credamus tragicis quidquid de Colchide torva
dicitur et Procne...”

Giovenale, *Satira VI*

“[...] with inviolable voice
and still she cried, and still the world pursues,
‘Jug jug’ to dirty ears”

T. S. Eliot, *The waste land*

1. *Parabosco e la sua “tragedia nova”*

Girolamo Parabosco (1524-1557), interessante figura di poligrafo e musicista veneziano,¹ offrì la prima riscrittura drammatica in lingua italiana

¹ Sulla produzione teatrale di Girolamo Parabosco, autore di otto commedie (la *Progne* è la sua unica prova tragica) ha lavorato Antonella Lommi: si veda G. Parabosco, *La fantesca comedia nova di Girolamo Parabosco*, a cura di A. Lommi, Parma, Battei, 2005, e Id., *Due commedie patetiche del Cinquecento: “Il Pellegrino” di Girolamo Parabosco, “I Fidi amanti” di Francesco Podiani*, a cura di A. Lommi, Milano, Unicopli, 2008. Le altre commedie di Parabosco sono edite da Forni di Bologna in edizione facsimile. Per quanto riguarda la lirica, è stato pubblicato modernamente *Il primo libro dei madrigali, 1551*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni, 1987. Anche delle

del mito di Progne, Filomela, Tereo e Iti, basandosi sulla versione poetica che ne diede Ovidio in *Metamorfosi*, VI, vv. 412-674;² molto verosimilmente, egli non conosceva la tragedia latina composta sul medesimo soggetto dall'umanista Gregorio Correr più di un secolo prima, e pubblicata soltanto nel 1558. La novità dell'operazione è infatti da lui sottolineata fin dal titolo della sua *pièce*.

Il mito di Progne si prestava in realtà quasi naturalmente a fornire materia di tragedia, come testimonia anche Orazio (*De arte poetica liber*, v. 187).³ Il tema del re-tiranno e della sua bestiale lascivia, nonché gli atti orribili ed empî ai quali si abbandona la furia vendicatrice di Progne, ne facevano in particolare un soggetto d'elezione per drammi di stampo senecano. Il racconto di Ovidio conteneva in più una sorta di sceneggiatura drammatica prefabbricata, grazie alla divisione dell'azione in grandi sequenze con scene più brevi incisivamente ritagliate al loro interno, ma soprattutto grazie alla presenza di monologhi e battute di discorso diretto,⁴ e

novelle di Parabosco esiste un'edizione recente, nella collana 'I Novellieri d'Italia' (*I diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2005). Ultimamente, Andrea Torre ha edito *La favola d'Adone* (da *Il terzo libro delle lettere amoroze di M. Girolamo Parabosco*, Venezia, Griffio, 1553) in *Variazioni su Adone I. favole lettere idilli (1532-1623)*, a cura di A. Torre, Lucca, maria pacini fazzi, 2009, pp. 31-51.

² Progne, sposa per motivi politici al re tracio Tereo, convince il marito ad andare ad Atene per riportarle l'adorata sorella Filomela. Tereo s'incapriccia della fanciulla e, ritornato in patria, la stupra, le mozza la lingua e la rinchiude in un luogo isolato. Ma Progne viene a risapere il fatto, libera la sorella e si vendica di Tereo ammannendogli le carni del figlioletto Iti. Rincorse da Tereo adirato, le sorelle si trasformeranno rispettivamente in rondine e in usignolo, mentre il re sarà mutato in upupa (e Iti in fagiano). Si veda P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1994, pp. 230-242. Sul mito di Progne nella tradizione classica greca e romana si veda P. Monella, *Progne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna, Pàtron, 2005.

³ "Nec pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendi mihi sic, incredulus odi" (Q. Orazio Flacco, *Arte poetica*, vv. 185-188, in Id., *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno, 1993, p. 1090).

⁴ L'appassionata supplica di Pandione a Tereo, perché gli riporti al più presto la figlia (vv. 496-503), il discorso di lamento ed accusa di Filomena stuprata (vv. 533-

di una ricca partitura di sguardi, gesti, movimenti.⁵ Inoltre, nei distici ovidiani si poteva rintracciare un altro elemento passibile di sviluppo: l'attenzione per la dinamica psico-fisica delle passioni, qui evidente proprio per il carattere estremo delle situazioni rappresentate. Ovidio dipinge sapientemente il decorso della passione lussuriosa e il suo deflagrare in Tereo, il sommarsi in lui di ira e timore dopo lo stupro di Filomela e il *j'accuse* da questa minacciato.⁶ In Progne, invece, dopo la scoperta dell'orribile crimine perpetrato dal marito, prevale dapprima il dolore, poi l'ira e la pietà per il proprio figlio si contrastano fra loro⁷ (Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 624-629), mentre nel finale prevalgono l'ira e il piacere della vendetta.

In generale, Ovidio sembra presentarsi a Parabosco non solo quale fornitore di un generico *plot*, ma anche come luogo illustre carico di energie testuali, di potenze letterarie, drammaturgiche e culturali, non rigidamente vincolante e sfruttabile a tutti i suoi livelli. Il suo approccio appare molto libero, spesso modificando la lettera del racconto ovidiano per adattarsi alle convenzioni del genere, come dimostra l'inizio *medias in res* con Progne in preda a foschi presagi, che si reca al tempio per avere da

548), la dichiarazione di vendetta di Progne e i successivi frammenti di monologo 'delirante' (vv. 611-635), la già citata patetica invocazione di Iti: "Mater, mater" (v. 640), il secco ed agghiacciante scambio di battute tra Tereo e la moglie: "Ityn huc accersite [...] Intus habes, quem poscis" (vv. 652-655) (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 242).

⁵ Si pensi all'ingresso a sorpresa di Filomena in tutta la sua conturbante bellezza mentre il re Tracio è impegnato in un esercizio di ordinaria retorica con Pandione ("ecce venit magno dives Philomela paratus"), al successivo 'strafare' di Tereo per convincere il padre con l'abbraccio di Filomela al medesimo, al particolare dello sguardo fisso del rapitore sulla sua preda durante il viaggio di ritorno ("[...] et nusquam lumen detorquet ab illa"). Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 232 (v. 451) e p. 234 (v. 515). Ma il parossismo di *páthos* e orrore, con una precisa coreografia visiva, è presente in tutta la scena con il suo violento dinamismo, trascorrente da Tereo che sguaina la spada al particolare orroroso della lingua mozzata (vv. 551-560), al tragico silenzio di Progne nel leggere la tela rivelatrice (vv. 581-586).

⁶ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 549-550.

⁷ Cfr. *ivi*, VI, vv. 624-629.

Giove un segno risolutore. Omissione abbastanza prevedibile appare quella delle metamorfosi finali, in ossequio peraltro ai dettami oraziani (scelta che Parabosco condivide col suo antesignano Correr, si veda *infra*); più significativa, invece, appare la quasi totale cancellazione del personaggio di Filomela, che non viene nemmeno registrata tra le *dramatis personae*.⁸ Infine, l’inserimento dei cori apre spazi per il commento moraleggiante ovviamente molto maggiori rispetto alla parca e ironica sentenziosità di Ovidio. Parabosco sfrutta inoltre le ellissi e i non detti del narrato ovidiano per inserire invenzioni proprie (come, nel primo atto, le false circostanze della morte di Filomela).

La scelta – non certo peregrina – di rappresentare in modo indiretto, tramite racconti di servi o testimoni, tutte le principali azioni della vicenda, appare congeniale all’autore dei *Diporti*, tanto più trovandosi egli a confrontarsi con uno smagliante esempio di *ars* narrativa in poesia. Ad esempio, il racconto della donna che si fa portatrice della tela tessuta da Filomela (e che di fatto rende inutile tale espediente raccontandone lei stessa la terribile storia), presenta un andamento inconfondibilmente novellistico.⁹ Entro tale gusto sembrano risolversi anche le trovate maggiormente ‘teatrali’ messe in campo da Parabosco, quale, nell’atto III, il linguaggio dei gesti usato da Filomela per farsi capire dalla vecchia: “Questa al primo apparir mi fece segno / Stringendosi le spalle, et appoggiando / La bianca man sotto la destra guanza / Ch’io le donassi per la notte albergo”;¹⁰ o, alla fine dell’atto V, la scena (sempre narrata in

⁸ Sui personaggi del mito come appaiono nella rielaborazione ovidiana si veda I. Cazzaniga, *La saga di Itis nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana. II. L’episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*, Milano-Varese, Istituto editoriale cisalpino, 1951.

⁹ Si veda G. Parabosco, *La Progne. Tragedia nova*, Venezia, Comin da Trino, 1548, c. 16v.

¹⁰ Cfr. *ivi*, cc. 16v-17r. Trascrivo dalla stampa con il massimo rispetto dell’ortografia originale, solo distinguendo *u* da *v*, sciogliendo le abbreviazioni,

differita) del servo che porta a Tereo una cesta da parte della regina: “Le reliquie son queste / Disse che dir dovessi / Del capriol selvaggio / Ch’oggi con tanto gusto / Mangiato havete a cena”:¹¹ Tereo poi alzerà il panno e scoprirà la testa di Iti.

D’altra parte certe infedeltà ad Ovidio paiono compensate da soluzioni ispirate ad altri luoghi dello stesso episodio: ad esempio il lungo discorso di accusa di Progne che segue alla rivelazione della violenza,¹² in luogo del suggestivo silenzio che avevamo in *Metamorfosi*, VI, vv. 581-586, assolve in fondo la funzione di quello che a *Metamorfosi*, VI, vv. 533-548 pronuncia Filomela dopo lo stupro (l’ovidiano “saxa movebo” è recuperato poi in una riflessione della messaggera: “Non dovev’ei temer che lo dicessero / Le pietre?”),¹³ mentre nella versione paraboschiana quest’ultimo si trasforma in un lamento dagli accenti dolorosamente elegiaci, in versi brevi.¹⁴ Insomma Parabosco si dimostra un lettore sensibile del testo ovidiano, e vi attinge soprattutto dal versante patetico. Ricalcato su Ovidio è ad esempio l’impietosirsi momentaneo di Progne al vedere il figlio Iti nella scena sesta del terzo atto, e così la descrizione dell’omicidio e degli atti lacrimevoli del fanciullo,¹⁵ riproposta anche nella scena quinta dell’atto V, quale avviene però nell’immaginazione di Tereo;¹⁶ così come l’abbraccio tra le due sorelle all’inizio dell’atto IV.¹⁷

uniformando l’accentazione all’uso moderno e introducendo poche modifiche interpuntive, per facilitare la comprensione del testo, quando serva.

¹¹ Cfr. *ivi*, c. 29v.

¹² Si veda *ivi*, c. 17v.

¹³ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236 e G. Parabosco, *La Progne. Tragedia nova*, cit., c. 15v.

¹⁴ Si veda *ivi*, cc. 12v-13r.

¹⁵ Cfr. *ivi*, cc. 22v-23r: “il qual sentendo il fer le cinse il collo / E in bocca la basciò dicendo ‘Ahi madre, / madre dolce che fai, perche m’occidi?’. / Et volendole anchora un altro bascio dare, / in cambio le dié (lassa) lo spirto”.

¹⁶ Cfr. *ivi*, c. 30r: “Ben sento io nel mio core / Rimbombar lasso la pietosa voce, / Et quei dogliosi accenti / Che vinto dal dolore / Per tua difesa ahimé sparger dovevi / E veggio similmente / le pargolette mani / stringere il crudo fer che t’occidea: / Et

In quegli stessi anni, il Trissino cercava di stabilire, nella quinta divisione della *Poetica* (1549), un abbozzo di possibile statuto della tragedia ‘passionale’, indicandone gli antecedenti classici e tentando di definirne la *quidditas*. Essa:

“[...] arà il suo stato nel discorso, perciò che da esso si preparano le passioni, cioè la misericordia e la tema e l’altre simili. Le quali però ancora nelle azioni si fanno, ma principalmente sono preparate dalli concetti e dal sermone e da l’artificio di quello”.¹⁸

Pur non avendo la stessa consapevolezza teorica di un Trissino, si può dire che l’interesse principale di Parabosco sia qui appunto la sperimentazione stilistica, la ricerca, un poco affannosa, “di quelle gravi, et acute sentenze che a simil poema si conviene”, come dice lo stesso autore nella dedica a Christoforo Mielich.¹⁹ Parabosco – fatti salvi gli squarci lirici di gusto madrigalístico – sperimenta in questa tragedia un dettato alto e aspro ma al contempo quasi popolare, intessuto di *gnomai* austere e pessimistiche, a tratti colorate da generiche inflessioni stoiche o cristiane. Esse naturalmente prevalgono nelle parole del coro, il quale, ad esempio, alla fine del primo atto deplora la dolorosa caducità di ogni umana fortuna (“Ch’altro non è la nostra vita al fine / Che secca rosa, avvolta in mille spine”),²⁰ quasi giustificando la possibilità del suicidio. Al coro farà eco la cameriera all’inizio dell’atto II, chiosando: “Ch’a gli animi gentil la morte è gioia / E ’l viver lungo a chi più sa più spiace”,²¹ dove la ripresa di

poscia ritirarle / Del proprio sangue tinte. / Io veggio quella faccia / Perder a un tratto il natural colore, / Che i Rubini, et le perle / Vincea d’assai, et veggio / Quel’alma fuori uscir, ahimé, quel’alma / Ch’era sol vita de la vita mia”.

¹⁷ Si veda ivi, c. 22r.

¹⁸ G. G. Trissino, *Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1970, vol. II, p. 28.

¹⁹ Si veda G. Parabosco, *La Progne. Tragedia nova*, cit., cc. 2r-3v.

²⁰ Cfr. ivi, c. 8v.

²¹ Cfr. ivi, c. 9r (corsivo mio).

Dante, *Purgatorio*, III, v. 78 nel secondo emistichio del secondo verso sarà qualcosa di più di un automatismo della normale memoria poetica. Anche nel coro che conclude l’atto, dove si canta l’ineluttabilità del destino (“Ch’ogni rimedio, ogni riparo humano, / Contra ’ colpi del cielo è scarso, e vano”),²² fa capolino una tessera dantesca tanto ovvia quanto difficile da considerare neutra nel contesto:

“La prima alta cagion, *che il tutto move*
 Et da nul’altra è mossa;
 In questa mortal fossa
 Ci tien come a lei piace, et ci governa
 Con legge sempiterna:
 Et chi con molle, et chi con viso asciutto,
 Né all’oprar dei mortai
 Cangia sua voglia mai,
 Ond’è ciascun condotto
 Dall’infallibil’ voglie sue divine,
 A irreparabil lieto, o tristo fine”.²³

Proprio la spia dantesca a inizio strofa permetterebbe forse di non ricondurre totalmente tali affermazioni alla dottrina antica del Fato, che l’autore sarebbe costretto ad imitare data l’ambientazione classica della tragedia, ma ricollocarle in un contesto cristiano, dove esse rimandano probabilmente alla dottrina della predestinazione.²⁴

Talvolta la sentenziosità del coro si spinge sul terreno delle passioni umane (ad esempio, così è chiosato lo snaturamento di Progne nei confronti del figlio: “Quanto in mill’anni può legare Amore / Discioglie in un sol

²² Cfr. *ivi*, c. 14r (corsivo mio).

²³ *Ivi*, c. 14v.

²⁴ Si potrebbe osservare però che a quel punto del dramma l’agnizione tragica non è ancora avvenuta, e dunque il coro non è ancora in possesso, per così dire, di tutti gli elementi necessari al giudizio. Quando, nell’atto V, i delitti dei protagonisti saranno divenuti pienamente noti, il tenore dei cori cambierà, affermando ad esempio nella scena seconda la necessaria infelicità dell’empio e, nell’ultima scena, l’ineluttabilità del castigo per le scelleratezze che si commettono.

punto / La forza d'uno sdegno”),²⁵ ma più spesso l'approfondimento psicologico, per così dire, è affidato ai monologhi (in endecasillabi e settenari, con prevalenza di questi ultimi), dei quali Progne ha senz'altro la maggior parte. Tra di essi ricordiamo l'autoanalisi da questa compiuta alla scena terza del secondo atto, laddove ella analizza l'origine del proprio dolore dopo avere appreso la condizione della sorella.²⁶ Il movimento complesso e contraddittorio che Parabosco tenta di imprimere alla psiche della sua Progne, e che riflette la contraddittorietà della passione in generale, è ben leggibile nel lungo discorso dell'atto IV, scena seconda, fittamente intessuto di antitesi e ossimori che esprimono le lacerazioni interiori di una madre che ha ucciso il proprio figlio:

“Ch'anzi, che questo ferro
 Macchiarsi del tuo sangue,
 mille fiata fuor di vita andai.
 Ché gocciola di te non uscì, figlio
 Che non fosse un coltello,
 Che mi passasse il core.
 Io seguì il crudo incominciato offitio,
 Ché quello amor, ch'esser cagion dovea
 Ch'io me ne rimanesse,
 Più ardità mi facea.
 Che quante più ferite
 Al tuo bel corpo dava
 Tanto più mi pareo
 La tua vendetta fare,
 Però ch'io ne sentiva
 Quello acerbo dolore,
 ch'apunto esser a me dovea castigo

²⁵ Cfr. *ivi*, c. 24r. e si veda *ivi*, c. 15v, dove si osserva che l'uomo che si dà totalmente in preda alle passioni diventa simile alle bestie.

²⁶ Cfr. *ivi*, c. 10r: “Ci vo' sempre pensare / Et s'haver posso pace / Senza cotal pensier, io la refiuto / Ma non viene il martire / da questo mio pensiero, / Che se ciò fosse homai morta sarei: / Anzi racquista forza / La misera mia vita, / Che mentre intento son col pensier fisso / Alla mia dolce, et cara / Sorella, nulla sento / Lassa, l'acerbo mio grave tormento. / Da qui nasce ben poi / Dolor, ch'al fin cagione / Infallibil sarà della mia morte. / Che vedend'io fallace / La speme, che mi nasce / Di doverne morir pensando a lei, / Pel duol ch'io me n'havrò / Di non poter finire / Al fin pur converrò di vita uscire”.

Di così grav'errore.
Così senza intervallo
Era in un colpo sol vendetta e fallo”.²⁷

Ma durante il medesimo discorso ogni proposito diverso dall'orribile compimento della vendetta passa in secondo piano, così che Progne può concludere: “Né più voglio ire, ove mi trasportava / La furia del martire”.²⁸ Il tutto ci appare un'amplificazione ben congegnata della dinamica passionale, i cui componenti sono il dolore, l'ira e la pietà, già presente *in nuce* nel testo ovidiano. Diversamente da Ovidio, invece, nel dramma di Parabosco anche Tereo ha un'interiorità e una facoltà di parola, che si esprimono ad esempio nel lungo monologo del quinto atto,²⁹ simmetrico a quello di Progne nell'atto precedente, dove il re accusa la moglie di non essere stata equa nella vendetta. A tal proposito sembra difficile dire da che parte penda, nelle intenzioni dell'autore, la bilancia della colpa. Nonostante la Nutrice affermi, nella scena terza dell'atto V, che i due coniugi hanno meritato l'uno il castigo inflittogli dall'altro, sembra che l'autore propenda – ma non troppo chiaramente – per una minore responsabilità da parte di Tereo. In effetti Progne, che peraltro concepisce *ex abrupto*, senza tentennamenti e senza sfumature, il suo progetto di uccidere Iti, dice apertamente di volere infliggere a Tereo una punizione superiore all'offesa.³⁰

²⁷ Ivi, c. 24v. Il concetto viene ripreso e variato più oltre: “Ché il bacio che mi desti, / Quando a te diedi la ferita prima, / A me diè il colpo più penoso, et fello, / Ch'a te non diè il coltello: / Tal ch'io credei più volte, / Et hor lo credo quasi, / Esser fatta immortale / Poi che viva rimasi. / Queste lagrime accetta, / E questo aspro martire, / che soffre la tua madre / Che chiamar con ragion non puoi crudele, / Se non contra se stessa: / Che s'a te diè una morte / A sé ne diede cento” (ivi, c. 25v).

²⁸ Cfr. ivi, c. 26r.

²⁹ Si veda ivi, cc. 29v-c. 31r.

³⁰ Si veda ivi, c. 18r. Sulla Progne di Parabosco, da affiancare alle eroine tragiche del secondo cinquecento che si vendicano in prima persona, senza la mediazione di terzi, e sulla questione della sua colpevolezza rispetto a Tereo (che a mio parere permane però problematica), si veda A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli*

2. *Progne vulgarizzata: da Agostini a Dolce*

Per capire l'approccio di Parabosco, bisogna considerare che il significato in precedenza attribuito al mito era influenzato dalla lettura allegorica fattane nel Medioevo. Ad esempio Giovanni Bonsignori da Città di Castello leggeva la vicenda di Tereo, Progne e Filomela non come *fabula ficta*, ma come vicenda realmente accaduta,³¹ importante per il suo valore di *exemplum*. L'allegoresi era applicata alle sole trasformazioni, che per Progne e Filomela si consideravano collegate alle caratteristiche fisiche degli animali rispettivi. Per Tereo, invece, l'allegoria era funzione del significato morale del personaggio: egli viene trasformato in upupa perché l'upupa si ciba di cose fetide, come lui si è cibato delle carni del figlio, e perché ha la cresta, ricordo della corona regale e simbolo di superbia. Si può dire dunque che il significato morale della vicenda fosse focalizzato soprattutto sulla figura di Tereo, presentato come il tipo del tiranno.

Tuttavia nella poesia latina (ad esempio, come abbiamo visto, in Orazio)³² Progne era sempre stata congiunta con Medea in una coppia topica, quasi un'endiadi della madre snaturata. Anche nell'*Orlando furioso* (III, v. 52) Ariosto paragona ad esse nientemeno che la madre Chiesa, che stringe insieme alle truppe veneziane in un duplice assedio il generoso Alfonso d'Este.³³ La bilancia della colpa è fatta pendere dalla parte di

femminili nella tragedia italiana del Cinquecento, Milano, Unicopli, 2007, p. 151. Sul tema è utile anche G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001.

³¹ Cfr. G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, a cura di E. Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001, p. 326: "Questa istoria fu vera".

³² E si veda anche il luogo di Giovenale citato in esergo. Del resto, nelle stesse *Metamorfosi* i due episodi sono quasi contigui (la storia di Giasone e Medea è raccontata all'inizio del libro VII, mentre quella di Progne è alla fine del VI).

³³ Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992, p. 67: "A grande uopo gli fia l'esser prudente / e di valore assomigliarsi al padre; / che si

Progne anche nel volgarizzamento di Ludovico Dolce (Venezia, 1553), che da Ariosto e dalla letteratura cavalleresca fu decisamente influenzato. Peraltro, già nella seconda metà del Quattrocento si era attuata una riambientazione cavalleresco-romanzesca della nostra truce vicenda mitica;³⁴ così, quando Niccolò degli Agostini scrive il suo *Ovidio Metamorphoseos... en verso vulgar* (Venezia, 1522), primo volgarizzamento versificato (in ottave) del capolavoro ovidiano, dedica particolari cure alla storia di Procne e Filomela, non tanto attenuandone i toni macabri quanto riconducendola in gran parte proprio entro i dettami del gusto cavalleresco. Egli però, è da notare, non attinge direttamente a Ovidio, ma sostanzialmente versifica il volgarizzamento trecentesco in prosa di Giovanni Bonsignori da Città di Castello.³⁵

Fu solo coi volgarizzamenti di Dolce ed Anguillara che si ebbe una vera e propria frattura rispetto alla prassi traduttiva precedente.³⁶ Dolce è il primo a riattingere direttamente al testo ovidiano per la propria traduzione in ottave, seguito nel nostro caso in modo piuttosto fedele. Egli non aggira i luoghi che, retoricamente attraenti, sfidano in esso ad una resa parallela (ad

ritroverà, con poca gente, / da un lato aver le veneziane squadre, / colei da l'altro, che più giustamente / non so se devrà dir matrigna o madre; / ma se pur madre, a lui poco più pia / che Medea ai figli o Progne stata sia". La coppia ritorna in *Orlando furioso* XXI, v. 56, ma ivi nel significato più generico di 'donne crudeli verso i parenti': Gabrina infatti spinge con l'inganno Filandro ad uccidere il marito Argeo, suo migliore amico.

³⁴ Si veda il *Cantare di Progne e Filomena* (in F. A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Genève-Firenze, Olschki, 1933). Nell'*Orlando innamorato* di Boiardo, l'episodio di Ranaldo a Rocca Crudele è una riscrittura dell'episodio ovidiano di Progne, contaminato con quello di Medea.

³⁵ Cfr. B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 75.

³⁶ Cfr. ivi, p. 80: "L'intento non era più allora di aderire al testo e arricchire la propria lingua di espressioni prese a prestito dai classici [...], ma al contrario quello di adattare gli originali alle esigenze della letteratura nazionale, ornandoli con le parole e i modi che la nuova lingua offriva. La traduzione tende così all'*imitatio* e all'*aemulatio*". Sul tema si veda L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990 (anche per un quadro teorico generale sui problemi affrontati nel presente articolo).

esempio Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 484-485: “illa patri gratis et successive duabus / id putat, infelix, quod erit lugubre duabus”, reso con “Ella il ringrazia, e ad ambedue felice / stima quel dono, ch’esser dovea infelice”),³⁷ abbandonosi più spesso a una cauta amplificazione, con esiti talvolta felici (si veda l’immagine della lingua paragonata alla coda mozzata del serpente, che guadagna in icasticità e concretezza), talaltra meno. Pateticamente poco efficace ad esempio risulta, rispetto al sintetico e struggente “Mater, mater” dell’originale (*Metamorfosi*, VI, v. 640), il “Se vostro figlio e vostra carne sono / Deh madre per pietà non m’occidete”³⁸ che il Dolce mette in bocca ad Iti in procinto di essere ammazzato. Altre volte, invece, la sua versione è penalizzata dalla cautela, soprattutto laddove diluisca la concretezza orrificica dell’originale: ad esempio non traduce il terribile “manant penetralia tabo” di Ovidio (*Metamorfosi*, VI, v. 646). Ignora altresì la breve e folgorante descrizione delle due trasformazioni in uccello (*Metamorfosi*, VI, vv. 667-668), e inserisce prima un particolare assente in Ovidio: “Elle, che non haveano altro riparo / Da le finestre senza tema usciro”.³⁹ Dolce lo attinge da Agostini – forse per necessità di coerenza con l’apparato illustrativo, ripreso pari pari dall’edizione dell’*Ovidio... en verso vulgar* – che a sua volta lo aveva preso dal Bonsignori (“Prognés e Filomena [...] per paura se misero a saltare per le finestre”).⁴⁰

In generale, Dolce paga il suo ariostismo narrativo, che pure imprime una certa qualità di felice brio, scatto e scorrevolezza alla sua ottava, con qualche uniformità tonale. L’uso ariostesco delle riflessioni morali in principio di canto, poi, ritiene poco dell’ambigua ironia che segnava quelli

³⁷ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 234 e si veda L. Dolce, *Le Trasformazioni*, Venezia, Giolito, 1553, p. 138.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 143.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 144.

⁴⁰ Cfr. G. Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, cit., p. 325.

dell'altro Ludovico. L'appello alle donne nelle due prime ottave del canto XIV (che riecheggia quello dell'*incipit* del tredicesimo) è particolarmente rivolto a quelle che perseguono “di virtute ardente / Il vivo pregio, e d'honestà”.⁴¹ Dolce ammette che il delitto di Tereo fu quanto di più orribile, “Ma il fanciullin, che non havea peccato, / E ancor non conoscea né ben né male; / Ah perché meritava esser ucciso, / E in mille parti oimé tronco e diviso?”.⁴² Se va riconosciuto a Dolce di aver assunto per la prima volta il punto di vista, assai trascurato in genere, di Iti, la morale ostentata dal testo rimane comunque che le donne non devono comportarsi come Progne.

3. *Un sonetto di Gaspara Stampa*

In una luce totalmente diversa sia rispetto a Dolce, sia rispetto all'amico e ammiratore Parabosco, Gaspara Stampa riprese il mito di Progne nel sonetto CLXXIII delle sue *Rime*. Queste furono pubblicate postume nel 1554 dalla sorella Cassandra, un anno dopo il volgarizzamento di Dolce, che non sembra però lasciare alcuna traccia evidente sul componimento in questione.

In esso il riferimento al mito di Procne è mediato piuttosto dall'omaggio a *Rerum vulgariū fragmenta*, 310,⁴³ del quale riprende la rima A e due parole rimanti (lo stesso nome Filomena e la forma verbale “rimena”, che in *Rerum vulgariū fragmenta*, 310 è in punta al primo verso, mentre in Stampa, *Rime*, CLXXIII è in punta all'ottavo verso, in

⁴¹ L. Dolce, *Le Trasformazioni*, cit., p. 142.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Questa mediazione è ovviamente importante, in generale, per l'intera fortuna del motivo della rondine e dell'usignolo nella poesia lirica, che è sicuramente considerevole. Non sempre, tuttavia, il nostro mito è evocato, come in questo caso, con intenzione.

posizione dunque simmetrica), ma soprattutto il motivo fondamentale del contrasto tra la felice rinascita primaverile e la memoria dolorosa che essa reca al poeta:⁴⁴

“Cantate meco, Progne e Filomena,
anzi piangete il mio grave martire,
or che la primavera e 'l suo fiorire
i miei lamenti e voi, tornando, mena”.⁴⁵

Il Petrarca utilizzava solo episodicamente il sottinteso tragico della coppia rondine-usignolo, quasi allo scopo di inserire nelle quartine, piene solo di amenità primaverili, un'eco flebile che anticipasse il rovesciamento operato nelle terzine (“Ma per me lasso, tornano i più gravi / sospiri [...]”).⁴⁶ Eco ben colta dalla Stampa, che non ricalca la bipartizione strutturale del suo modello, ma enuncia subito nella prima quartina il tema contrastivo del dolore memoriale arrecato dalla primavera. In altre parole, nel sonetto di Gaspara, Progne ma soprattutto Filomena (l'usignolo, l'uccello *filo-melos* per eccellenza) diventano protagoniste e in loro il ‘piangere’ si identifica col ‘cantare’. Ma il fondo traumatico proprio della vicenda mitica (che ogni loro evocazione trascina con sé implicitamente) è nella Stampa evocato apertamente, instaurando nella seconda quartina un parallelismo esplicito tra due violenze, quella antica subita dalle due, e quella presente, personale, dell'io poetante:

⁴⁴ Si veda G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze 1970, p. 617: “La resurrezione ciclica del cosmo nella primavera è il tema iniziale delle più fra le poesie d'amore trobadoriche, qui corroborato con ricordi e quasi citazioni dai grandi latini, Virgilio se non proprio Lucrezio. Quel tema già presso gli occitanici poteva variarsi per contrario [...] facendo contrastare al motivo della letizia universale l'infelice situazione dell'amante”.

⁴⁵ G. Stampa, *Rime*, introduzione di M. Bellonci, note di R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 190-191.

⁴⁶ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 1191 (310, vv. 9-10).

“A voi rinnova la memoria e pena
de l’onta di Tereo e le giust’ire;
a me l’acerbo e crudo dipartire
del mio signore morte empia rimena”.⁴⁷

È chiaro che qui, attraverso l’accostamento mitico il tema generico del distacco dall’essere amato acquista quantomeno una risonanza più cupa, alludendo a una condizione femminile dolorosamente sottomessa anche nell’amore. Per questo le “ire” non possono che essere quelle di Progne e Filomena, ed esse, a petto della vergognosa azione di Tereo, della sua “onta”, sono “giuste”, mentre la “morte” provata dal poeta è “empia”: il giudizio di Gaspara appare chiaro. Ma è altrettanto chiaro che il suo dolore non è il risultato di una riattualizzazione ciclica, il suo dolore è attuale: è necessario allora un *medium*, che sia la poesia di Petrarca o la figura mitica di due sororal Muse, attraverso cui filtrarlo e distanziarlo:

“Dunque, essendo più fresco il mio dolore,
aitatemi amiche a disfogarlo,
ch’io per me non ho tanto entro vigore.

E, se piace ad Amor mai di scemarlo,
io piangerò poi ’l vostro a tutte l’ore
con quanto stile ed arte potrò farlo”.⁴⁸

Gaspara dimostra qui di avere colto una delle possibili valenze del mito di Progne e Filomela, quella concernente il potere del canto come lamento catartico, capace di *ex-primere*, cioè sfogare gli affetti e insieme rappresentarli.⁴⁹ Ma il bel sonetto ci ricorda anche come ogni riscrittura di un

⁴⁷ G. Stampa, *Rime*, cit., p. 191.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Proprio alla ‘Gasparina’ un’epistola di Francesco Sansovino aveva consacrato la *Lettura di Benedetto Varchi sopra un sonetto Della gelosia di Monsignor Della Casa* (1545), dove si individuava l’oggetto privilegiato della poesia negli “atti di queste facultà o potenze c’hanno l’anime nostre la natura di seguire le cose che giovino e schifare le nocevoli, [che] furono chiamate affetti o vero perturbationi da’ Latini; i

mito torni in fondo a dipanare, ad esplicitare ciò che era implicito nel potere evocativo dei nomi propri che esso contiene.⁵⁰ Nella memoria dei poeti, poi, la rievocazione dei nomi implica anche il trascinarsi dei luoghi poetici in cui essi compaiono, magari anche quelli non strettamente legati al mito che da quei nomi è identificato: ad esempio, in questo caso, Petrarca (attraverso il quale si potrebbe casomai risalire a Virgilio). Tuttavia, data la funzione estremamente pregnante che la storia dolorosa delle figlie di Pandione e dell'empio Tereo ha in questa composizione di Gaspara, la quale ovviamente conosceva bene le *Metamorfosi*, ci spinge a ipotizzare che l'episodio del libro VI, la più bella e coinvolgente versione del terribile mito mai composta, sia qui alluso in *absentia*, venga cioè considerato un ineludibile presupposto per l'effetto emotivo che l'articolazione dei nomi fatidici – Progne Filomena Tereo –⁵¹ avrebbe dovuto innescare nel lettore.

4. *La Progne epigrammatica di Gabriello Symeoni*

Nel 1559, cinque anni dopo la pubblicazione (postuma) delle *Rime* di Gaspara Stampa, appare un volgarizzamento ovidiano molto *sui generis*, in cui le favole metamorfiche del poeta di Sulmona sono sintetizzate in

Toscani, seguitando in questo, come in molte altre cose, i Greci, le chiamavano per appropriato e convenientissimo nome passioni; perciocché tutto l'animo commovendosi in essi ed eccitandosi, viene a patire" (B. Varchi, *Opere*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1803, vol. II, pp. 568-578).

⁵⁰ Lo dice benissimo, per la cultura greca, Maurizio Bettini: "Esplodendo nella forma del canto di un uccello, il nome proprio mitologico interrompe il normale ordine della natura. L'uccello si configura in questo modo come esito di metamorfosi, residuo concreto e visibile del racconto originario, inquietante presenza – a un tempo se stesso e altro da sé – che fonde in un'unica dimensione quella umana e quella animale [...]. La fonosfera si riempie di racconti" (M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008, p. 151).

⁵¹ La rammemorazione della loro storia ha quindi anche, *en abîme*, la stessa funzione del *carmen* che Filomela incide sulla tela: denuncia una verità occultata dalla tirannia maschile.

epigrammi (con lo schema metrico dell'ottava), e corredate di fasciose incisioni spesso riccamente incorniciate, in una veste grafica di grande eleganza. Si tratta della *Vita et metamorfoseo d'Ovidio* di Gabriello Symeoni,⁵² che dedica alla storia di Progne due epigrammi con le relative figure. Anche se, come spesso accade nel volgarizzamento di Symeoni – opera peraltro divulgativa per intenzione programmatica – non vi è una morale precisa che ci segnali il senso esemplare della vicenda, la scelta delle scene che il complesso verbo-visivo dei due emblemi⁵³ individuano è già di per sé significativa. Il centro di interesse non è ormai più il meraviglioso della metamorfosi, ma i due momenti di massimo scatenamento passionale: *Tereo sforza la cognata Filomela e Progne, Filomena, e Tereo infuriati*. La storia viene dunque posta definitivamente sotto il segno del furore, zona di confine fra l'ira e la follia, estremo distruttivo dell'emotività umana. Bisogna ricordare a questo proposito che, dieci anni esatti dopo la *Progne* del Parabosco, nel 1558, era apparsa a Venezia da Giovanni Ricci una *Progne tragoedia nunc primum edita*, senza indicazione d'autore, ma che era in realtà un'opera giovanile dell'umanista veneziano Gregorio Correr, di schietta imitazione senecana. Quando dunque Symeoni compone i suoi epigrammi, la storia di Progne era ormai stata definitivamente posta sotto il segno del *furor* tragico.

Il primo epigramma sintetizza l'intera prima parte della vicenda, ponendola tutta quanta nella prospettiva dello stupro, che ne rappresenta in effetti la scena madre:

⁵² Su Symeoni è ancora fondamentale T. Renucci, *Un aventurier des lettres au XVI^e siècle. Gabriel Symeoni, Florentin 1509-1570?*, Paris, Didier, 1943. E sull'opera qui citata si veda B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, cit., pp. 216-218, p. 221, p. 224 e p. 232.

⁵³ Il *setting* della pagina richiama chiaramente quello dell'emblema, che nel frattempo, con l'edizione lionese Rouillé-Bonhomme del 1548 degli *Emblemata* di Andrea Alciato, si era per così dire canonizzato: titolo, *pictura*, epigramma.

“Mena Tereo infedele alla consorte
 Sua Progne la bramata sua sorella.
 S’accende pel camin di lei sì forte
 Che di torle l’honor pensa e favella.
 Essequisce il pensier, le voglie torte,
 Conducendo l’afflitta in parte, ch’ella,
 Dopo il forzato honor, la persa lingua,
 Non sa che far, se non ch’il reo l’estingua”.⁵⁴

Nella *cauda*, cioè nel punto più esposto dell’epigramma, Symeoni sceglie di incastonare un particolare espresso da Ovidio in soli due versi: “[...] Iugulum Philomela parabat / Spemque suae mortis viso conceperat ensem”.⁵⁵ Si direbbe uno spreco, nell’economia così serrata dell’*abregé*, ma il dettaglio era dall’autore evidentemente sentito come irrinunciabile, a conferma di quanto l’interesse della letteratura cinquecentesca per l’episodio andasse prevalentemente nella direzione del patetico.

Il secondo epigramma contiene lo sviluppo e il tragico scioglimento della storia:

“Vede col mezzo dell’ordita tela
 Progne di Filomena il caso a punto,
 Seco la mena, et lei col suo duol cela
 Sin che della vendetta il dì sia giunto.
 Del figlio il capo tronco al Re rivela
 Il vendicato torto, e d’ira punto
 Riman (mentre la spada intorno mena)
 Ei Bubbola, e lor Progne e Filomena”.⁵⁶

Qui nella chiusa epigrammatica, nella fattispecie nel distico a rima baciata che suggella l’ottava, è contenuta la metamorfosi: si cerca di riprodurre l’effetto sorpresa, l’istante puntiforme in cui il meraviglioso si

⁵⁴ G. Symeoni, *La vita et metamorphoseo d’Ovidio*, Lione, Giovanni di Tornes, 1559, p. 92.

⁵⁵ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236 (VI, vv. 553-554).

⁵⁶ G. Symeoni, *La vita et metamorphoseo d’Ovidio*, cit., p. 93. “Bubbola” è parola antica per designare l’upupa, usata anche dal Domenichi nell’*Argomento della tragedia “Progne”* (si veda *infra*).

manifesta, come nell’elegante e decettivo verso di Ovidio, che gioca sul letterale realizzarsi di una similitudine: “Corpora Cecropidum pennis pendere putares: / pendebat pennis [...]”.⁵⁷ Symeoni attua invece un gioco diverso, basato sulla figura retorica della metonimia: Progne e Filomela, coppia topica che indica la rondine e l’usignolo si mutano... in se stesse. Ancora una volta l’articolazione del nome-*flatus* ha il potere quasi magico di riassumere e condensare l’intero mito.

5. Il caso di Giovanni Andrea dell’Anguillara

In una direzione opposta si muove Giovanni Andrea dell’Anguillara (1517-1572?),⁵⁸ il cui volgarizzamento integrale delle *Metamorfosi* esce nel 1561, e sarà destinato a un successo tale da subissare il precedente dolciano e ad assumere lo *status* di vero e proprio *long-seller*. Anguillara, oltre a considerare Ariosto e i moderni quali *auctoritates* pari ai classici, dimostra ora, come volgarizzatore, la stessa libertà nei confronti di Ovidio che Parabosco poteva legittimamente esercitare nella sua riscrittura tragica, modulando anche in modo simile la tipologia di riusi dell’originale, di cui anch’egli sfrutta tanto le potenzialità narrative quanto quelle teatrali. Le parole di Ovidio, insomma, vengono ‘rubate’ per dar vita ad un discorso quasi originale, che parli attraverso la voce antica.

Nella dialettica tra sottrazioni e addizioni che sempre si instaura in simili operazioni di riscrittura, la bilancia pende qui dalla parte delle aggiunte. Assistiamo dunque a vistosi inserimenti, come le trovate di gusto romanzesco dell’harem guardato da eunuchi che Tereo tiene nell’isola di

⁵⁷ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 242 (VI, vv. 667-668).

⁵⁸ Per la vita e le opere di questo autore si veda la voce di C. Mutini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1961, vol. III, pp. 306-309.

Cipro o dell'uccisione da lui perpetrata dell'equipaggio (ennesima nefandezza).⁵⁹ Col conclusivo salto dal balcone dei tre protagonisti, che prelude alle loro metamorfosi ("Lascian le greche allor l'iniquo tetto, / E van fuor d'un balcon per l'aria a volo", dopodiché Tereo "anch'ei fuor dal balcon si lancia e getta"),⁶⁰ Anguillara accoglie invece una zeppa di Dolce senza che ci sia più, ora, necessità di non-contraddizione con le immagini: il che mostra un rapporto intertestuale stratificato fra i successivi volgarizzamenti, i cui autori ebbero sempre un occhio di riguardo per il testo dei loro predecessori.

Anguillara attua un più o meno continuo micro-intarsio di particolari inventati, come nella bella ottava con cui traduce i mirabili versi di Ovidio,⁶¹ dopo l'ingresso a sorpresa di Filomena in tutta la sua conturbante bellezza, che "tronca a mezzo" la "favella" del Tracio impegnato in una *routine* retorica finalizzata a convincere Pandione a lasciar partire la figlia:

"Come tallhor le belle driadi vanno
Con la più bella assai diva di Delo
Così ne va costei ricca del panno
Ma molto più del bel corporeo velo,
Fra donzelle sì splendide, che fanno
Fede fra noi de la beltà del cielo:
Ma di beltà, d'ornamento e d'oro
Più bella è in mezzo a lor la Delia loro".⁶²

⁵⁹ Cfr. G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, Venezia, Marc'Antonio Zaltieri, 1610, cc. 92v-93r.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, c. 96v.

⁶¹ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 232: "ecce venit magno dives Philomela paratus, / Divitior forma, quales audire solemus / Naidas et Dryadas mediis incedere silvis, / si modo des illis cultus similesque paratus" (VI, vv. 451-454). È un vero e proprio colpo di scena, mai utilizzato dai tragici cinquecenteschi (per ovvie necessità di unità di luogo, giacché la scena si svolge ad Atene mentre in genere le tragedie sono ambientate in Tracia, nel palazzo regale di Tereo).

⁶² G. A. dell'Anguillara, *Le Metamorfosi d'Ovidio*, cit., c. 91v.

Il paragone con Diana è appunto aggiunta del volgarizzatore. Si noti che, nelle ottave precedenti, il discorso che Tereo rivolge al suocero Pandione affinché permetta a Filomena di partire, a cui Ovidio solo accenna, Anguillara lo fa pronunciare per intero: l’atteggiamento di fondo, si capisce, è quello dell’amplificazione. Il volgarizzatore attua una sorta di iper-lettura dell’originale, ingrandendone i particolari più sollecitanti o esplicitando ciò che in esso è implicito. In particolare, facendo scorrere il passo di Ovidio sotto la doppia lente del tragico senecano e della passionologia ariostesca,⁶³ Anguillara mette a fuoco i due passaggi cruciali ove emerge il conflitto fra opposte passioni.

Ad esempio, nel momento che segue lo stupro, dopo il discorso di Filomela vi sono alcune ottave molto interessanti nelle quali, imprimendo alla narrazione una sorta di *ralenti*, il volgarizzatore cerca di analizzare l’ingorgo delle passioni che si accavallano in Tereo, il loro dispiegarsi dinamico nel tempo e reciproco interagire. Egli aggiunge al binomio ovidiano ira-timore⁶⁴ l’elemento dell’amore:

“Tre diero affetti assalto al tracio petto
Tutti in un punto: Amor, Timore et Ira.
Amor gli pone inanzi il gran diletto,
Che sta nella beltà, ch’in lei rimira;
Il timor, che non scopra il suo difetto
A torla al mondo il cor barbaro ispira.
Accende nel suo cor l’ira da sezzo
L’ingiuria di colei, l’odio e ’l disprezzo”.⁶⁵

⁶³ Che il poema di Ariosto fosse letto anche come grande repertorio delle passioni umane, lo dimostra ad esempio Benedetto Varchi che, nel passo citato *supra*, indicava tra le massime autorità poetiche sulla passione della gelosia, oltre al sonetto della Casa oggetto della sua lezione, le ottave ariostesche sulla gelosia di Orlando – radice del suo *furor* – nel canto XXIII del *Furioso*.

⁶⁴ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236: “Talibus ira feri postquam commota tyranni / nec minor hac metus est causa stimulatus utraque” (VI, vv. 549-550).

⁶⁵ G. A. dell’Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., c. 94r.

Nell’ottava successiva, dove l’ira compare sotto la forma delle sue conseguenze (il furore e il desiderio di vendetta), quest’ultima si combina al timore e sembra dover prevalere sull’amore. Anguillara descrive nel frattempo il correlato fisiologico delle medesime passioni, ne analizza la “termodinamica”.⁶⁶ Il concentrarsi del sangue intorno al cuore decreta una vittoria momentanea dell’amore-desiderio. Ma ciò comporta un ritrarsi del sangue e del *calidus innatus* dalle estremità, il che ha una ripercussione precisa sulla *facies* fisiognomica di Tereo.⁶⁷ Tuttavia il moto delle passioni, e dei loro corrispettivi fisiologici non si arresta, e l’ira fa finalmente la sua ricomparsa.⁶⁸ Il prevalere della nuova, violenta passione, che acceca l’intelletto ed è dunque affine alla follia,⁶⁹ sembra rendere imminente l’assassinio di Filomela:

“Poiché ebbe l’Ira accesa il furor mosso,
E fatto il sen a lui men fido e saggio,
E ’l volto fè venir di bianco rosso,
E lampeggiarli ogni occhio, come un raggio
Privò del ferro il fodro, e corse addosso
A lei, che stridea ancor, per farle oltraggio”.⁷⁰

Tuttavia, l’inaspettato ritorno sulla scena dell’amore giunge a sospendere l’impulso omicida di Tereo, e in qualche modo a mitigarlo,

⁶⁶ Cfr. *ibidem*: “Il caldo natural s’incontra in tanto, / E fa bollire il sangue intorno al core. / Da la circonferentia al centro corre / Co ’l foco il sangue, e il suo desio soccorre”. Il termine “termodinamica” è preso da M. Vegetti, *Passioni antiche: l’io collerico*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Bari, Laterza, 1995, pp. 51-53.

⁶⁷ Cfr. G. A. dell’Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., c. 94r: “Mentre ch’il foco intorno al cuore accese / L’ardor, ch’al corpo estremo venne manco / Quel sangue, ch’al suo centro il corso prese / Lasciò il volto crudel pallido e bianco”.

⁶⁸ Cfr. *ibidem*: “Ma il cor poi con l’usura il foco rese / Al volto, né fu mai sì rosso unquanco; / E de l’ira, che in lui si fè perfetta / Rendè ogni estremità turbata, e infetta”.

⁶⁹ Si ricordi la celebre definizione di Orazio, ripresa da Seneca, per il quale *ira furor brevis est*.

⁷⁰ G. A. dell’Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., c. 94r.

come Anguillara anticipa in punta d’ottava: “Ma Amor nel suo bel volto a por si venne / E al suo crudo furor troncò le penne”.⁷¹ L’ottava successiva riprende però la narrazione da un passo più indietro, recuperando il particolare patetico già caro a Symeoni, della fanciulla che spera di ricevere la morte, unico modo per lavare l’onta di cui, incolpevole, si è macchiata.⁷² L’intromissione dell’amore sembra far regredire la pazzia (il furore) alla semplice ira, che alla fine si trova a fronteggiarsi con l’amore in una sorta di *stop motion*.⁷³ Ma si tratta di una vittoria ancora una volta momentanea: alla fine, l’ira e il furore prenderanno il sopravvento sull’amore e la pietà.⁷⁴

Se amore, timore ed ira sono la triade che governa la psiche di Tereo, quella che si agita nell’anima di Progne dopo la scoperta dell’atto obbrobrioso compiuto dal marito è composta da ira, dolore e pietà. La novità che inserisce Anguillara è esplicitare il ruolo in essa svolto dal dolore. In un primo momento, esso prevale sull’ira, e il colore del volto di Progne lo rivela:

“Come poi le sue luci apron le porte
Al miserabil verso che discopre
L’obbrobrioso incesto del consorte,
E tutte l’altre sue malefiche opre:
Quanto entro l’ira il duol l’occupi forte
Mostra il morto color, che ’l volto copre”.⁷⁵

⁷¹ Cfr. *ibidem*.

⁷² Cfr. *ibidem*: “Ella, che ’l ferro in aria pender vede / D’afflitta, e sconsolata vien contenta / E perché debbia ucciderla si crede / Liberamente il collo gli appresenta”.

⁷³ Cfr. *ibidem*: “In tanto Amor, che nel suo volto siede, / Contra ’l furor di Tereo un dardo aventa: / L’empio a quel colpo il suo ferir ritarda / E d’Ira arso, e d’Amor altier la guarda”.

⁷⁴ Cfr. *ibidem*: “L’Ira e ’l furor di novo in lui s’accende, / E fuor d’ogni pietà lo prende, e lega. / E non ascolta Amore, e non intende / Che nel suo viso il rilusinghi, e prega”.

⁷⁵ Ivi, c. 95r.

Ma come abbiamo già visto, l'equilibrio delle passioni è sempre instabile, e nel distico finale infatti: "Bench'a cangiarsi il suo color sta poco, / e infiamma il viso suo d'ira, e di foco".⁷⁶ Adesso, però, è un atto volontario di repressione delle passioni ad aggravarne la violenza, come era già nell'originale:

"Ben disfogar il duol cerca, e lo sdegno
 Che dentro la consuma, e la disface:
 Ma per non si scoprir non ne fa segno,
 Ma frena 'l pianto, e 'l grido, e duolsi, e tace.
 Come un rinchiuso acceso arido legno
 Suol render maggior caldo a la fornace
 Così la doglia in lei chiusa e ristretta
 Rende più acceso il core a la vendetta".⁷⁷

Il quarto passaggio vede, ancora una volta, una momentanea sospensione dell'impulso causato dall'intromettersi di una terza passione, la pietà per il figlio Iti:

"Come il dolce figliuol la lingua move
 Ver lei vinta da l'ira e da la doglia,
 E le fa mille scherzi e mille prove
 A fin che dolcemente ella il raccoglie
 Una nova pietà sì la commove,
 Che la fa lagrimar contra sua voglia
 E l'ira, che nel volto havea dipinta,
 Fu da nova pietà scacciata, e vinta".⁷⁸

Il finale implica che la pietà della sorella, generatrice d'ira, sia maggiore rispetto a quella del figlio, poiché alla sorella è stato rivolto un doppio oltraggio (lo stupro e la mutilazione):

⁷⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, c. 96r.

“Ma rivolgendo a la sorella il ciglio,
Che si duol senza lingua, e senza honore,
Non può in lei tanto la pietà del figlio,
Quanto il doppio di lei, danno, e dolore.
L’istiga l’ira al primo empio consiglio,
E la nova pietà scaccia dal core:
E havendo in questa, e in quella luci intese
Disse in favor de le nov’ire intese”.⁷⁹

6. La “*Progne*” di Correr e la sua traduzione

Dieci anni dopo la *Progne* del Parabosco, nel 1558, si stampa a Venezia presso Giovanni Ricci (in “*Accademia Veneta*”) una *Progne tragoedia nunc primum edita*, senza indicazione d’autore, che, come detto, era in realtà un’opera giovanile dell’umanista veneziano Gregorio Correr (1409-1464).⁸⁰ La tragedia risale al periodo mantovano del Correr (1426-1427), quando l’autore andava completando la propria formazione umanistica sotto la guida di Vittorino da Feltre. L’opera, “sollecitata dall’interesse del maestro per il teatro greco e latino e dal fervore di studi dei preumanisti veneti sulle tragedie di Seneca”,⁸¹ pur soffrendo ovviamente di un generale senso di rigidità scolastica, presenta molti aspetti interessanti. Benché il punto di riferimento sia dichiaratamente Seneca (“*imitatur in hac tragoedia Senecam in Thieste*” si dice nell’*Argumentum* ad essa preposto, ma il rapporto intertestuale con Seneca vi è in realtà assai più articolato),⁸² anche Correr attinge quasi completamente da Ovidio il trattamento del mito, con alcune modifiche e omissioni, tra le quali la più ovvia è quella di non rappresentare le

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Si veda P. Preto, *Correr Gregorio*, in *Dizionario biografico degli italiani* cit., 1983, vol. 29, p. 499.

⁸¹ Cfr. L. Casarsa, *Introduzione*, in G. Correr, *Progne*, in *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, a cura di V. Zaccaria e L. Casarsa, Ravenna, Longo, 1981, p. 102.

⁸² Cfr. G. Correr, *Progne*, cit., p. 129.

metamorfosi.⁸³ Sul piano strutturale, da Seneca deriva ad esempio l'aggiunta del prologo affidato all'ombra di Diomede; anche i personaggi ovidiani sono contaminati con alcuni eroi del teatro tragico senecano (Tereo con Giasone e con Tieste; Progne con Medea, Fedra e Andromaca; Iti con Astianatte).⁸⁴ Benché si possa dire che in realtà Correr abbia colto alcune virtualità senecane già presenti nel testo ovidiano, è innegabile che a livello della tramatura testuale egli attui un vero proprio intarsio di tessere, tra le quali la massa dei prelievi dall'autore di Cordoba è nettamente preponderante sulle citazioni di Ovidio. Tuttavia è anche significativo che queste ultime si infittiscano in corrispondenza alle aree del racconto ovidiano di maggiore pregnanza drammatico-patetica. Quando nel terzo atto Pisto (fedele servitore come da *nomen-omen*, nella sua veste di superstite alla strage dell'equipaggio di Tereo, assume la stessa funzione rivelatrice che in Ovidio ricopriva la serva recante la tela tessuta da Filomela, particolare qui non ripreso) riferisce lo stupro della fanciulla, molti particolari vengono ricalcati tanto dalla descrizione ovidiana, spesso con ripresa di termini ed espressioni (Correr: "Faucibus radix micat" e Ovidio: "radix micat ultima linguae"),⁸⁵ quanto dal discorso di Filomela (Correr: "movebo saxa et conscios facti deos", che riassume Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 547-548: "Implebo silvas et conscia saxa movebo. / Audiet haec aether, et si deus ullus in illo est").⁸⁶ La forza retorica dell'umiliata e offesa Filomela ovidiana porta Correr a prestare qualcuna

⁸³ Cfr. L. Casarsa, *Introduzione*, cit., p. 104: "Per la struttura di base egli trae dal racconto ovidiano alcune tessere e ne arricchisce di sfumature personaggi e situazioni, usufruendo spesso di spunti offerti da Seneca. La trama dell'opera rispetta la successione degli avvenimenti tramandata nelle *Metamorfosi* e si articola appunto secondo gli schemi teatrali del tragediografo latino".

⁸⁴ Si veda *ivi*, p. 105.

⁸⁵ Cfr. rispettivamente G. Correr, *Progne*, cit., p. 144 (v. 433) e P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236 (VI, v. 557).

⁸⁶ Cfr. G. Correr, *Progne*, cit., p. 144 (v. 420) e P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 236.

delle sue parole anche alla sua Progne, nella sconvolta replica al discorso di Pisto.⁸⁷ Altri riusi significativi dei momenti più intensi del *páthos* ovidiano non mancano lungo tutto l’atto terzo e il quarto, che condensa le principali vicende della narrazione dalla liberazione di Filomela all’immondo banchetto.

La *Progne* che nel 1561 venne pubblicata, sempre a Venezia, sotto il nome di un altro instancabile demiurgo dell’editoria come Ludovico Domenichi, è invece una interessante traduzione, relativamente fedele, del testo di Correr. Questo fatto pone in qualche misura il problema di come potesse – anche nel contesto di disinvoltissima pratica del plagio che caratterizzava il suo *milieu*, e considerata anche la concezione agonistica della traduzione allora corrente – aver spacciato per propria una tragedia già edita, per quanto anonima. Non che la versione del Domenichi non abbia alcun pregio che la renda apprezzabile autonomamente rispetto al modello. La traduzione di Domenichi rende il testo correriano, spesso scabro, più aperto e diffuso, mantenendo però un tono generalmente elevato, un stile tragico dalla buona tenuta, che rispetta anche le punte espressionistiche dell’originale. I momenti di maggiore libertà traduttiva si hanno nei cori; per inciso, si osserva che nelle aree dove Correr cita maggiormente Ovidio, gli interventi di Domenichi sono più radi. Per il resto, questi tende ad amplificare l’originale soprattutto nelle descrizioni di bellezze femminili, recuperando i *tópoi* della lirica cortese e petrarchesca, e a volte citando tessere e interi versi del Petrarca. Ad esempio, nell’atto II Tereo racconta la morte per mare di Filomela, ovviamente frutto della sua fantasia:

⁸⁷ Cfr. G. Correr, *Progne*, cit., pp. 143-145.

“Mancò il vago splendor de le vermiglie
 gote, che rose et gigli eran pur dianzi,
 enfiar l’afflitte e dilicate membra,
 et finalmente dal dolor soverchio
 sopraffatta chinossi in grembo il capo
 da la morte aggravato: il corpo allora
 a resolver si venne in freddo estremo
 et l’anima di lei candida et pura
 se ne fuggì volando a miglior vita.
 Non s’era ancora in lei smarrito affatto
 lo splendor che solea farla sì vaga,
 ma, (quel ch’a poche o nulle avviene),
 morte bella pareo nel suo bel viso”.⁸⁸

Il contesto patetico delle sofferenze di Filomena attrae anche altrove qualche inserto petrarchesco.⁸⁹ Ad esempio, se l’ovvia tessera “a l’aura sparsi” da *Rerum vulgarium fragmenta*, 90, v. 1 può non avere alcun significato specifico nel verso (“Senza ordin porterengli a l’aura sparsi”), non così forse nel passo seguente: “Et questi bei capei, ch’a l’aura sparsi / vincean l’or di luce e di splendore, / come stanno or così negletti et irti, / senza ornamento alcun, sopra il tuo collo?”.⁹⁰ L’amplificazione dei versi di Correr che ripercorrono il canone delle bellezze (prima dei capelli erano citati il colorito del viso e gli occhi)⁹¹ è traumaticamente accostata ad una notazione iperrealistica: “Et come i bianchi e dilicati piedi / di così grave puzzo or lordi sono?”.⁹² L’inserto petrarchesco ha contribuito così a rafforzare il calcolato contrasto. Petrarca viene citato anche talvolta nei cori, nell’ambito del perseguimento di un linguaggio tragico elevato ma al

⁸⁸ L. Domenichi, *Progne*, in *Il teatro umanistico veneto. La tragedia*, cit., pp. 196-197 (vv. 348-360). Il luogo petrarchesco citato è *Triumphum mortis*, I, v. 172.

⁸⁹ Cfr. per esempio L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 205: “Fu del virgineo fior spogliata e priva” (v. 655). Con rinvio a F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1151: “L’alma d’ogni suo ben spogliata e priva” (294, v. 5).

⁹⁰ Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 210 e p. 213 (v. 827 e vv. 934-937).

⁹¹ Si veda ivi, p. 213 (vv. 929-934) e G. Correr, *Progne*, cit., p. 148 (vv. 573-577).

⁹² Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 213 (vv. 938-939). E si veda G. Correr, *Progne*, cit., p. 148 (vv. 576-577).

contempo plausibile, quasi popolare (dove gli echi dei poeti fossero attinti come da un patrimonio comune di sentenze), che già avevamo notato in Parabosco (con esiti forse un poco più originali); ad esempio in un coro che deplora l’instabilità delle sorti regie alla fine del lunghissimo atto III: “Et volge i regii cor l’empia fortuna / che stato non han mai più che la luna”,⁹³ che combina *Rerum vulgarium fragmenta*, 118, v. 7 e 237, v. 21. I prelievi danteschi – sempre nell’ambito dei materiali più noti e quasi proverbiali della *Commedia* – sono invece finalizzati prevalentemente all’allestimento di una tonalità infernale, adatta alle atmosfere tenebrose della vicenda, a partire dallo stesso *incipit*, in cui a parlare è l’ombra di Diomede: “Io me ne vengo da l’oscure grotte / de l’empio re de le perdute genti / et son mandato a riveder le stelle / et l’aer vostro luminoso [...]”.⁹⁴

A un propagarsi inerziale della tradizione allegorica medievale, giunta fino a Correr e accettata da Domenichi, va infine attribuita l’interpretazione delle metamorfosi contenuta nell’*Argomento della tragedia “Progne”*:

“Dicono le favole che Tereo fu figliuolo di Marte, perché fu tiranno molto crudele et sanguinoso, et della ninfa Bistonide, da lui sforzata. Dicesi che Progne fu trasmutata in una rondine et Filomela nell’uccello del suo nome, cioè nel luscignolo, et Tereo in bubbola, la quale ha la cresta, per mostrare come egli era re. Vive questo uccello di sterco, per memoria del figliuolo che da lui fu mangiato”.⁹⁵

⁹³ Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 223 (vv. 1315-1316).

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 187 (vv. 1-4). Danteschi sono anche i luoghi seguenti: “Io giuro a te per questa oscura notte / e per lo re de le perdute genti” (*ivi*, p. 214, vv. 973-974), nel mezzo del grande monologo di Progne al terzo atto; e “l’alme giunte a le basse / rive di Stige amara / non torneranno a riveder le stelle / né l’altre cose belle” (*ivi*, p. 201, vv. 522-525), nel coro che conclude il secondo atto. Si veda Dante Alighieri, *Inferno*, III, v. 1 e XXXIV, v. 137.

⁹⁵ L. Domenichi, *Progne*, cit, p. 184.

7. Ludovico Domenichi, autore della “Progne”

Nel complesso, comunque, la traduzione di Domenichi rimane appunto una traduzione. Tuttavia, leggere questa Progne come se fosse effettivamente opera originale del Domenichi – con un occhio al paradosso di Pierre Menard –⁹⁶ potrebbe essere un esperimento interessante e legittimo. Se Domenichi infatti si permise di pubblicare una tragedia di un altro autore, vecchia di più di un secolo, a proprio nome (a prescindere dal fatto che egli ne subodorasse o meno la corretta attribuzione e datazione),⁹⁷ è necessario leggerla come se si trattasse di un testo cinquecentesco scritto da Ludovico Domenichi (così ad esempio fa anche Alessandro Bianchi nel suo bel saggio sulla tragedia cinquecentesca), in primo luogo perché se il traduttore riteneva di poter scommettere sulla piena attualità del testo correriano, è giocoforza per noi prendere sul serio questa appropriazione, se vogliamo capire in che modo tale testo potesse parlare ai suoi contemporanei.

La tragedia in questione, innanzitutto, con i suoi eccessi orrorifici, perlomeno all'altezza di quelli delle sue fonti, poteva ben soddisfare una richiesta crescente di tinte forti, tipica del secondo Cinquecento. Il soggetto è scelto per superare in ciò quello di Medea – del resto anch'esso poco frequentato in questo secolo –⁹⁸ come rivela Progne stessa:

“Di fanciullo, et fratel macchiò nel sangue
Medea le crude abominose mani:
Ma posto col mio error questo fia nulla,
O detto almen lievissimo peccato”.⁹⁹

⁹⁶ Si veda J. L. Borges, *Pierre Menard, autore del “Chisciotte”*, in Id., *Tutte le opere*, trad. it. a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, vol. I, pp. 649-658.

⁹⁷ E non pensasse piuttosto, come si sostenne nel Settecento, a un autore antico il cui nome si fosse perso nelle nebbie del tempo.

⁹⁸ Cfr. A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, cit., p. 154.

⁹⁹ L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 219 (vv. 1152-1155).

Le promesse vengono abbondantemente mantenute; l’effettistica macabra raggiunge l’acme nella scena dell’assassinio di Iti, svolta in una vera e propria stalla degli orrori, dove Diomede nutriva i suoi cavalli di carne umana (e “Poi le teste degli huomini ancho molli / Di sangue, sospendeva a le tremende / Porte stillanti ognhor marcia e spavento”),¹⁰⁰ infestata per di più dai fantasmi degli uccisi che perseguitano il fantasma dell’uccisore... Inutile dire che la “notomia” del fanciullo è descritta anch’essa con dovizia di truci particolari. Al contrario del Parabosco, Domenichi non sembra attribuire un grado maggiore di colpa all’uno piuttosto che all’altro coniuge. Condanna egualmente Tereo, tipo del tiranno che si fa tiranneggiare dalla propria lussuria (secondo la tipicità stigmatizzata da Platone nella *Repubblica*, e prevedibile data la matrice stoica del senecismo), e Progne, la donna incapace di padroneggiare la propria naturale passionalità. E se Tereo nel finale si pente, realizzando appieno così il didascalismo con la quale la figura regale maschile è trattata nella tragedia del secondo Cinquecento,¹⁰¹ Progne non si pente affatto. Possiamo dunque concordare con Alessandro Bianchi, che non riconosce complessivamente alla tragedia “alcun intento parenetico”.¹⁰²

La tonalità prevalente in essa sembra essere peraltro una cupa disillusione che si stende piuttosto uniformemente su ogni azione umana, per la quale forse si potrebbe richiamare, con molta cautela, un certo pessimismo antropologico di stampo protestante. Un sospetto del genere (si veda *supra*) era stato avanzato anche per la *Progne* di Parabosco. Ma si sa che il Domenichi nutrì sempre (anche nei suoi ultimi anni, quando era ben assestato alla corte dei Medici) una notevole attrazione per le correnti

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. 227-228 (vv. 1445-1450).

¹⁰¹ Si veda A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, cit., p. 204.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 152.

religiose evangeliche, e – cosa interessante per il presente discorso – in particolare pubblicò, nel 1547, una traduzione del *De incertitudine ac vanitate scientiarum* di Cornelio Agrippa. Ancora Agrippa verrà da lui saccheggiato nel trattato *La nobiltà delle donne* (1549), in cui si afferma l'assoluta superiorità del sesso femminile. Giustamente, è stato sottolineato il carattere paradossale e provocatorio di una simile affermazione, non senza una strizzata d'occhio al pubblico, da sempre nutrito, delle gentili lettrici. Anche nella *Progne*, la guerra dei sessi che vi si accenna non pare avere particolari basi ideologiche, oltre ad essere inquadrata in un contesto politico, e cioè nella squilibrata contrapposizione di forze tra Atene e la Tracia:

“Io sola potrò più che tutta Atene,
io sola altrui porrò tema e spavento.
Stien pure i re, quanto si voglia, in pace:
et d'ora innanzi i padri impareranno
a non ingiuriar le lor consorti”.¹⁰³

Ma è innegabile che alla ribollente psiche di *Progne* sia quivi dedicato, se non l'assenso o la simpatia dell'autore, il più e il meglio della sua scrittura tragica. La sua lunga tirata centrale, solo intervallata dalle repliche di una balia stoiceggiante (che per esempio afferma che “quanto la mente è più dimessa / Tanto a calcarla ha più forza il dolore”),¹⁰⁴ mira a tratteggiare – tramite “i concetti”, “il sermone” e “l'artificio di quello” – il divenire della passione, il formarsi della traiettoria degli affetti e delle metamorfosi emotive della protagonista. In lei, come nella *Progne* di Anguillara, gioca la triade dolore-ira-pietà. Quest'ultima passione, nel programma di vendetta della protagonista, deve essere repressa: “Et

¹⁰³ L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 215 (vv. 1022-1026).

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 216 (vv. 1040-1041).

caccierò da me, se pure avesse / Pietà, sì come in donna, alcun ricetta”.¹⁰⁵

Già secondo Aristotele quello femminile è il sesso maggiormente incline alla pietà: le stesse Furie, richiamate dalla loro “viperea valle”,¹⁰⁶ non saranno sufficiente ausilio alla vendetta dell’eroina forse proprio in quanto donne.

La caratteristica della psiche di Progne, però, così come rappresentata da Domenichi, è l’oscillazione.¹⁰⁷ La sua è una psiche sdoppiata, che deriva forse dallo sguardo sdoppiato di Progne in Ovidio: “Misera madre / ve’ con che atroce, et furioso aspetto / minacciosa, et crudel, guarda il figliuolo, / et la sorella offesa a un tempo mira: / parmi che l’ira, e ’l duol crescano in lei”.¹⁰⁸ La scansione delle passioni ormai ci è nota: l’orrendo proposito partorito da ira e dolore non può stabilizzarsi subito, e così abbiamo una prima oscillazione. Ma non è la pietà, in un primo momento, a interporsi (“Ma che? Del fatto poscia avrai vergogna?”): questa interverrà in un secondo momento.¹⁰⁹ D’altra parte la stessa pietà è in lei sdoppiata. Per ora è infatti solo pietà per la sorella:

“D’un lato la pietà mi spinge, il nome
da l’altra mi ritien di madre, et vieta:
perdonami, sorella, anzi acconsenti
che passi tanto error senza gastigo.
Una et sola speranza è de la madre
misera, l’innocente fanciulletto:
et è del ventre mio cara fattura
Iti, pegno del padre, unico et fermo
de la famiglia sua scampo et sostegno”.¹¹⁰

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 214 (vv. 979-980).

¹⁰⁶ Cfr. *ibidem* (v. 984).

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 220 (vv. 1201-1205): “Madre, io confesso il ver, l’animo infermo / da diversi pensieri è combattutto / sì come nave da contrari venti, / quando per alto mar guerra sostiene / c’hor d’una è risospinta, hor d’altra parte”.

¹⁰⁸ Cfr. *ivi*, p. 218 (vv. 1114-1119). Con rinvio a Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 629-631.

¹⁰⁹ Cfr. L. Domenichi, *Progne*, cit., p. 218 (v. 1139).

¹¹⁰ *Ivi*, p. 220 (vv. 1206-1214).

Ma dalla considerazione del figlio – come già Ovidio con finezza psicologica aveva insegnato – è inevitabile passare al padre, e così è lo stesso flusso del discorso che porta Progne a rievocare lo stupro della sorella e a rinnovare dunque l’ira e il dolore (dove vediamo galleggiare l’ovidiano “A! quam / es similis patri” di *Metamorfosi*, VI, vv. 621-622):

“Dunque io dopo sì grave ingiuria, et danno
 Misera a vendicarmi avrò rispetto,
 Con ogni guisa ancor di tradimento?
 Muoia questo fanciul: ché non è mio;
 ah! ch’è troppo somiglia a l’empio padre!”¹¹¹

I termini “ira” e “furore”, quasi ossessivamente ripetuti, diventano quasi incarnazione delle furie passionali che portano Progne verso l’inevitabile esito:

“Impara finalmente, ardit Progne,
 a far qualche onorata et nobil pruova
 dal traditore, e infama tuo marito!
 Tutto l’infuriato animo ondeggia
 et, postosi in oblio d’esser più madre,
 tutta sorella io son, tutta vendetta.
 Confesso. Esca del cuor l’ira e ’l furore.
 Quanto stolta, et sarei fuor di me stessa
 s’io commettessi error tanto solenne:
 ma muoia il frutto pur del ventre mio
 et l’ira, e la vendetta abbia il suo luogo:
 a lui vo’ nel furore essere io prima”.¹¹²

In generale si può dire che il lungo monologo sia un tentativo (non sempre riuscito, in verità) di analisi del decorso della psiche di Progne da uno stato psichico sconvolto alla follia vera e propria, al *furor* nel suo senso patologico.

¹¹¹ Ivi, p. 221 (vv. 1237-1238).

¹¹² *Ibidem* (vv. 1239-1250).

8. *Per concludere*

Seguire le vicende di Progne nel Cinquecento ci ha permesso di tratteggiare un percorso intertestuale complesso, a più dimensioni. In esso le riscritture dialogano, in primo luogo, con il loro ipotesto ovidiano, sfruttandone come abbiamo visto tutte le risorse sia implicite che esplicite, e attingendo alle sue riserve di *enárghēia* con profondità di lettura ma senza alcuna soggezione autoritativa. Infatti il rapporto di parità che, come ha ben mostrato il Guthmüller, si instaura in quel secolo tra antichi e moderni, favorisce la contaminazione, all'interno delle singole riscritture, delle matrici antiche con una gamma abbastanza vasta di materiali ‘volgari’, da Petrarca ad Ariosto. Un dialogo serrato si instaura anche tra le singole riscritture appartenenti ad un medesimo genere, così che elementi dell’*Ovidio* di Bonsignori possono sopravvivere fino ad Anguillara; dal canto suo un Domenichi non ha presente solo, come è lapalissiano, il testo di Correr e quello di Ovidio,¹¹³ ma quasi sicuramente (anche se non lo cita in modo diretto) l’esperimento tragico *princeps* di Parabosco. Il quale appare sempre più uno snodo decisivo nella rinnovata fortuna cinquecentesca del mito di Progne: la “tragedia nova” del musicista veneto, infatti, diede l’avvio – e in un certo senso il ‘la’ – alla successiva riscoperta di quello; senza di essa la focalizzazione tragica degli ‘emblemi’ di Symeoni, e soprattutto la rilettura in chiave di analisi passionale compiuta da Anguillara non sarebbero state forse possibili. Tale fatto mostra tra l’altro come le riscritture dialoghino tra loro anche orizzontalmente, da un genere all’altro.

¹¹³ In termini genettiani il testo di Domenichi si può definire, rispetto ad Ovidio, un iper-ipertesto. Si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 248, n. 1.

I casi opposti e complementari degli epigrammi di Symeoni e del sonetto di Gaspara ci hanno permesso poi di superare un'altra soglia, quella che per usare le parole di Monella separa il "mito" dal "simbolo letterario", coppia che d'altra parte tende a sovrapporsi alla divaricazione esistente nella tradizione tra la Progne drammatico-narrativa – che si rifà principalmente a Ovidio – e quella poetico-elegiaca, di matrice soprattutto virgiliana.¹¹⁴ La potente riattivazione delle *Metamorfosi* alla quale si assiste nella prima metà del secolo portò a una cospicua reviviscenza della mitologia classica in generale, e dunque anche del racconto di Progne, il quale però godeva, come si è visto, già nel Medioevo e fino alla prima metà del Cinquecento, di uno statuto particolare. Esso era scarsamente connotato sul piano allegorico già nel Trecento, e fu precocemente rielaborato nel secolo successivo tanto in chiave cavalleresco-romanzesca quanto tragica. Così, di riscrittura in riscrittura, dalla metà del Cinquecento l'interesse dei contemporanei per questo mito si trasferisce con tutta evidenza dal suo significato didascalico (enciclopedico e morale) a occasione di rappresentazione delle dinamiche affettive e della loro degenerazione patologica. E il palazzo di Tereo diviene non soltanto il teatro grondante sangue di un assurdo *grand guignol* mitologico, ma anche una sorta di laboratorio per lo studio delle passioni.

¹¹⁴ Si veda Virgilio, *Georgiche*, IV, 15, vv. 511 e ss. e Id., *Ecloghe*, VI, vv. 78-81. Sulla tradizione medievale di Progne e soprattutto sul *Carmen de Filomena* è prezioso M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, cit., *passim*.



FRANCESCO RIVELLI

L'IO DISSOLTO.

TRACCE DI BAUDELAIRE IN GADDA

1. *L'infanzia e l'orizzonte*

Rivolgendosi agli autori più amati, sui quali proiettare il proprio slancio e il proprio dolore, Carlo Emilio Gadda ha sempre sentito il bisogno di assorbirne lo stile e le immagini, con lo spirito del navigatore che chiama a sé i propri Numi e con quello del pioniere che si confronta con un modello, ma anche con l'atteggiamento di chi ha un personale progetto da sviluppare e invoca, per ogni suo singolo aspetto, i campioni da lui individuati. Il debito verso *Les Fleurs du mal* non si esaurisce allora in una pagina precisa (come il saggio del 1927 *I viaggi, la morte*) o nelle singole citazioni, ma ogni prestito si carica di una precisa tensione portandosi dietro l'intero mondo biografico e poetico di Charles Baudelaire, in un gioco profondo di interazioni e contraddizioni, di prestiti e antifrasi, che permette di illuminare dall'interno il nascosto disegno filosofico, simbolico ed espressivo della scrittura gaddiana.

Il rapporto con Baudelaire, innanzitutto, passa per importanti affinità nel vissuto che si trasformano subito in analogie testuali; e non semplicemente perché lo *spleen* e il male di vivere vibrino di simili risonanze, quanto per l'indicibile distanza (in entrambi) tra il desiderio, assassinato fin dagli albori, e la realtà. In nome di una giovinezza perduta,¹ Gadda non poteva che ritrovarsi allora nell'attacco de *L'Ennemi*:

“Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
traversé ça et là par de brillants soleils;
le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils”;²

come dimostra l'accenno in una pagina autobiografica del 1931, *Tendo al mio fine*:

“Quella che le cantatrici e i loro aiuti sogliono chiamare la vita è stata per me una immonda prigione: la mia giovinezza, secondo il detto del poeta, una tenebrosa tempesta”.³

E come entrambi i dolori affondano le radici nei traumi dell'infanzia dichiarando morta ogni speranza (“L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge / est soufflée, est morte à jamais!”, “nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore”),⁴ nei medesimi termini essi affidano la nostalgia a uno sguardo che si perde all'orizzonte,

¹ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2007, p. 642: “Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore. La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo. Rimaneva la morte”.

² Ch. Baudelaire, *L'Ennemi*, in Id., *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, p. 16 (X, vv. 1-4).

³ C. E. Gadda, *Tendo al mio fine*, in Id., *Il castello di Udine*, in Id., *Romanzi e Racconti I*, cit., p. 119.

⁴ Cfr. rispettivamente Ch. Baudelaire, *L'Irréparable*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 55 (LIV, vv. 26-27) e C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 704.

luogo lontano di una felicità smarrita nella fanciullezza, attendendo una dolce morte e la fusione nell'Uno.⁵ In tale orizzonte finale ci si potrà dissolvere,⁶ ritrovando la purezza infantile e le gioie perdute che il tempo distrugge, come ne "l'innocent paradis" di *Mæsta et errabunda*:

“Dis-moi, ton cœur parfois s’envole-t-il, Agathe,
loin du noir océan de l’immonde cité,
vers un autre océan où la splendeur éclate,
bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?”⁷

È il desiderio di annullarsi tornando alla Madre, è la purezza infantile vagheggiata dal malinconico protagonista della *Cognizione del dolore*, rivolto anch'egli all'orizzonte con i suoi eloquenti tratti somatici:

“Il viso triste, un po' bambinesco, con occhi velati e pieni di tristezza [...] si rivolse di là dal muretto di cinta verso la montagna, e l'azzurro oltremonte: forse, di là, i cieli e gli eremi, e nulla”.⁸

E lo stesso luogo centrale del romanzo gaddiano, il terrazzo della casa,⁹ è l'emblema di un rapporto felice con la madre e continuamente

⁵ A proposito de *L'Idéal*, cfr. J.-C. Gateau, *Abécédaire critique*, Genève, Droz, 1987, p. 227: “Baudelaire préfère la *ténébreuse et profonde unité* d'un inconscient nourricier où tout fait echo à tout [...]. Ce qui compte, c'est que l'idéal ne soit pas produit par la banalité du besoin mais soit façonné par la singularité du desir. En quoi il échappe définitivement au multiple”.

⁶ Cfr. Ch. Baudelaire, *L'Horloge*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 81 (LXXXV, v. 5): “Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon”; e Id., *La Mort des pauvres*, ivi, p. 127 (CXXII, vv. 6-8): “C'est la clarté vibrante à notre horizon noir / C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir”.

⁷ Id., *Mæsta et errabunda*, ivi, p. 63 (LXII, v. 26 e vv. 1-4). Si veda G. Grasso, *Rileggere Baudelaire*, Lugano, Carpena, 2009, p. 129.

⁸ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 629.

⁹ Cfr. N. Lorenzini, *Gadda, la ciclicità, la “deformazione”*, in Id., *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Manni, 1999, p. 140: “È un luogo sospeso, epifanico, ove si attiva una dimensione virtuale che mentre proietta nello spazio e nel tempo senza confini consente insieme il concentrarsi in immagine dello psichismo”.

capovolto nell'abisso mai chiuso di una mancanza d'affetto,¹⁰ ma è anche un'immagine segretamente legata alla più importante poesia baudelairiana dedicata alla madre: *Le Balcon*. Analoga rievocazione di una felicità completa fra madre e figlio, collocata in un momento del passato così sfumato da farsi assoluto:

“Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon,
et les soirs au balcon, voilés par de vapeurs roses.
que ton sein m’était doux! que ton cœur m’était bon!”¹¹

È allora significativo che un saggio scritto da Gadda nel 1946, *Psicanalisi e letteratura*, rintracci nella biografia di Baudelaire proprio il dramma di una delusione materna (“Il Baudelaire, come tutti, ha incontrato nella madre l’immagine prima della donna: ma questa donna lo ha profondamente deluso”), con uno scatto di immedesimazione rafforzato dall’omonimia:

“Quel che più importa è il riscontrare e nella vita e nell’opera di Carlo il motivo dominante della delusione edipica; questa delusione, come un disperato grido, si ripercuote lungo tutta la fuga degli anni nella vuota angoscia di una vita”.¹²

¹⁰ Quando Gonzalo si affaccia sul terrazzo, volgendosi all’orizzonte “con occhi velati e pieni di tristezza”, egli evoca puntualmente la figura materna insieme alla minaccia del tempo e della morte: “Mia madre è invecchiata...”, disse. [...] E l’ora da una torre lontana sembrò significare: ‘gli atti sono adempiuti’” (C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 629). Quando è la madre a volgersi all’orizzonte, la vista dal terrazzo si colora di toni idillici leopardiani contrapposti al dolore per la separazione, come in un teatro a due voci fatto di canto e controcanto: “Nel cielo si erano dissipati i vapori, e i fumi su dalla strozza de’ camini, di sotto pentola, delle povere cene della gente. S’eran dissoluti come una bontà della terra: incontro alla stella vesperale, per l’aria azzurrina del settembre [...]. Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all’avvicinarsi dell’oscurità. Ma il suo figliolo non appariva se non raramente sul limitare di casa” (ivi, p. 684).

¹¹ Ch. Baudelaire, *Le Balcon*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 37 (XXXVI, vv. 7-8).

¹² Id., *Psicanalisi e letteratura*, in Id., *I viaggi la morte*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti,

2. Per una filosofia dell'io

Per comprendere meglio il rapporto fra l'Ingegnere e Baudelaire, conviene insistere sulla dimensione filosofica della scrittura gaddiana, che nutre l'ambizione quasi dantesca di illuminare i meccanismi profondi della realtà: nei suoi luminosi imperativi etici e nella sua oscura insufficienza, nel suo bene e nel suo male. L'immedesimazione autobiografica con il modello letterario non è infatti legata ad un semplice repertorio di temi o a dolorosi spunti lirici, ma si accompagna a una meditazione sull'ordine e il disordine del mondo, all'interno della quale il rapporto negato tra genitori e figlio segna un'incrinatura profonda, una sfasatura centrale nel meccanismo biologico e morale dell'esistenza. In Gadda, insomma, la dolorosa biografia viene in primo luogo riscattata dalla suggestione filosofica, lasciando alla scrittura il dovere di dilatare il dolore alla dimensione generale dell'io. Il motivo pedagogico, allora, non giunge sulla pagina come lo scatto rabbioso di colui "cui non risere parentes",¹³ ma come il dato necessario di un rigoroso ragionamento filosofico.¹⁴ E in tale quadro la poesia baudelairiana, con la sua tensione irrisolta fra gli opposti,¹⁵ collabora agevolmente alla

2008, p. 469. Gadda parla della madre di Baudelaire anche in un altro saggio dedicato al complesso edipico: cfr. Id., "Agostino" di Alberto Moravia, *ivi*, p. 609.

¹³ Cfr. Id., *Cui non risere parentes*, in Id., *La cognizione del dolore*, edizione critica commentata e con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 527-535 (*Appendice*).

¹⁴ Per una ricognizione dei testi filosofici letti e annotati da Gadda si veda *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, 2 voll., a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001; e A. Cortellessa, *Il Fondo librario Gadda alla Biblioteca Trivulziana di Milano (provenienza Roscioni)*, in "I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani", 2, 2002, pp. 235-244.

¹⁵ Cfr. D. Rincé, *Les Fleurs du mal*, Paris, Nathan, 2002, pp. 97-98: "Rien n'est même sans doute plus étranger à la poésie de Baudelaire que cette notion de dialectique. [...] Malgré la systematisation manichéenne du premier mouvement du livre, les deux suivants n'apportent ni transgression ni résolution définitive. Comme l'écrit Hugo Friedrich, la poésie des *Fleurs du mal* s'en tient donc 'à une dynamique de tensions irrésolues entre le mal satanique e l'idéalité vide'".

rappresentazione gaddiana dell'Io come tensione continua e straziante, appunto, come sofferenza cocciutamente barricata sulla linea che separa l'ideale dalla sua perversione.¹⁶

Ma *Les Fleurs du mal* si contaminano qui sottilmente con una riflessione etica sul concetto di 'dovere', poiché il soggetto è sì guidato dalle proprie interne qualità ma deve fare i conti con una spinoziana "necessità",¹⁷ con le possibilità che gli offre e i limiti che gli oppone la realtà esterna: tutta la *Meditazione milanese* è costruita attorno a questa dialettica.¹⁸ Ogni azione che non tenga conto della necessità è "disetica"¹⁹ e

¹⁶ Sartre, nel suo famoso saggio su Baudelaire, ipotizza che egli si sia auto-imprigionato in un duplice atteggiamento verso la madre, come ribelle e come imputato: "S'il sort de la Norme, c'est pour mieux sentir la puissance de la Loi, pour qu'un regard le juge et le classe malgré lui dans la hiérarchie universelle, mais s'il reconnaît explicitement cet Ordre et ce pouvoir suprême, c'est pour pouvoir y échapper et sentir sa solitude dans le péché. [...] En un mot, son ostentation de souffrance a visiblement un double but. Le premier c'est d'assouvir ses rancunes, il veut donner des remords à sa mère. Le second est plus complexe: madame Aupick représente le juge, le Bien. Devant elle, il s'humilie, il recherche à la fois la condamnation et l'absolution". (J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 91-92 e p. 105).

¹⁷ Sul concetto spinoziano di necessità si vedano, nel primo libro dell'*Etica* le proposizioni XVI, XXIX, XXXIII e le relative dimostrazioni. In particolare cfr. B. Spinoza, *Etica*, in Id., *Opere*, a cura di F. Mignini, Milano, Mondadori, 2007, pp. 820-821 e p. 1039: "Tutte le cose, infatti, sono seguite necessariamente dalla natura di Dio, e per la necessità della natura di Dio sono state determinate a esistere e a operare in un certo modo. Se dunque le cose avessero potuto essere di un'altra natura o essere determinate a operare in altro modo, così che l'ordine della natura fosse diverso, allora anche la natura di Dio avrebbe potuto essere diversa da quella che è: di conseguenza anche questa seconda natura dovrebbe esistere e, quindi, si potrebbero dare due o più dèi, il che è assurdo. Perciò, le cose non hanno potuto essere prodotte in nessun altro modo né con ordine diverso [...]. L'uomo forte considera in primo luogo che tutte le cose seguono dalla necessità della natura divina. Dunque, pensare che una cosa qualunque sia molesta e cattiva, e credere che una cosa qualunque sia empia, orrenda, ingiusta e turpe dipende da una concezione turbata, mutilata e confusa delle cose stesse".

¹⁸ Cfr. C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009, p. 726: "Questo sarebbe un grosso strafalcione: dire che il dato è necessario è come dire che un posto a teatro è occupato e che noi (cioè l'io limitato) non possiamo farci nulla: ma possiamo occupare un altro posto. Così nel mondo fenomenico, oltre il dato (che è necessario perché è somma di posizioni teoretiche assunte dallo spirito) l'io limitato può sempre escogitare qualche nuovo riferimento rifacendosi all'attività generale o teoretica

come tale destinata a spingerci nel caos, poiché esprimere il proprio Io senza tener conto degli ostacoli della vita significa allontanarsi dalla realtà e riferire ogni scelta a un mondo immaginario:

“[...] il sistema esterno è un indistinto e alla sua fabbrica lavoriamo con fantasia e amore: che sono due che sempre bisognò tener d’occhio ché, a perderli di vista un solo minuto, s’abbandonano subito ai loro istinti, dopo di che generano un gramo lor figlio, il Sogno: il quale, al raggiungere una sua infelice pubertà, si tramuta nella Demenza”.²⁰

Analoga è la diagnosi ne *I viaggi, la morte*:

“Il sogno sottrae i suoi eventi alle riprove categoriche della realtà. Nel non essere del sogno ci è consentito dimenticare i vincoli onde la realtà grava ogni singolo fatto [...]. In questo dileguare verso i fuochi misteriosi del sogno è smarrito il senso di un io centrale e coordinatore a cui sia riferibile ogni parte della realtà nota. [...] il meccanismo attuante la fantasia li induce a non veder più il contenuto della vita interpretata come successione temporale, quindi come attività, quindi come attività storicamente conseguenziata e legata ad effetti, quindi come dovere”.²¹

La centralità della tematica educativa o pedagogica nell’opera di Gadda²² si appoggia dunque a una teoria etica dell’Io diviso fra dovere e

dello spirito. [...] Si tratterebbe quindi di un fatalismo sì, ma alla rovescia: e cioè tutto avviene per necessità, ma in quanto noi siamo gli attori di questa necessità, in quanto cioè siamo degli io dobbiamo lavorare all’invenzione del mondo, all’elaborazione dell’infinito campionario di dati”.

¹⁹ Cfr. Id., *I viaggi, la morte*, in Id., *I viaggi la morte*, cit., p. 563.

²⁰ Id., *Meditazione milanese. Seconda stesura*, ivi, p. 862.

²¹ Id., *I viaggi, la morte*, cit., pp. 561-562.

²² Dei precisi riscontri sono reperibili nell’edizione annotata da Gadda del kantiano *Über Pädagogik*: “La cultura morale si fonda sulle massime, e non sulla disciplina. Tutto è perduto quando la si voglia fondare sull’esempio, sulle minacce, sulla punizione, e via dicendo. Sarebbe allora una pura disciplina. Bisogna fare in modo che l’allievo operi bene secondo le proprie sue massime e non per mero abito, e che non faccia solamente il bene, ma che lo faccia perché è bene in sé. Imperocché tutto il valore morale delle azioni risiede nelle massime del bene. Tra l’educazione fisica e l’educazione morale corre questo divario: la prima è passiva per l’allievo, mentre la seconda è attiva. Fa d’uopo ch’egli veda sempre il principio fondamentale dell’azione e il vincolo che la rannoda all’idea del dovere. [...] In quanto alla immaginazione, devesi notare una cosa ed è, che i fanciulli son dotati di una immaginazione potentissima, e però questa non ha bisogno d’essere sviluppata ed estesa con favole e novelle. Piuttosto

sogno, fra auto-realizzazione e dissolvimento. La biografia e l'opera di Baudelaire, allora, indicano con singolare pertinenza questo passaggio cruciale, questo drammatico bilicarsi fra un ideale costruito nella realtà e la sua deformazione immaginaria, al limite del caos. Ed è proprio sulla decomposizione dell'Io che insiste Gadda quando ne *I viaggi, la morte* fa l'elogio dei "sedenti" che "sono più pratici, più fidi alla realtà, più giusti, più puri" e "zappano almeno la terra, emarginano almeno le pratiche del quotidiano dovere";²³ contrapponendoli ai "viaggiatori" che sognano e non vivono, ai simbolisti come il Baudelaire del *Voyage* e il Rimbaud del *Bateau Ivre* che si lasciano trasportare dalla fantasia e dall'istinto.

Baudelaire è apprezzato da Gadda soprattutto come colui che si è posto coscientemente per primo al centro di questa scissione, nel punto in cui la contraddizione è al suo limite massimo e la frattura insanabile. Nella propria lettura etica del mondo, egli lo sente portavoce di una particolare condizione dell'uomo: quella di chi, pur consapevole dei limiti imposti dalla necessità, vive la dissoluzione del viaggio esprimendo la sofferenza ambivalente di un soggetto di frontiera, tra l'etica e la sua perversione. E come proprio *Les Fleurs du mal* suggeriscono, tale crisi del soggetto possiede pulsioni sia centrifughe che centripete, esplosive e implosive, barocche e lirico-malinconiche, a seconda che l'individuo rispettivamente fugga o venga soffocato dall'imperativo della necessità.

dev'essere frenata e sottoposta a regole, senza lasciarla però disoccupata del tutto" (I. Kant, *La pedagogia*, trad. it. di A. Valdarini, Torino, Paravia, s. d.⁷, pp. 72-73). La prima parte della pagina è sottolineata, con l'annotazione a margine: "Bene!".

²³ C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, cit., p. 564.

3. *L'esplosione: febbre d'amore e di morte*

La crisi del soggetto, come insegnano *Les Fleurs du mal*, avviene innanzitutto per disseminazione centrifuga, con un dissolvimento funebre marcato dall'esperienza sessuale. L'erotismo perverso baudelairiano è una sorta di tendenza dissipativa, in cui l'Io abbandona il suo centro e si abbandona all'inclinazione dell'istinto, al "bisogno di uscir da sé".²⁴ Il tema è ben presente a Gadda, che ha sempre dato un ruolo centrale al sesso considerato come vertigine e perdita di controllo, richiamo profondo e pericoloso degli istinti animali: si pensi soltanto alla metafora delle campane-baccanti nella *Cognizione del dolore*,²⁵ alla figura del "topaccio" nel sogno del brigadiere Pestalozzi nel *Pasticciaccio*²⁶ e soprattutto a *Eros e Priapo*. Sono quelle che Baudelaire, nella terza lirica della sezione eponima della sua raccolta,²⁷ chiama "fièvres hurlantes" riferendole appunto alla figura orgiastica delle baccanti:

"Il en est, aux lueurs des résines croulantes,
qui dans le creux muet des vieux antres païens
t'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens!"²⁸

²⁴ Cfr. G. Franck, *Forme del paradosso. Il doppio volto dell'opera tra Baudelaire e Nietzsche*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 38.

²⁵ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 625.

²⁶ Cfr. Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 2007, pp. 192-193. Sul tema rinviamo al volume di E. Gioanola, *L'uomo dei topazi. Saggio psicoanalitico su C. E. Gadda*, Genova-San Salvatore Monferrato, il melangolo, 1977, *passim*.

²⁷ Ne *I viaggi, la morte*, prima de *Le Voyage*, vengono analizzate le due liriche che inaugurano questa sezione (*La Destruction*, CIX e *Une Martyre*, CX). Cfr. C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, cit., pp. 565-566.

²⁸ Ch. Baudelaire, *Femmes damnées*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 114 (CXI, vv. 13-16).

L'immagine bacchica del desiderio abbandonato a se stesso, sintomo e al tempo stesso emblema di un Io che tende a dissolversi nel caos, è sottilmente presente in tutta l'opera gaddiana e sempre sotto il segno (un po' decadente) della "febbre". L'innamorata Zoraide della *Meccanica* ("le piaceva, le piaceva. Pensò, ardendo di sua febbre"),²⁹ ma anche la vecchia prostituta Zamira del *Pasticciaccio*, con la sua bocca sdentata "d'un rosso acceso come da febbre",³⁰ rientrano nel tema. Ma già una nota del *Castello di Udine* spiega in senso erotico una sfumatura apparentemente paesaggistica ("fuori dall'archivolto, dov'erano i bagliori perduti del vespero, fumava la febbre"):

"[...] 'fumava la febbre'; intendi: 'I bagliori della sera, travisti nell'arco della porta (Portese) invitavano i giovani a perdizione, cioè a mettersi per via dietro i mercati, o nei sentieri extra-muros dietro alle femmine'"³¹

E le pagine grottesche di *Eros e Priapo*, dedicate alle donne fasciste in preda all'entusiasmo, evocano ancora una volta la "febbre" delle baccanti:

"[...] ma quelle, se crudeli o sadiche, non eran venute di Cresima o di moniche e parvule pupille del Cristo (sinite parvulos), ma d'incestuosi penentrali, pronuba ai coniugi loro una febbre o come un vapore vaporato su da demenza e da impaganita ferocia".³²

Che Gadda associ tale "ferocia" del sesso alla dimensione simbolica del "viaggio" baudelairiano come figura di un soggetto separato dalla realtà, secondo la diagnosi del saggio del 1927, è dimostrato dalla polemica

²⁹ C. E. Gadda, *La meccanica*, in Id., *Romanzi e racconti II*, cit., p. 494.

³⁰ Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 147.

³¹ Id., *Il castello di Udine*, cit., p. 277 (e sopra p. 252).

³² Id., *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti, 2008, p. 314.

contrapposizione fra la “febbre” erotica e una più positiva “febbre del lavoro”,³³ stendardo dei “sedenti” e ispirata ad un Io etico, impegnato a crescere nella realtà:

“Cessato il *febbrile lavoro* ecco la moltitudine irrompere verso il *febbrile piacere*: ecco le luci, ecco gli ozi. [...] La folle sera ci prende per mano e ci conduce via nella festa, sotto gli archi d’una strana luminaria: ma in quella mano ardente di *febbre* la mano del fanciullo trema, il cuore ribocca di un accorato sgomento. E la festa impazza fino all’alba disperata del domani, mentre gli orologi guardano dall’alto delle immobili torri”.³⁴

E se per il soggetto baudelairiano il dolore (“bien des chocs et d’imprévus désastres”)³⁵ ha determinato “uno spostamento patologico [...] dalle normali acquiescenze della vita”,³⁶ come nota autobiograficamente Gadda leggendo *Le Voyage*, non stupisce allora che la “febbre” della pulsione erotica si capovolga in uno scatto funebre, amore e morte segnati entrambi dall’isolamento e dall’esclusione. Una lirica de *Les Fleurs du mal*, già commentata ne *I viaggi, la morte*, fornisce al prosatore una sorta di archetipica immagine destinata a ossessive ripetizioni, quella di una donna uccisa da chi ha sfogato su di lei “l’immensité de son desir”:

“Dans une chambre tiède où, comme en une serre,
l’air est dangereux et fatal,
[...]

un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
sur l’oreiller désaltéré

³³ Cfr. Id., *Quando il Girolamo ha smesso*, in Id., *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, in Id., *Romanzi e Racconti I*, cit., p. 311. Nella novella l’espressione è impiegata sarcasticamente, di fronte a una ripresa economica basata in realtà sulla speculazione. Di “febbre de’ nuovi traffici” come espressione di operoso progresso si parlava già nella *Meccanica* (cfr. Id., *La meccanica*, cit., p. 497).

³⁴ Id., “*Il re pensieroso*” di Ugo Betti, in Id., *Scritti dispersi*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, cit., p. 677. Sottolineature nostre.

³⁵ Cfr. Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 131 (CXXVI, v. 59).

³⁶ C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, cit., p. 569.

un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
avec l'avidité d'un pré.

[...]

La tête, avec l'amas de sa crinière sombre
et de ses bijoux précieux,

sur la table de nuit, comme un renoncule,
repose; et, vide de pensers,
un regard vague et blanc comme le crépuscule
s'échappe des yeux révoltés.

Sur le lit, le tronc nu sans scrupule étale
dans le plus complet abandon
la secrète splendeur et la beauté fatale
dont la nature lui fit don.

Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe,
comme un souvenir est resté;
la jarretière, ainsi qu'un œil secret qui flambe,
darde un regard diamanté".³⁷

La storia gaddiana di questa figura, come è noto, va dallo "stato d'animo pre-criminale"³⁸ di Grifonetto nel *Racconto italiano di ignoto del novecento*, anch'egli baudelairianamente colpito da "una serie fatale di 'choc'",³⁹ fino alla descrizione del cadavere di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio* che replica puntualmente la messa in scena di *Une Martyre*, con la sua fascinazione per i dettagli erotici delle calze e della giarrettiera:

"Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto: come se qualcuno avesse voluto scoprire il candore affascinante di quel dessous, o indagarne lo stato di nettezza. Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura. Tra l'orlatura e le calze, ch'erano in una lieve luce di seta, denudò se stessa la bianchezza estrema della carne, di un pallore da clorosi [...].

³⁷ Ch. Baudelaire, *Une Martyre. Dessin d'un maître inconnu*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 112 (CX, vv. 5-6, 9-12, 15-28). Sopra cfr. ivi, p. 113 (CX, v. 48).

³⁸ C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in Id., *Scritti vari e postumi*, cit., p. 469.

³⁹ *Ibidem*.

Le giarrettiere tese, ondulate appena agli orli, d'una ondulazione chiara di lattuga: l'elastico di seta lilla, in quel tono che pareva dare un profumo, significava a momenti la frale gentilezza e della donna e del ceto, l'eleganza degli indumenti, degli atti, il secreto modo della sommissione, tramutata ora nella immobilità di un oggetto, o come d'uno sfigurato manichino. [...]

Er sangue aveva impiestrato tutto er collo, er davanti della camicetta, una manica, la mano: una spaventevole colatura d'uno rosso nero, da Fauti o da Cengio (don Ciccio rimemorò subito, con un lontano pianto nell'anima, povera mamma!). [...]

Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Guardaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima in cima, o ar soffitto".⁴⁰

E se la macabra *ekphrasis* di *Une Martyre*, già a partire dal titolo, non trascura allusioni sacrileghe e perverse sfumature soffermandosi su quel "cadavre impur" ("un amour ténébreux, / une coupable joie et des fêtes étranges / pleines de baisers infernaux"),⁴¹ la pagina di Gadda insiste al contrario sulla liliace purezza della vittima, "bianca" e "immacolata" proprio come un'eroina della fede: la "mano levata appena, bianca, a stornare l'orrore", "il dolce pallore del di lei volto".⁴² La buia corruzione e il candore incontaminato sono due facce della stessa medaglia, figure di un soggetto irrimediabilmente diviso fra realtà e sogno, desiderio e frustrazione, colpa e rimorso: la fonte baudelairiana si incide così nella memoria dello scrittore milanese a parti invertite, come un'immagine allo specchio, ma conserva tutta la sua forza traumatica.

4. *L'implosione: figure del rimorso*

In Gadda la crisi del soggetto non è solo segnata da un movimento verso l'esterno, dallo scioglimento della coscienza nel caos degli istinti, ma

⁴⁰ Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 58-59.

⁴¹ Cfr. Ch. Baudelaire, *Une Martyre. Dessin d'un maître inconnu*, cit., pp. 112-113 (CX, v. 49 e vv. 32-34).

⁴² Cfr. C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 87, p. 67 e p. 70. Per le connotazioni gaddiane del colore bianco si veda F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 17.

anche da un inverso moto centripeto di restringimento, sorta di fuga dal mondo sotto il segno di violenti sensi di colpa. Emblema vistoso di questa rinuncia ad esistere è la figura ricorrente del focolare spento, che indica sì l'autobiografico fantasma di un'infanzia senza affetti familiari e abbandonata al gelo dell'inverno,⁴³ ma anche l'inesorabile rattrappimento dell'anima. Non a caso, già ne *La cognizione del dolore* la rinuncia del celibe protagonista ad una famiglia propria (un "focolare [...] domestico")⁴⁴ è rappresentata dal camino senza fuoco, che sembra nascondere a sua volta una mitologica simbologia di impotenza sessuale: si pensi al "peone" José che si presenta alla Madre come ufficiale "fuochista", facendo scattare la furia gelosa di Gonzalo Pirobutirro.

Specifico valenza baudelairiana, in questo campo, ha una figura legata al motivo del Tempo che tutto travolge consegnando gli umani sogni alla morte:

“– O douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie,
et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
du sang que nous perdons croît et se fortifie!”⁴⁵

È il motivo in entrambi ossessivo della consunzione del Tempo che tutto travolge, consegnando gli umani sogni alla morte: non solo riferimento continuo in ogni opera gaddiana, ma vero nucleo emotivo della *Cognizione* (si ricordi l'intensità epigrafica di certe formule: “Il cielo, così vasto dopo il

⁴³ Si veda per esempio C. E. Gadda, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, in Id., *La cognizione del dolore*, cit., p. 763: “[...] cure e provvidenze alberganti e tutelanti che il ragazzo vivo e normale non ha conosciuto, quando si vedeva negare dal silenzio stesso di una tutela avara e inconsulta alimento bastevole, adeguata veste contro gelo e rovaio, soccorso pronto chirurgico o medico in un caso di gravissimo trauma: o in altro, di attossicamento CO”.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 616.

⁴⁵ Ch. Baudelaire, *L'Ennemi*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 16 (X, vv. 12-14).

tempo dissolto”, “Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore”).⁴⁶ Ma pensiamo anche all’immagine della carogna, che attraversa in più punti l’opera gaddiana già a partire dalla pagina inaugurale della *Meccanica*:

“Ma per piani aridi e illuni o nell’aggrovigliata paura delle giungle immense udrà forse taluno di là da ogni voce de’ viventi come segui il torbido fiume delle generazioni a devolversi e penserà che sciabordi contro sue prode le rame e li steli dalle selve divelti; e verdastre, con i quattro piffari all’aria, le carogne pallonate de’ più fetidi e malvagi animali, quali furono in vita e saran pecore, jene, sanguinolenti sciacalli, saltabecanti scimmie, asini con crine de’ lions e gran baffi: e il branco lurido e tronfio arriverà negli approdi lutulenti a travolgersi, dove è soltanto la vanità buia della morte.

Ma la sacra corrente seguirà defluendo con una mormorazione delle tenebre, verso lontane stelle. E resupino sulla còltrice nera del flutto e come adagiato nel silenzio e nella solitudine della sua morte, trapasserà segno o corpo che parerà fatto di cerea luce: greve per tutte le membra della fatica mortale, di che solo avrà voluto vestir il fulgore di sua giovinezza: e avrà il capo stancamente nel flutto, il viso rivolto verso i cieli gelidi. Così composto nella sua morte parerà un fiore pallido della eternità”.⁴⁷

Il tema è quello di *Une Charogne*, che Gadda riprende capovolgendone l’ambientazione diurna e sostituendo il sole con la notte, non senza contaminarlo (nella seconda parte) con un ricordo dell’Ofelia shakesperiana:

“Les jambes en l’air, comme une femme lubrique,
brûlante et suant les poisons,
ouvrait d’une façon nonchalante et cynique
son ventre plein d’exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture
comme afin de la cuire à point,
et de rendre au centuple à la grande Nature
tout ce qu’ensemble elle avait joint;

et le ciel regardait la carcasse superbe
comme une fleur s’épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l’herbe
vous crûtes vous évanouir”.⁴⁸

⁴⁶ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 674 e p. 642.

⁴⁷ Id., *La meccanica*, cit., p. 469.

⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31 (XXIX, vv. 5-16).

E della “charogne infâme” che *Les Fleurs du mal* descrivono “au détour d’un sentier” si ricorderà anche *L’Adalgisa*, in una famosa pagina sul “topo marcio” scoperto dall’entomologo dilettante Carlo Biandronni (ancora un notturno):

“Un’altra volta si trattò invece del *Necrophorus*, anzi di tutta una confraternita di Necrofori, al margine d’un sentiero, nei campi. Una puzza!

Era un topo marcio. E vi lavoravano intorno come dannati: a scavare, a tirare, da seppellirlo prima che si facesse giorno, da metterlo in arca. [...]

La stella di Espero dava luce di acetilene lontana al cantiere, la lampada lo rischiarò a giorno, improvvisa. Scoperti così a un tratto, quei brulicanti gli parvero maestri d’ascia e calafàti in un cantiere [...].⁴⁹

Anche questa “infinita fecondità di natura”,⁵⁰ che trasforma la vita in morte e a sua volta il putridume in nuova vita, trova un archetipo nella poesia di Baudelaire:

“Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
d’où sortaient de noir bataillons
de larves, qui coulaient comme un épais liquide
le long de ces vivants haillons.

[...]

On eût dit que le corps, enflé d’un souffle vague,
vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
comme l’eau courante et le vent,
ou le grain qu’un vanneur d’un mouvement rythmique
agite et tourne dans son van”.⁵¹

Non a caso, allora, Gonzalo nella *Cognizione del dolore* è il perfetto rappresentante dello *spleen* baudelairiano, con quella sua furiosa deformazione dell’immagine tradizionale delle campane:

⁴⁹ C. E. Gadda, *L’Adalgisa*, in Id., *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., pp. 524-525.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 525.

⁵¹ Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, cit., p. 31 (XXIX, vv. 17-20 e 23-28).

“Intanto, dopo dodici enormi tocchi, le campane del mezzogiorno avevano messo nei colli, di là dai tègoli e dal fumare dei camini, il pieno frastuono della gloria. [...]

Lo stridere delle bestie di luce venne sommerso in una propagazione di onde di bronzo: irraggiarono la campagna del sole, il disperato andare delle strade, le grandi, verdi foglie, laboratori infiniti della clorofilla: cinquecento lire di onde, di onde! cinquecento, cinquecento!, basta basta, signor Francisco, ma questo qui non fa male... di onde, di onde! dalla torre: dal campanile color calza, artefice di quel baccano tridentino. Furibonda sicinnide, offerivano il viscerame o poi lo rivoltavano contro monte, a onde, tumultuo del signore materiato, baccanti androgine alla lubido municipalistica d'ogni incanutito offerente. Arrovesciati nella stoltezza e nella impudicizia, esibivano alternamente i batocchi, come pistilli pazzi, pesi, o per la fame del povero la inanità incaparbita della cervice: e la ruota, a fianco ogniduna, intricava il disegno: ed erano i convòlvoli del Bronzo Enorme, cui arrovesciasse bufera di demenza. Ebbre di suono alternarono un pezzo ad evacuare la gloria; gloria! gloria! di cui eran satolle: a spandere in ogni campo quell'annunciazione clamorosa, d'un po' di puchero. E di chiquoréa tritata, condita con l'olio di linosa”,⁵²

che corrisponde esattamente alla famosa figura inaugurata da Baudelaire:

“Des cloches tout à coup sautent avec furie
et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
ainsi que des esprits errants et sans patrie
qui se mettent à geindre opiniâtement”.⁵³

E con il suo ricorrere al vino per addormentare i propri istinti (“J'ai demandé souvent à des vins captieux / d'endormir pour un jour la terreur qui me mine”),⁵⁴ e placare “l'implacable Remords” (“Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane, / noierons-nous ce vieil ennemi?”):⁵⁵

“[...] e forse l'aspetto della serenità, a lui inconsueto ma nativo a quei colli, in essi così diffuso e dolce, e nelle tremanti stille della campagna, lo invitava a una

⁵² C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 625.

⁵³ Ch. Baudelaire, *Spleen*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 75 (LXXVIII, vv. 13-16). Si veda G. Grasso, *Rileggere Baudelaire*, cit., p. 141: “Le campane, normalmente associate ad un'idea di festa e di riunione, scattano con furia e lanciano, verso il cielo, un urlo atroce. Esprimono un lamento disperato, caratterizzato dall'ossessione, dall'invasamento. Non sono più le campane rassicuranti dei poeti romantici, con gli inni o i canti che salgono verso Dio”.

⁵⁴ Cfr. Ch. Baudelaire, *La Fontaine de sang*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 115 (CXIII, vv. 9-10).

⁵⁵ Cfr. Id., *L'Irréparable*, ivi, p. 54 (LIV, vv. 5-7).

celebrazione dionisiaca: e il sopore che in elisia clemenza ne solesse vaporare, appiè le altissime nevi. Coronavano cime, gelido diadema dell'eternità. Forse egli chiedeva un obliò efimero al calice e un tenue stimolo per il gastrico.... Ancora.... Da dover eludere il giorno [...]"⁵⁶

Come nel poeta francese, infatti, il vino è magico tramite fra i propri ideali e la loro dissoluzione, insieme effimero farmaco e veleno per una dolce eutanasia. Ma baudelairiana è anche l'idea che l'ideale armonia di quelle bianche vette ("Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux, / en Vapeurs montera mon Esprit orageux"),⁵⁷ sia ormai accessibile soltanto nel sogno:

"Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
de tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
l'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!"⁵⁸

"Comme un philtre" che "endort les plus cruels maux / et contient toutes les extases"⁵⁹ è anche l'immagine del gatto ne *Les Fleurs du mal*, ugualmente legata al sogno di un Io idealizzato e pacificato.⁶⁰ Se Gadda riprende questo simbolo nella *Cognizione del dolore* e in tutta la sua opera,⁶¹ egli ne capovolge tuttavia la valenza e ne fa un emblema dell'anima oltraggiata, non trascurando qualche inquieta reminiscenza di

⁵⁶ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 599.

⁵⁷ Cfr. Ch. Baudelaire, *À une Madone. Ex-voto dans le goût espagnol*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 59 (LVII, vv. 35-36).

⁵⁸ Id., *Le Vin des chiffonniers*, ivi, p. 107 (CV, vv. 29-32).

⁵⁹ Cfr. Id., *Le Chat*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 50 (LI, vv. 12-14).

⁶⁰ Esempio è ovviamente il citato *Le Chat*, ma cfr. anche *Le Chat* (XXXIV) e *Les Chats* (LXVI). Si veda "*Les Chats*" de Baudelaire. *Une confrontation de methodes*, M. Delcroix et W. Geerts éditeurs, Namur-Paris, Presses Universitaires de Namur-Presses Universitaires de France, 1980, *passim*.

⁶¹ Sul tema nei due scrittori si veda già R. Stracuzzi, *Gatti*, in *A Pocket Gadda Encyclopedia*, in "The Edinburgh Journal of Gadda Studies", suppl. no. 1 (3rd ed.), 2008, <www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/gattistracuzzi.php>.

Edgar Allan Poe (*The black cat*) e Dostoevskij (*I Fratelli Karamazov*).⁶²

Pensiamo alla famosa pagina della *Cognizione* sull'animale torturato:

“Avendogli un dottore ebreo, nel legger matematiche a Pastrufazio, e col sussidio del calcolo, dimostrato come pervenga il gatto (di qualunque doccia cadendo) ad arrivar sanissimo al suolo in sulle quattro zampe, che è una meravigliosa applicazione ginnica del teorema dell'impulso, egli precipitò più volte un bel gatto dal secondo piano della villa, fatto curioso di sperimentare il teorema. E la povera bestiola, atterrando, gli diè difatti la desiderata conferma, ogni volta, ogni volta! come un pensiero che, traverso fortune, non intermetta dall'essere eterno; ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio”.⁶³

Qui il gatto diventa specchio dei mali interiori del protagonista, riflesso intollerabilmente doloroso dell'io; e non per caso gli occhi dell'animale, “velati d'una irrevocabile tristezza”, sono gli stessi del carnefice, con quel “viso triste, un po' bambinesco” e quegli “occhi velati e pieni di tristezza”.⁶⁴ Su questa via i gatti baudelairiani, già “coursiers funèbres” associati a “l'horreur des ténèbres”,⁶⁵ fungono in Gadda – insieme – da Lari del focolare ormai spento e ambigui accompagnatori della morte. Significativa è allora la scena finale del *Pasticciaccio*, dove proprio il gatto (“presenza vellutata”⁶⁶ associata al mistero della vita e insieme alla dissoluzione delle cose umane) sigilla come un emblema o un'egizia divinità l'epifania della morte:

“Un gatto di gesso, con un nastrino al collo, scarlatto, sul comò, fra bottiglie, scodelle. Accanto al male era seduta una vecchia, la gonna di rigatino a metà tibie, con du scarpe de pezza senza lacci (e, dentro, li piedi) che teneva appoggiate sulla traversina della sedia, aperte a pantofola. Nel letto [...] un corpicciattolo disteso, come un gatto

⁶² Si veda il commento sulla sadica scena di impiccagione del gatto in C. E. Gadda, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 463.

⁶³ Id., *La cognizione del dolore*, cit., p. 598.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 629.

⁶⁵ Cfr. Ch. Baudelaire, *Les Chats*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 66 (LXVI, vv. 6-7).

⁶⁶ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit. p. 678.

secco in un sacco adagiato a terra: una faccia ossuta e cachettica posava sul cuscino, immota, d'un giallo-bruno da museo egizio".⁶⁷

Les Fleurs du mal, insomma, servono a Gadda per tracciare la linea stessa che divide il soggetto, per dare voce alle forze esplosive e implosive che ne minano la consistenza. Questa tensione che lacera l'io ad ogni istante, questa oscillazione "pendolare con elongazione spinta"⁶⁸ fra un eccesso di apertura e un eccesso di chiusura nei confronti della vita, era già stata espressa da Baudelaire: "O l'io è in se stesso, centralizzato, ma lo è comunque, sempre e soltanto, nello spazio di una situazione che lo imprigiona e lo immobilizza; o l'io è fuori di sé, vaporizzato, ma lo è comunque, sempre e soltanto, in un movimento che lo contamina e lo degrada".⁶⁹ E Gadda la accoglie, come un tassello doloroso e distorto nel meccanismo etico del mondo.

⁶⁷ Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 273.

⁶⁸ Cfr. Id., *La cognizione del dolore*, cit., p. 653.

⁶⁹ G. Franck, *Forme del paradosso. Il doppio volto dell'opera tra Baudelaire e Nietzsche*, cit., p. 39.



MARIA ELENA CAPITANI

**DRAMMATURGIA TRANSTESTUALE.
MARTIN CRIMP FRA AUTOCITAZIONE
E RISCrittURA**

1. *'Crimpland': il fascino ibrido di una terra di confine*

Un alone di mistero avvolge la figura di Martin Andrew Crimp (1956-), originale e prolifico drammaturgo inglese le cui tracce sembrano essere deliberatamente occultate dalla storiografia teatrale britannica tardo-novecentesca. Questo interessante autore – forte di un considerevole successo nell'Europa continentale – viene paradossalmente trascurato dai più accreditati manuali di storia del teatro pubblicati oltremarina, i quali, nella più rosea delle ipotesi, si limitano a menzionarlo *en passant*.¹ Sino al recente studio monografico di Aleks Sierz, l'esauritivo *The Theatre of*

¹ Esempio il caso dell'autorevole *The Cambridge History of British Theatre* (3 voll.), in cui *Attempts on Her Life* (Royal Court Theatre, Londra, 1997), il maggiore successo crimpiano nonché uno dei drammi più sperimentali di fine Novecento, viene liquidato in termini di "post-modern 'extravaganza'" (si veda V. Gottlieb, *1979 and after: a view*, in *The Cambridge History of British Theatre: Volume 3 – Since 1895*, ed. by B. Kershaw, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 412-425, a p. 421).

Martin Crimp (2006), tutto il materiale critico relativo alla drammaturgia crimpiana constava di un esiguo numero di contributi accademici apparsi su riviste o volumi specializzati e perlopiù ad opera di studiosi continentali.² Si noti, inoltre, come in Gran Bretagna il nome di Crimp sia quasi esclusivamente legato alla parallela carriera intrapresa come traduttore di opere teatrali straniere, in particolare drammi francesi, fortunata attività che, tuttavia, sembra contribuire all'insabbiamento della sua produzione drammatica *tout court*. La vicenda artistica crimpiana non può che assumere gli incerti contorni di un enigma: "Little wonder that arts journalists describe him as a mystery. That old cliché about a prophet being without honour in their own country hangs in the air like a bad smell".³

La soluzione del 'caso' è rintracciabile nella complessità della vasta opera del drammaturgo e nel suo essere profondamente incline ad influenze continentali, incompatibili con l'insulare tradizione britannica:

"The key to the puzzle is simple: Crimp's work is difficult. He doesn't write crowd-pleasing social comedies, gritty council-estate dramas or easy plays about 'me and my mates'. He doesn't do West End hits, soap operas or lyrics for pop musicals. His plays are hard work. Typically, they are experimental in form and unsettling in content. Although animated by a playful delight in subverting dramatic conventions and often

² Questi interventi sono nella maggior parte dei casi dedicati ad *Attempts on Her Life*, la *pièce* crimpiana che ha suscitato maggior interesse presso la critica. Cfr. É. Angel-Perez, "Le Traitement" et "Atteintes à sa vie" de Martin Crimp: *tricotage du texte et auto-engendrement*, in *Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, textes réunis et présentés par J.-M. Lanteri, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard ('Écritures contemporaines', vol. 5), 2002, pp. 99-110; C. Escoda Agustí, "Short Circuits of Desire": *Language and Power in Martin Crimp's "Attempts on Her Life"*, in "Ariel: A Review of International English Literature", XXXVI, 2005, 3-4, pp. 103-126; M. Luckhurst, *Political Point-Scoring: Martin Crimp's "Attempts on her Life"*, in "Contemporary Theatre Review", XIII, 2003, 1, pp. 47-60; H. Zimmermann, *Martin Crimp, "Attempts on her Life": Postdramatic, Postmodern, Satiric?*, in *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, ed. by M. Rubik and E. Mettinger-Schartmann, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier ('Contemporary Drama in English', vol. 9), 2002, pp. 105-124; Id., *Images of Woman in Martin Crimp's "Attempts On Her Life"*, in "European Journal of English Studies", VII, 2003, 1 pp. 69-85.

³ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, London, Methuen Drama, 2006, p. 1.

exuberant in their wordplay, they rarely encourage audiences to identify with any of the characters. Instead, they challenge them to exercise a certain detachment. And to think”.⁴

Crimp, infatti, si cimenta nella stesura di drammi volti alla massima sperimentazione formale, *pièces* criptiche ed allusive il cui obiettivo è quello di disaminare e satireggiare il declino morale della sterile ed evanescente società dei consumi, caratterizzata da una desolante vacuità emotiva e da rapporti (dis)umani che immancabilmente sfociano in aperte manifestazioni di violenza. Solitamente le opere crimpiane prendono le mosse dalla quotidianità borghese e ritraggono impietosamente la classe media britannica: le impeccabili villette di periferia altro non sono che sepolcri imbiancati, dietro la cui candida facciata si annidano torbide pulsioni. Scrive Sierz:

“Suburban subjects are Crimp’s dramatic universe. [...] Crimp stages an idea of suburban life as a place of vivid contrasts: the contradiction between home as a place of safety and the outside world as a place of fear; between the family as a haven and as a hell; between children as innocents and as terrors”.⁵

Sembra quasi di scorgere Crimp mentre si aggira con l’aria da *flâneur* per le silenziose strade di Richmond upon Thames – località in cui lo stesso drammaturgo vive da anni insieme alla propria famiglia – intento a carpire i contrasti tra le ingannevoli apparenze ed il senso di angoscia che si respira dietro ad alcune di quelle porte:

“The writer in suburbia loves to walk, to observe, to listen, while remaining distant, semi-detached, a stranger among strangers. Inviolable. And just as the actor cannot experience an emotion without imagining how it can be shown onstage, so the writer cannot experience daily life without rewriting it”.⁶

⁴ Ivi, pp. 1-2.

⁵ Ivi, p. 157.

⁶ Ivi, pp. 158-159.

Le sgradevoli tematiche affrontate dal drammaturgo si rivelano destabilizzanti per lo spettatore inglese, bersaglio stesso della satira, il quale, istintivamente, si dissocia dai biechi personaggi rappresentati. Secondo quanto suggerisce Sierz, incolmabile è quindi il divario tra le *pièces* proposte da Crimp ed il tipo di spettacolo piacevole e spassoso che gran parte del pubblico d'oltremania notoriamente si aspetta da una serata a teatro, luogo in cui, da sempre, “entertainers are preferred to intellectuals”.⁷

Nonostante l'ostracismo britannico nei suoi confronti, questo sfuggente e contraddittorio autore presenta alcuni tratti inscindibilmente legati alle proprie origini anglosassoni, quali la passione per una mordace satira di swiftiana memoria, la spasmodica attenzione verso il testo scritto e le riconoscibilissime ambientazioni suburbane:

“[...] Crimp is as much a British as a European playwright. His concern with the text as a written artefact makes him part of the great British tradition of text-based theatre, which examines language reflexively, so that the language of the plays is part of what the plays are about. As a satirist, Crimp also asserts his Britishness. For Britain prefers cultural satire to political revolution”.⁸

Gli svariati contrasti che Crimp sembra riassumere in sé e nelle sue oscure *pièces* provocano un certo senso di frustrazione nei critici che si accingono a recensirle, spesso disorientati dal fatto che l'elusivo scrittore oscilli costantemente tra poli opposti, sottraendosi, di conseguenza, a qualsiasi tentativo di classificazione: “[...] Crimp's output is full of unresolved tensions, which not only give it its distinctive flavour, but also often make it difficult to appreciate”.⁹ Indubbia, ad esempio, è la forte spinta modernista del drammaturgo, caratterizzata da un utopico slancio

⁷ Ivi, p. 167.

⁸ Ivi, pp. 167-168.

⁹ Ivi, p. 165.

innovatore e da un severo purismo linguistico; tuttavia nella produzione crimpiana sono altrettanto riconoscibili alcuni aspetti più spiccatamente postmoderni, tra cui una variegata rete di nessi *transtestuali*¹⁰ ed un sottile rapporto di giocosa complicità con il lettore/spettatore.¹¹ Una riflessione simile è applicabile alla dicotomia drammatico/postdrammatico – sempre che di polarità si possa parlare nel caso di due estremi teorici come questi, all'interno dei quali si situa tutto un *continuum* di possibilità intermedie. *Attempts on Her Life* e la trilogia *Fewer Emergencies* (Royal Court, 2005), le opere decisamente più sperimentali del *corpus* crimpiano, caratterizzate da locutori anonimi che si vanno a sostituire alle tradizionali *dramatis personae*, una trama – se tale si può definire – quasi inesistente e la totale assenza di coordinate spazio-temporali, presentano alcuni elementi tipici del teatro postdrammatico.¹² Crimp, tuttavia, rifiuta categoricamente questa etichetta dal sapore continentale: “Please don’t call me postdramatic. I

¹⁰ Negli anni sono state elaborate diverse teorie intertestuali; tuttavia, si predilige qui l’utilizzo dell’accreditata e diffusa nomenclatura genettiana, su cui si basa il tentativo di classificazione sinora più organico. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹ Nonostante l’evidente coesistenza di due inclinazioni differenti, secondo Sierz la matrice modernista sembra prevalere rispetto ai tratti postmoderni: “[...] if there’s a tension in his work between the severity of a modernist and the pranksterism of a postmodernist, Crimp fits much more comfortably in the modernist camp. That’s the thrust of his project” (A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 166). Lo stesso drammaturgo critica aspramente il postmodernismo, poiché privo di una posizione morale: “The big criticism of the postmodernists is that they have no moral position therefore they have no position full stop. They embrace the world in a way that is implicitly uncritical. That’s not a position I could endorse because otherwise I couldn’t write a piece that is satirical because satire can’t exist unless it’s from an identifiable position. Your position is implicit in satire. I would describe my position as universally critical. Critical of the world around me but mainly critical of myself” (cit. *ibidem*).

¹² Questa definizione viene coniata alla fine degli anni Novanta dall’illustre teatrologo e comparatista tedesco Hans-Thies Lehmann, allievo di Peter Szondi. Il suo testo più importante, intitolato *Postdramatisches Theater* (1999), è uno studio approfondito sulle nuove forme ed estetiche teatrali sviluppatesi dalla fine degli anni Sessanta che tendono a rinnegare la sovranità dell’elemento testuale. Tra le caratteristiche distintive del teatro postdrammatico si annoverano la destrutturazione, la frammentazione, l’estremizzazione, la simultaneità dei segni teatrali (privi di qualsiasi struttura gerarchica), il depotenziamento della parola e la fisicità irruente.

don't want to be considered like that. I don't think I write that sort of things".¹³ Lo stesso dicasi di Sierz, il quale non reputa questa definizione consona ad un drammaturgo che fa della centralità del testo (e del linguaggio quotidiano) un dogma imprescindibile.¹⁴ Dichiara il critico:

"Both plays [*Attempts on Her Life* and *Fewer Emergencies*] certainly have postdramatic elements, especially since their openness challenges readers and audiences to create meaning for themselves. But both depend principally on an individually authored text and not a *mise en scène* to achieve their effects. In this sense, they more closely resemble traditional British drama than the work of Jelinek or Heiner Müller".¹⁵

Come sottolinea Clara Escoda Agustí, la proteiforme ed elusiva opera crimpiana non si può quindi subordinare a mere esigenze di collocazione critica: "Crimp's position [...] is a hybrid one that defies any strict categorization [...]".¹⁶ Mentre la maggior parte dei drammaturghi britannici si può facilmente inscrivere in un genere o in un filone teatrale più o meno definito, Crimp è in grado di creare un proprio territorio in cui le tradizionali regole del teatro vengono sovvertite e riscritte ("Although Crimp comes from the British tradition of new writing, he has never been

¹³ Intervista rilasciatami dall'autore a Londra in data 27 luglio 2009.

¹⁴ La ricezione britannica dello studio di Lehmann, tradotto in inglese soltanto nel 2006, è piuttosto controversa. Questa 'astrusa' teoria proveniente dall'Europa continentale tendenzialmente non sembra affascinare i più pragmatici e 'reazionari' critici inglesi, la maggior parte dei quali, con le debite eccezioni, prende le distanze da quell'ormai inflazionato prefisso *post* che oltremanica tanto richiama i concetti di postmodernismo e poststrutturalismo. Si ricordi, inoltre, che il teatro inglese tradizionalmente non è un teatro di regia, bensì un teatro che pone al centro la figura dello scrittore e, di conseguenza, il testo drammatico.

¹⁵ A. Sierz, "Form Follows Function": *Meaning and Politics in Martin Crimp's "Fewer Emergencies"*, in "Modern Drama", L, 2007, 3, pp. 375-393 (p. 380). Sul nesso tra *Attempts on Her Life* ed il teatro postdrammatico si veda D. Barnett, *When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts*, in "New Theatre Quarterly", XXIV, 2008, 1, pp. 14-23.

¹⁶ C. Escoda Agustí, "Short Circuits of Desire": *Language and Power in Martin Crimp's "Attempts on Her Life"*, cit., p. 124.

part of any new wave. He's the odd man out in recent theatre history").¹⁷ All'alba del nuovo millennio, il regista Dominic Dromgoole è il primo ad accennare a *Crimpland*, il singolare universo artistico plasmato dal drammaturgo: "[...] Crimp has carved out his own theatrical territory, Crimpland, full of hollow folk, all with offstage lives of loneliness and mystery, suddenly trapped together in a mutual obsession".¹⁸

Il complesso *corpus* crimpiano si potrebbe definire un crocevia di stili teatrali: in questa terra di confine convergono, infatti, svariate influenze che vengono reciprocamente a contatto, ciascuna delle quali contribuisce a creare quel fascino inconfondibilmente ibrido che caratterizza *Crimpland*. Una sorta di anello di congiunzione tra la Gran Bretagna ed il Continente, in cui le tradizioni prettamente europee dell'assurdo, del surrealismo e del postdrammatico si incontrano fecondamente con la *comedy of menace* di Harold Pinter (1930-2008) e l'ardita sperimentazione formale di Caryl Churchill (1938-). Non è affatto un caso che il principale modello crimpiano sia da sempre Samuel Beckett (1906-1989), geniale scrittore nella cui vita ed opera si intrecciano culture differenti. Oltre ad assimilare la lezione di alcuni illustri maestri, Crimp diviene a sua volta una notevole fonte di ispirazione per gli autori più giovani, *in primis* Mark Ravenhill (1966-) e Sarah Kane (1971-1999), i maggiori esponenti dell'*in-yer-face theatre*,¹⁹ dei quali viene spesso indicato come il naturale precursore:

¹⁷ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 168.

¹⁸ D. Dromgoole, *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, London, Methuen, 2000, p. 62.

¹⁹ Un nuovo modo di fare teatro emerso a metà degli anni Novanta, provocatorio, aggressivo ed invasivo, volto a far riemergere i nostri istinti più viscerali. Cfr. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001, p. 4.

“Before the in-yer-face 1990s playwrights emerged, Crimp anticipated this contemporary sensibility: the scenes in *The Treatment* [...] anticipate the shocking stage images of Sarah Kane and Mark Ravenhill. Yet, despite this, Crimp belongs more to what the Royal Court politely calls the ‘lost generation’: those playwrights, born in the mid-1950s, who started to develop work in the 1980s, and then just vanished from view. He is one of the few survivors”.²⁰

Ravenhill e Kane, tuttavia, non sono gli unici drammaturghi contemporanei nelle cui *pièces* si può individuare l’impronta di Crimp. Si pensi, ad esempio, al dramma intitolato *Pornography* (Traverse Theatre, Edimburgo, 2008)²¹ di Simon Stephens (1971-), a *The Pillowman* (National Theatre, Londra, 2003) di Martin McDonagh (1970-) o a *Die Frau von früher* (Akademietheater, Vienna, 2004)²² del tedesco Roland Schimmelpfennig (1967-), tre opere che, in modo diverso, presentano innegabili suggestioni crimpiane. Come sottolinea Sierz:

“Crimp, with his distinctive voice, his experiments in form, his superb control and his capacity to surprise, is one of the central influences on contemporary British playwrights. This influence, however, usually takes the form of him being an exemplar of a committed attitude to new writing, rather than as a style to be imitated. Most new writing in Britain remains devoted to precisely that English realism that Crimp has spent a career avoiding and questioning”.²³

Il territorio drammatico crimpiano trae quindi linfa vitale dalla contaminazione, facendo del sincretismo la propria prerogativa. Crimp, raffinato intellettuale e vorace lettore, crea infatti *pièces* intessute di citazioni, allusioni e rimandi a parole ed opere altrui, ormai entrate a pieno titolo nella sua personale ‘biblioteca della mente’. Per dirla con Roland Barthes, i drammi crimpiani si possono considerare *textes scriptibles* – che

²⁰ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 168.

²¹ Il debutto europeo della *pièce* risale in realtà all’anno precedente, nel giugno del quale essa viene rappresentata in Germania (Hannover), con il titolo *Pornographie*.

²² Il dramma, tradotto in inglese con il titolo *The Woman Before*, conquista il palco del Royal Court nel 2005.

²³ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 169.

si contrappongono positivamente ai *textes lisibles* –²⁴ ovvero testi dinamici e transitivi, lungi dall’essere in forma conclusa ed in grado di suscitare nel lettore suggestioni intertestuali. A questo proposito, si noti come all’interno di *Crimpland* siano identificabili diversi livelli di *intertestualità*, nell’accezione genettiana di “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”.²⁵ Il drammaturgo in questione, infatti, non si limita ad inserire porzioni di testi altrui all’interno dei propri, riportandoli pedissequamente (o in forma leggermente variata) e segnalandone (o meno) la presenza tramite le virgolette, ma, ad un livello più ampio, è solito inoltre appropriarsi di tecniche e *devices* più strettamente legati all’universo teatrale – su tutti, si pensi al cospicuo uso della pausa, elemento di chiara matrice beckettiana e, ancor più palesemente, pinteriana. Il legame tra testi (ed ovviamente tra autore citante e autori citati) si basa, in questo caso, su punti di contatto forse meno tangibili dal punto di vista prettamente testuale – seppur le pause siano segnalate nelle indicazioni di scena – ma altrettanto evocativi.

All’interno della modalità intertestuale, è inoltre interessante evidenziare il singolare ruolo giocato dalle epigrafi,²⁶ citazioni letterali che Crimp ama inserire all’inizio dei propri scritti in modo fortemente allusivo. Esse, in un certo senso, preannunciano il contenuto del testo, palesando il forte nesso tra colui che cita e colui che viene menzionato. Le numerose epigrafi che corredano gran parte dei testi dello scrittore inglese sottolineano, infatti, stretti legami tra le *pièces* in questione e le più svariate figure autoriali, che comprendono anche personalità estranee alla letteratura drammatica – si pensi, ad esempio, a Roland Barthes, Jean Baudrillard,

²⁴ Cfr. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp. 10-11.

²⁵ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 8.

²⁶ Genette considera le epigrafi come parte dell’apparato che accompagna il testo, includendole, quindi, nella categoria della *paratestualità*. Cfr. *ivi*, p. 9.

Franz Kafka, Paul Auster o Fernando Pessoa –, evidenziando così la cultura onnivora dell'autore e le eterogenee suggestioni che ne pervadono l'opera.

Come osserva Sierz:

“[...] Crimp [...] inhabits the world of books. He might mention how the banter between Don Quixote and Sancho Panza in Cervantes' novel must have influenced the rapport between Vladimir and Estragon in Beckett's *Waiting for Godot*, or he might discuss Proust's sense of time. He's as likely to talk about Paul Auster or Patrick White as about Tolstoy or Flaubert. He's read Baudrillard, but he'll talk about him as a poet rather than as a philosopher. When, in *Attempts on Her Life*, a 'Chinese proverb' is quoted – 'the darkest place is always under the lamp' (p. 251) – you're reminded that Roland Barthes is one of his favourite writers: in *A Lover's Discourse*, the same proverb occurs. He tends to like writers who are distant from what he does. He's read French minimalists; he admires Peter Handke. Other writers have percolated slowly through his consciousness. All have gone into Crimp's theatre toolbox, which includes devices on loan from Ionesco, Beckett, Pinter, Mamet and Churchill, and these have served him well for the past two decades and more”.²⁷

Oltre ad essere caratterizzato da un'indiscussa ibridazione, il *corpus* crimpiano presenta, al contempo, una singolare modalità relazionale non contemplata da Genette, la cosiddetta *intertestualità interna (o d'autore)*,²⁸ che conferisce a *Crimpland* un'impronta inconfondibile ed una considerevole autoreferenzialità. Nonostante, nell'arco di un percorso artistico che si snoda su ben tre decenni, Crimp sia inevitabilmente protagonista di un imprescindibile processo evolutivo, i temi cari all'autore – sviscerati e declinati in varie sfumature – ricorrono lungo tutta la sua carriera, costituendo un evidente tratto di coesione che, come un *fil rouge*, ne lega il vasto *corpus*. Coniugi infelici che non riescono tuttavia a separarsi poiché legati da indissolubili quanto morbide relazioni che li assoggettano reciprocamente, aggressività verbale, linguaggio inteso come

²⁷ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., pp. 160-161. Nell'indicare il numero di pagina della citazione barthesiana, Sierz fa riferimento alla seguente edizione: M. Crimp, *Attempts on Her Life*, in Id., *Plays Two: No One Sees the Video, The Misanthrope, Attempts on Her Life, The Country*, introduced by the author, London, Faber and Faber, 2005, pp. 197-284.

²⁸ Cfr. A. Bernardelli, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 51.

strumento per manipolare gli altri, donne e bambini vittime di abusi e al contempo carnefici, indicibili perversioni che si celano dietro un'apparente rispettabilità borghese, minacce globali che invadono la sfera domestica e deserti emozionali generati dal consumismo: questi i principali motivi che costantemente ritornano in *Crimpland*. Ogni *pièce* costituisce un piccolo ed originale tassello dell'ampia riflessione crimpiana sul mondo e sul teatro e può essere quindi posta in relazione più o meno diretta con le altre. Tecnicamente questo tipo di intertestualità si potrebbe definire di tipo *progressivo*, in quanto, come illustra Bernardelli, “comporta da parte dell'autore la ripresa (e a volte lo sviluppo) in opere più recenti di materiali ed elementi estrapolati da proprie opere *anteriori*”.²⁹

L'intertestualità autoriale si riscontra, inoltre, a livello linguistico. Un dialogo originale è spesso cifra della capacità di un drammaturgo di distinguersi dagli altri. Al pari di pochi 'giganti' del calibro di Beckett e Pinter, Crimp viene ritenuto un “master of language”,³⁰ uno scrittore dotato di un'eccezionale abilità nel cogliere le sfumature della spesso illogica e frammentaria conversazione quotidiana e nel reinventarla per il palcoscenico. Il singolare dialogo crimpiano – apprezzato dalla critica sin dai tempi degli esordi presso l'Orange Tree Theatre (Richmond upon Thames) durante gli anni Ottanta – è una versione meticolosamente rielaborata dell'inglese parlato, costituita da un proliferare di pause, reiterazioni, incertezze, domande retoriche, forme negative e contratte. Esso trae origine dall'incontro fra la conversazione di tutti i giorni e l'immaginario personale dell'autore:

²⁹ *Ibidem* (corsivo dell'autore).

³⁰ V. Angelaki, *The Private and the Public Wars: A Play by Martin Crimp*, in “Platform”, I, 2006, 1, pp. 32-41 (p. 32).

“The fuel comes from listening to real people talking but the written text is the result of a transformation wrought in the crucible of the writer’s imagination, where what has been heard is blended with what has been read, or remembered, and what is thought, or dreamt of. Whether it is the polish of individual lines, or the dramatic compression of feeling, the dialogue in Crimp’s plays exists in a constant tension between the language of the everyday and the heightened feelings of dramatic art”.³¹

Si noti, infine, come Crimp ami giocare con il proprio lettore/spettatore, utilizzando alcuni nomi ricorrenti per i propri personaggi e titoli ambigualmente polisemici che si richiamano allusivamente tra loro. Questi ingredienti danno vita ad un inconfondibile *idioletto*³² crimpiano, che nasce dalla rivisitazione e commistione del tutto singolare di elementi di provenienza beckettiana e pinteriana (le immancabili pause, ad esempio) nonché churchilliana (il ricorso alla sovrapposizione di alcune battute)³³ giustapposti a tratti più specificatamente personali.

2. *Ipertestualità: Crimp e le riscritture*

Nel breve *excursus* sinora presentato – che ovviamente non ambisce all’esaustività, ma ad essere un mero sguardo d’insieme – è stata volutamente omessa un’ulteriore relazione transtestuale genettiana, tipologia che il presente articolo si propone di esplorare nel dettaglio. Con il termine *hypertextualité* Genette designa “toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”.³⁴ Nel celebre *Palimpsestes* il critico francese individua sei possibili forme di ipertestualità, incrociando il registro dell’operazione con le modalità di

³¹ A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 124.

³² Cfr. A. Bernardelli, *Intertestualità*, cit., p. 87.

³³ “Then, from Caryl Churchill, Crimp learned the usefulness of slashes and dashes as accelerators of dialogue. These create stage dialogue that quickens the dramatic action” (A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 123).

³⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pp. 11-12.

ripresa. Questa tassonomia, apparentemente rigida, permette in realtà contaminazioni tra una pratica ipertestuale e l'altra, data la natura permeabile di ciascuna.

Crimp, nel corso della sua eclettica carriera, si confronta fecondamente con l'ipertestualità in due occasioni. In seguito al grande successo ottenuto con la *pièce* *The Treatment* (Royal Court, 1993), lo scrittore soffre un frustrante periodo di *impasse* creativa, cupa fase di stasi che supera misurandosi con la riscrittura in chiave contemporanea del celebre dramma di Molière (1622-1673) *Le Misanthrope*. Da questo progetto, intrapreso unicamente nel tentativo di riscoprire il piacere di scrivere, scaturisce quella che negli anni diviene una vera e propria carriera parallela come traduttore. Nonostante la sua conoscenza del francese sia inizialmente soltanto scolastica, Crimp viene apprezzato nelle vesti inedite di traduttore teatrale da svariati registi britannici, i quali lo contattano per proporgli di trasporre in inglese alcune *pièces* che sarebbero interessati a rappresentare. Questa attività risponde principalmente ad un imperativo economico: quando l'ispirazione sembra temporaneamente affievolirsi, la traduzione costituisce un porto sicuro in cui potersi rifugiare. Il secondo incontro tra Crimp e la pratica della riscrittura ha luogo intorno al 2003, questa volta non per iniziativa personale, bensì su commissione del regista svizzero Luc Bondy, desideroso di intraprendere una nuova collaborazione artistica con il drammaturgo inglese, volta a consacrare la fruttuosa sinergia nata durante la produzione di *The Country* (Royal Court, 2000) a Zurigo.³⁵ Bondy propone all'autore la trasposizione di una tragedia classica e Crimp opta per le *Trachinie* di Sofocle (496 a. C. ca.-406 a. C.), il cui ipertesto verrà ribattezzato *Cruel and Tender*.

³⁵ La versione in lingua tedesca viene intitolata *Auf dem Land*.

Le due riscritture in questione si situano, in un certo senso, a metà strada tra la drammaturgia crimpiana *tout court* e le traduzioni vere e proprie, che si ‘limitano’ a trasporre in inglese le parole dell’ipotesto. Sulla base della terminologia genettiana, *The Misanthrope* (1996) e *Cruel and Tender* (2004) si possono definire *transdiegetizzazioni*.³⁶ L’azione dell’ipotesto viene trasferita in un universo ‘altro’ (nel primo caso si passa dalla Parigi barocca alla Londra degli anni Novanta e nel secondo dalla Grecia classica ad un indefinito Occidente contemporaneo). Se da un lato la traslazione di un soggetto in una nuova cornice spazio-temporale (*diegesi*) esplicita innegabilmente un forte indebitamento da parte del citante nei confronti del citato – colui al quale spetta l’indiscussa paternità dell’azione –, dall’altro la rivisitazione in chiave personale di un ipotesto comporta una certa rivendicazione creativa da parte di chi riscrive. Crimp, nello specifico, parla di un “sense of ownership”³⁷ piuttosto forte in relazione ai due rifacimenti, sicuramente non paragonabile all’autorialità delle proprie *pièces*, ma, in ogni caso, molto più intenso di quello che avverte nei confronti dei testi tradotti, opere rispetto alle quali agisce ‘soltanto’ in qualità di mediatore linguistico (nonché culturale).

L’operazione di riscrittura, come sottolinea Anna Anzi Cavallone, consiste nel

“sempre stimolante tentativo di usare dei ‘monuments’ della cultura occidentale come fonti per un discorso di attualità. Allorché questo tentativo fallisce v’è solo nostalgia per il modello originario; mentre, quando riesce, il respiro del discorso drammatico si fa ampio e il ‘senso della storia’ potenzia e arricchisce sia l’opera prima sia la scrittura seconda, conferendo ad entrambe ulteriori spessori e significati”.³⁸

³⁶ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pp. 340-346.

³⁷ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 70.

³⁸ A. Anzi Cavallone, *Riscritture nel teatro inglese contemporaneo: A. Wesker, D. Pownall, C. Hampton*, Milano, Edizioni Unicopli, 1989, p. 17.

Come si evincerà dalle seguenti letture comparate di ipotesto e rispettivo ipertesto, Crimp si cimenta con ottimi risultati in questa pratica dalle antiche origini: l'autore è infatti in grado di individuare l'attualità dei classici per poi riproporla efficacemente ai contemporanei. Si può quindi ritenerlo un drammaturgo consapevole della feconda dialettica tra le fonti del passato e l'espressione letteraria odierna, uno scrittore forte di quel prezioso *historical sense* di eliotiana memoria a cui fa riferimento la studiosa, quell'acuta percezione "not only of the pastness of the past, but of its presence".³⁹

3. "*Le Misanthrope*" / "*The Misanthrope*"

Tre secoli dopo il debutto di *Le Misanthrope* – avvenuto il 4 giugno 1666 presso il Théâtre du Palais-Royal, Parigi – Crimp ne presenta una spassosa versione contemporanea dal titolo *The Misanthrope*, messa in scena per la prima volta l'8 febbraio 1996 sul palco londinese dello Young Vic. La scelta di tradurre il titolo francese in modo letterale è significativa: per quanto l'opera seicentesca venga radicalmente trasposta in un'ambientazione di fine millennio, Crimp, infatti, non stravolge completamente l'originale. L'autore inglese, in un equilibrato gioco di necessarie rifrazioni ed imprescindibili rimandi, pur distaccandosi innegabilmente dall'ipotesto dialoga apertamente con esso, alludendovi più volte e mantenendone alcuni tratti invariati. Dal punto di vista formale, ad esempio, la suddivisione in cinque atti viene riproposta da Crimp, il quale conserva, inoltre, il dialogo versificato e l'andamento generale della vicenda. Il grande rispetto che Crimp nutre per l'illustre predecessore si

³⁹ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in Id., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1969, pp. 13-22 (p. 14).

evinces sin dalla prefazione *Rewriting Molière* di cui l'autore correda l'ipertesto. Questo breve scritto, datato novembre 1995, *in primis* si sofferma su alcuni dettagli biografici molieriani e sulla componente in parte autobiografica del protagonista Alceste, per poi passare ad un'interessante riflessione sulle scelte che comporta la riscrittura di un testo indissolubilmente legato all'ambientazione originale, la frivola corte del Re Sole. Crimp giustifica la propria trasposizione in età attuale sulla base dell'intrinseca contemporaneità che da sempre è prerogativa della commedia, probabilmente il genere teatrale maggiormente legato ai mutamenti della società. Scrive Crimp:

“[...] how do you ‘translate’ (literally ‘move from one place to another’) an artefact that is so much a product of seventeenth-century Paris and Versailles? One answer – and the one I’ve attempted here – is to opt for a contemporary setting, and then explore the consequences, whatever deviations and departures from the original that may involve. Molière himself was adamant about the actuality of comedy [...]. And if, three hundred years later, reflecting the contemporary world has meant taking certain ‘liberties’ with the text, this is only in the belief that – at this distance in time – reinvention, rewriting of one writer’s work by another, is ‘fidelity’ of the truest and most passionate kind”.⁴⁰

The Misanthrope è quindi una riscrittura che, per ottenere il consenso del pubblico e mantenere l'accento comico, non può prescindere da costanti rimandi ai costumi della società londinese contemporanea in cui gli spettatori vivono. Ogni conseguente ‘allontanamento’ dalla Parigi barocca, che è sfondo ed al contempo protagonista dell'ipotesto, avviene quindi nel più profondo rispetto nei confronti dell'autore francese.

Nonostante i nomi differenti di gran parte dei personaggi (eccezion fatta per il protagonista), si possono riscontrare vari punti di contatto tra la vicenda di Molière e quella crimpiana. L'originale barocco propone la

⁴⁰ M. Crimp, *The Misanthrope*, in Id., *Plays Two: No One Sees the Video, The Misanthrope, Attempts on Her Life, The Country*, cit., pp. 95-196 (pp. 97-98).

storia di Alceste, un burbero idealista che ripudia fermamente l'ipocrisia e le maniere affettate che vigono alla corte di Luigi XIV. L'uomo si scontra sovente con il suo più caro amico Philinte, personaggio caratterizzato da un atteggiamento totalmente antitetico: quanto Alceste è intransigente, tanto Philinte si dimostra diplomatico e disposto a piegarsi ai compromessi, unico modo per sopravvivere in una società ove la dissimulazione regna sovrana. La sincerità di Alceste è talmente pungente ed irrefrenabile da causare gravi problemi all'idealista: il cortigiano Oronte, terribilmente offeso per le aspre critiche che Alceste ha mosso ad un suo sonetto, lo denuncia per diffamazione. Paradossalmente, il misantropo si innamora di Célimène, giovane ed ipocrita cortigiana che si diletta a civettare maliziosamente da un salotto all'altro, illudendo l'uomo di turno soltanto per godere della sua protezione e ricavarne vantaggi. Alceste, sempre disposto a giustificare ogni debolezza della 'sua' Célimène, è soltanto una delle innumerevoli vittime della cortigiana: nel quinto ed ultimo atto della *pièce*, infatti, si scopre come la giovane abbia ingannato anche Oronte, Acaste e Clitandre, lusingandoli uno ad uno, per poi pugarli alle spalle attraverso perfidi commenti. L'ingenuo Alceste è pronto a perdonare all'amata l'ennesimo torto subito a patto che questa sia disposta a lasciare le frivolezze mondane per vivere insieme a lui lontano dalla tanto invisa umanità. La giovane salottiera parigina, tuttavia, non ha alcuna intenzione di rinunciare al 'bel mondo' per condurre un'esistenza ascetica accanto a quel vecchio noioso. Alceste, distrutto dal rifiuto di Célimène, si ritira così dalle scene, augurandosi di trovare serenità in un "endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté".⁴¹

⁴¹ Molière, *Le Misanthrope*, édition présentée, établie et annotée par J. Chupeau, Paris, Gallimard, 2000, p. 176.

The Misanthrope rivisita la storia di Alceste collocandola in una patinata e corrotta Londra di fine millennio, popolata da biechi ed ipocriti individui appartenenti al mondo dello spettacolo – non certo meno frivoli che i cortigiani parigini del Seicento. Come osserva John Peter sulle colonne del “Sunday Times”:

“This is not just an updating of Molière’s great social tragicomedy but a thrillingly sophisticated modern version of a classical play. Martin Crimp has set it in the London show-business set, with all the in-bred narcissism, intrigue and hypocrisy you might have found at the court of Louis XIV”.⁴²

L’Alceste crimpiano, il cui miglior amico risponde al nome di John, è un drammaturgo austero ed intransigente quanto il suo predecessore parigino. Come gli originali molieriani, questi due personaggi sono tra loro diametralmente opposti: lo scontroso Alceste trascorre le giornate disprezzando l’ipocrisia e l’aridità emotiva dei propri simili, mentre l’accomodante John cerca sempre di mediare e di persuadere l’amico ad accettare la realtà circostante per quella che è. L’Alceste contemporaneo finisce nei guai per aver stroncato l’inedita *pièce* del critico ed aspirante drammaturgo Covington, come lui (e tanti altri) innamorato della giovane Jennifer, reincarnazione di Célimène. La ragazza in questione è un’avvenente attricetta americana di poco più di vent’anni, appena arrivata a Londra per girare un film. In breve tempo Jennifer si rivela una civettuola esclusivamente in cerca di successo, pronta a sedurre ogni uomo dello *show-biz* londinese al fine di riceverne in cambio contratti, lodi sperticate e dosi di cocaina. Sulla scia di quanto avviene nell’ipotesto, alla fine della *pièce* la verità su Jennifer emerge: l’attrice si è soltanto approfittata degli uomini ingenui che la circondano, flirtando con loro per poi screditarli

⁴² J. Peter, in “Sunday Times”, 18 February 1996, in “Theatre Record”, XVI, 1996, 4, p. 206.

durante un'intervista. Come avviene tre secoli prima, Alceste, accecato dal travolgente sentimento che prova, perdona l'amata e le propone di abbandonare le luci della ribalta per trascorrere la vita insieme a lui in un idilliaco *locus amoenus*:

“Quit the city. Forget work. Turn our backs
on all of this. Begin to relax.
Just the two of us.
We can become anonymous.
We'll buy a little house
with a garden – trees – a stream – whatever.
Then we could think about starting – don't you see – a / family together”.⁴³

Jennifer rifiuta categoricamente la proposta del drammaturgo (“I love the city – and the night. / And no way will I abandon them without a fight”)⁴⁴ ed Alceste esce di scena, congedandosi definitivamente dalla società vacua di cui fino a quel momento ha fatto parte.

Il Crimp di *The Misanthrope* si riconferma pungente e provocatorio: attraverso questa irresistibile riscrittura al vetriolo, l'autore non si limita a satireggiare genericamente i costumi contemporanei, ma si fa addirittura beffe di alcuni personaggi viventi facilmente identificabili. Ricorda Lindsay Posner, regista che cura la prima produzione della *pièce* nel 1996: “What I enjoyed about directing it was that, true to the original play, Martin managed to hit a few living targets [...]. [...] Martin had given it a frisson of contemporary provocation”.⁴⁵ Tra i primi bersagli della satira crimpiana si può identificare il Primo ministro all'epoca in carica, l'impopolare John Major, a cui Crimp fa riferimento tramite un'allusione alla campagna

⁴³ M. Crimp, *The Misanthrope*, cit., p. 194.

⁴⁴ Ivi, p. 195.

⁴⁵ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 191.

moralizzatrice nota come ‘Back to Basics’:⁴⁶ “We live in a complex social matrix: / nothing’s solved by getting back to basics”.⁴⁷ I ‘buoni propositi’ di Major vengono presto smentiti dagli imbarazzanti scandali a sfondo sessuale che vedono protagonisti alcuni membri del partito conservatore – relazioni extra-matrimoniali, figli illegittimi, amori omosessuali ed un proliferare di festini con attricette e modelle che tanto ricordano i tempi della ‘peccaminosa’ relazione intrattenuta dal ministro della Difesa John Profumo con la giovane Christine Keeler. Così si esprime lo scandalizzato Alceste crimpiano nei confronti di un “wretched politician”⁴⁸ che si nasconde dietro un irreprensibile quadretto familiare:

“[...] he’s posing in his garden
complete with wife, dogs and children
in a grinning parody
of the nuclear family
hoping with the aid of labrador retrievers
to deceive us
into thinking the only people who take lovers
are the poor, the unemployed and single mothers”.⁴⁹

Oltre alla politica, Crimp non risparmia il mondo del teatro: estremamente spassosa è la critica (non troppo velata) che il drammaturgo muove ai più autorevoli critici londinesi, parodiandoli attraverso il personaggio di Covington – il cui nome sembra alludere in particolare agli illustri Michael Billington e Michael Coveney. Questa divertente caricatura non può che suscitare varie reazioni da parte della critica, che, come sottolinea Lindsay Posner, sembra essere unicamente interessata a questo

⁴⁶ All’annuale congresso conservatore del 1993, John Major invita il popolo inglese ad un ritorno ai solidi valori tradizionali di matrice vittoriana, al fine di accattivarsi le simpatie della destra puritana e dare coesione al partito.

⁴⁷ M. Crimp, *The Misanthrope*, cit., p. 111.

⁴⁸ Ivi, p. 110.

⁴⁹ *Ibidem*.

dettaglio: “Quite predictably, most of the critics spent a large part of their reviews writing about the Covington character. There’s nothing more adorable than seeing yourself onstage”.⁵⁰ Tra i tanti, commenta Coveney, coinvolto in prima persona:

“Alceste in Martin Crimp’s lively new contemporary version of Molière’s *The Misanthrope* is a dramatist with a bad word for everyone from Andrew Lloyd Webber to Alan Bennett and David ‘fucking’ Hare. He even hates critics, especially a middle-aged, menopausal white male specimen named Michael Covington. Not an amalgam, surely, of myself and Michael Billington? Pretentious, badly dressed – *nous?*”.⁵¹

Come si accennava, i costanti riferimenti alla contemporaneità⁵² non escludono espliciti rimandi al mondo seicentesco dell’ipotesto. Con grande autoironia da parte di Crimp, all’inizio del primo atto il personaggio di John, di fronte ad uno dei molteplici accessi di collera del misantropico Alceste, afferma che la rabbia dell’amico si addirebbe maggiormente ad un palcoscenico barocco che ad uno tardo-novecentesco:

“I have to say that this so-called rage
would make more sense on the seventeenth-century stage.
And surely as a playwright you’re aware
of sounding like something straight out of Molière”.⁵³

Decisamente allusivo – ed interessante anche dal punto di vista scenografico – è inoltre l’atto finale della commedia, in cui viene rappresentata una festa in maschera ambientata alla lussu(ri)osa corte del Re Sole. I partecipanti indossano gli eleganti costumi dell’epoca, con tanto

⁵⁰ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 191.

⁵¹ M. Coveney, in “Observer”, 18 February 1996, in “Theatre Record”, XVI, 1996, 4, p. 207.

⁵² Oltre a menzionare personaggi politici e del mondo teatrale, Crimp accenna al postmodernismo, alla semiologia barthesiana, alla teoria decostruzionista di Jacques Derrida e alla controversa arte di Damien Hirst.

⁵³ M. Crimp, *The Misanthrope*, cit., p. 109.

di parrucche incipriate. La stanza è sfarzosamente arredata con mobili, specchiere e candelabri antichi e l'atmosfera è allietata dal suono di un clavicembalo. Nel caso i rimandi all'epoca di Molière non fossero sufficientemente espliciti, Crimp corona la scena inserendo la figura di Simon, un valletto di corte che parla un raffinato francese.

Il punto di forza di *The Misanthrope* è innegabilmente il linguaggio – energico e frizzante, ritmico e spassoso, farsesco e a tratti scatologico. La comicità di sapore carnevalesco che attraversa l'arguto dialogo crimpiano, inframmezzato da colloquialismi ed imprecazioni, assicura la risata del pubblico in sala. Questo stile linguistico si sposa al meglio con il verso dell'autore inglese, che si sostituisce brillantemente all'alessandrino classico consacrato dai capolavori di Corneille, Molière e Racine. Gli agili e briosi versi crimpiani conferiscono infatti dinamicità ed un ritmo serrato al dialogo, senza mai appesantirlo. Ricorda lo stesso drammaturgo: “At first, I was quite nervous about writing verse, and looked at Caryl [Churchill]'s *Serious Money*, which reminded me that you could have free metre and still have rhyme”.⁵⁴ La fresca ed accattivante contemporaneità del linguaggio crimpiano è stata riassaporata dal pubblico londinese in occasione del recente *revival* presso il Comedy Theatre (dicembre 2009-marzo 2010). Questa produzione, diretta da Thea Sharrock, ha destato

⁵⁴ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 100. Alcuni critici prediligono, tuttavia, l'estrema precisione con cui l'illustre poeta nonché drammaturgo Tony Harrison traspose *Le Misanthrope* nel 1973. Scrive Coveney: “His [Crimp's] translation lacks the killer precision of Tony Harrison's, which was set in de Gaulle's Parisian Sixties, faithful to most of Molière's meaning and joyously committed to the comedy of rhyming couplets. Crimp lets metre off the hook for far too long and far too often; his ingenuity of rhyming is unsustainable, revives only in patches” (M. Coveney, in “Observer”, cit.).

l'interesse della critica in particolar modo per il debutto teatrale di Keira Knightley nella parte di Jennifer.⁵⁵

4. “*Trachinie*”/“*Cruel and Tender*”

La complessa tragedia sofoclea dal titolo *Trachinie*, la cui datazione (in quanto a stesura e rappresentazione) rimane incerta, è ambientata in Tessaglia, precisamente a Trachis,⁵⁶ luogo in cui Deianira, esiliata dalla propria patria, attende il consorte Eracle, da tempo lontano a combattere. La donna, preoccupata per le sorti del marito, invia il figlio Illo a cercare il padre. Poco dopo la partenza del giovane, l'araldo ufficiale, Lica, sopraggiunge comunicando a Deianira che il grande Eracle è riuscito ad espugnare la città di Ecalia, dalla quale sta tornando vincitore. Lica consegna alla donna un gruppo di schiave, i trofei di guerra del valoroso consorte, tra cui spicca una bellissima fanciulla dall'aspetto regale, Iole. Un leale messaggero rivela a Deianira l'amara verità: l'unico motivo per cui Eracle ha distrutto Ecalia ed ucciso il re Eurito è la passione irrefrenabile che nutre per la giovane figlia di quest'ultimo, la principessa Iole, ora condotta nella sua casa in veste di concubina. Per riconquistare l'adorato consorte,⁵⁷ Deianira gli invia una tunica imbevuta del sangue donatole anni prima dal moribondo centauro Nesso, che lei ingenuamente crede un filtro d'amore. Tuttavia la veste indossata da Eracle, una volta esposta al sole, sprigiona un acido corrosivo e letale. Illo, fuori di sé, rientra a Trachis con

⁵⁵ In vista di questo *revival* Crimp apporta minime modifiche al testo del 1996, tra cui un'allusione a David Cameron che sostituisce l'originale riferimento al 'Back to Basics' di John Major, divenuto inattuale e, quindi, scarsamente efficace.

⁵⁶ Il titolo indica appunto le giovani donne del luogo che formano il Coro.

⁵⁷ Contrariamente alla versione mitologica tradizionale, che propone una virago divorata dalla gelosia ed assetata di vendetta (Deianira letteralmente significa 'la distruttrice dello sposo'), l'opera di Sofocle presenta una donna devota al marito.

il sofferente Eracle disteso su una lettiga ed inveisce contro la madre, ritenuta la causa della terribile agonia paterna. Deianira, lacerata dal dolore, si ritira nel talamo e si toglie la vita trafiggendosi con una spada, mentre Eracle impone al figlio di bruciarlo su un rogo per liberarlo dalle pene e di sposare Iole.

Cruel and Tender debutta il 5 maggio 2004 sul palco dello Young Vic. Similmente a quanto avviene nel caso di *The Misanthrope*, l'ipertesto crimpiano rispetta in gran parte la vicenda sofoclea, trasponendola in età contemporanea. Scrive Charles Spencer: "Crimp sticks closely to the plot of Sophocles's play, but has dragged the action into the 21st century".⁵⁸ L'Eracle del terzo millennio, la cui moglie risponde al nome di Amelia, è infatti un generale impegnato in una cruenta guerra combattuta al fine di estirpare il terrorismo. In sua assenza, la moglie trascorre le giornate in una "temporary home close to an international airport"⁵⁹ in compagnia di tre 'ancelle' (un'estetista, una governante ed una fisioterapista) che si occupano amorevolmente di lei mentre il consorte è lontano. Angosciata per le sorti del marito, indagato per crimini di guerra, Amelia invia James, il viziato figlio adolescente, a cercare il padre. All'improvviso Richard, un giornalista, si presenta al cospetto di Amelia per annunciarle il rientro del marito. Segue l'arrivo del subdolo ministro Jonathan, il quale porta in dono ad Amelia un bambino e una giovane di diciotto anni, Laela, presentandoli come gli unici sopravvissuti della città ruandese di Gisenyi, rasa al suolo dal Generale. Richard confessa la verità ad Amelia, sinora raggirata dalle ingannevoli parole dello *spin doctor* Jonathan: la ragazzina africana è in realtà la figlia del *leader* Seratawa, a cui il Generale ha dichiarato guerra

⁵⁸ C. Spencer, in "Daily Telegraph", 15 May 2004, in "Theatre Record", XXIV, 2004, 10, p. 633.

⁵⁹ M. Crimp, *Cruel and Tender*, London, Faber and Faber, 2004, pagina non numerata.

esclusivamente per impossessarsi di lei. Amelia, intimamente ferita ma non per questo meno innamorata, invia al marito un guanciaie contenente quella che la donna immagina essere una pozione magica capace di accendere un desiderio nostalgico in lui. In realtà il filtro si rivela una potente arma chimica, che ha effetti devastanti sul corpo e sulla mente del Generale, portandolo alla follia. Quando James ritorna dall’Africa e, in preda alla collera, espone le atroci conseguenze del gesto materno, Amelia, sopraffatta dai sensi di colpa, si toglie la vita. Il Generale, rientrato dalla guerra, in un momento di semi-lucidità implora il figlio di aiutarlo a morire senza ulteriori umiliazioni e di sposare Laela, giurando di amarla e di prendersi cura del bambino. Tuttavia, in nome della giustizia, il Generale viene arrestato per i gravi crimini commessi e condotto in carcere. La tragedia si conclude con Laela che si rivolge alle ex ancelle di Amelia con tono da padrona, mentre James, inizialmente riluttante rispetto ai voleri paterni, appare in scena con il piccolo tra le braccia.

Il cruento inizio del nuovo millennio è testimone di un rilancio della tragedia greca,⁶⁰ genere particolarmente adatto ad esprimere la violenta attualità di guerra. Come rileva Nicholas de Jongh sulle colonne dell’“Evening Standard”:

“Classical Greek tragedy is all the rage just now in London, with four major productions impending. The reason for the resurgence of these ancient, mainly forgotten plays, as Crimp’s mordant adaptation makes apparent, has surely to do with realisation of how close to those ancient worlds we have come in the last war-laden three years. The barbarous warfare and murders, the terrorising and violence of Aeschylean, Euripidean and Sophoclean drama now strike familiar chords”.⁶¹

⁶⁰ Si pensi, ad esempio, a *Iphigenia at Aulis* (2004), *revival* della tragedia di Euripide diretto da Katie Mitchell presso il National Theatre o alle due versioni di *Hecuba* messe in scena a Londra rispettivamente presso il Donmar Warehouse Theatre (2004) e l’Albery Theatre (2005) – quest’ultima tradotta da Tony Harrison e prodotta dalla Royal Shakespeare Company, con Vanessa Redgrave nella parte principale.

⁶¹ N. de Jongh, in “Evening Standard”, 14 May 2004, in “Theatre Record”, XXIV, 2004, 10, p. 632.

Crimp individua da subito il forte potenziale contemporaneo delle *Trachinie*, tragedia in cui un'atroce e futile guerra, in apparenza lontana, si ripercuote con esiti disastrosi nella dimensione privata. Il riferimento alla missione antiterroristica anglo-americana è qui lampante: il Generale, partito per una cosiddetta 'guerra preventiva', finisce col compiere indicibili stermini paragonabili a pulizie etniche ("I have cleansed and purified the world")⁶² e con l'anteporre i propri interessi personali al bene comune, non esitando minimamente a radere al suolo un'intera città per un capriccio amoroso. La mordace critica crimpiana al contemporaneo conflitto in Iraq – espressa anche nella pungente satira *Advice to Iraqi Women* (Royal Court, 2003) – è palese sin dalle prime parole pronunciate dal personaggio di Amelia:

“[...] my husband is sent out
on one operation after another
with the aim – the apparent aim –
of eradicating terror: not understanding
that the more he fights terror
the more he creates terror [...]”.⁶³

Crimp non intende ridurre *Cruel and Tender* ad un mero strumento di protesta contro la politica estera del governo Blair, nonostante il suo profondo dissenso rispetto a quella che ben presto si rivela esclusivamente un'operazione di stampo imperialista: “We started working on this piece in 2003 and the War on Terror was in full swing, but I was concerned not to reduce the play to an anti-war diatribe”.⁶⁴ Il drammaturgo decide quindi di trasferire il campo di battaglia dal Medio Oriente al Ruanda, lo stato africano che nel 1994 viene straziato da uno dei genocidi più sanguinosi

⁶² M. Crimp, *Cruel and Tender*, cit., p. 67.

⁶³ Ivi, p. 2.

⁶⁴ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 107.

della storia,⁶⁵ in occasione del quale l'Occidente mostra un'imperdonabile indifferenza. Da Est-Ovest a Nord-Sud: un asse geo-culturale diverso per un esito parimenti disumano.

L'operazione di riscrittura (più o meno fedele) di una tragedia classica comporta inevitabilmente una serie di scelte strategiche per adattare all'età contemporanea alcuni aspetti dell'ipotesi. In particolare, si noti come Crimp risolve brillantemente il passaggio in cui Deianira/Amelia invia il filtro magico al marito lontano. La tunica intrisa del sangue di un centauro, elemento strettamente legato all'immaginario mitologico classico, si trasforma in una moderna sostanza psicotropa, capace di alterare lo stato emozionale del soggetto che ne fa uso. Altra prerogativa del teatro greco è, ovviamente, il Coro, fondamentale nelle *Trachinie*, il cui titolo si riferisce appunto alle fanciulle di Trachis, costante riferimento e sostegno per Deianira. Nella versione crimpiana una traccia del Coro si può identificare nelle tre 'ancelle' di Amelia, che, tuttavia, non si esprimono all'unisono o tramite una corifea ufficiale, ma intervengono singolarmente. Crimp individua un altro originale *escamotage* per sostituire quest'antica convenzione drammatica: un paio di canzoni di Billie Holiday vengono strategicamente inserite in sostituzione della presenza del Coro (o di un'allusione ad esso) nell'originale. Il brano *I Can't Give You Anything but Love* (1928), interpretato dalla cantante americana nel 1936, viene, ad esempio, canticchiato dal Generale, ormai impazzito e lacerato dal dolore fisico, nel momento della sua entrata in scena:

“When Herakles is brought in, injured, the verse goes completely mad. Odd little onomatopoeic phrases express his distress. It must have been the most extraordinary

⁶⁵ L'allusione al massacro ruandese è identificabile in una battuta che il Generale pronuncia verso la fine della tragedia: “Cockroach. She thinks I'm a cockroach” (p. 62). Il termine ‘scarafaggio’ viene utilizzato durante il genocidio dal popolo degli Hutu per indicare i Tutsi. Cfr. A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 66.

thing at the time because he's using the lyric form that's usually reserved for the chorus. This is why, when he comes in, I have him sing the Billie Holiday number".⁶⁶

Le necessarie modifiche apportate per attualizzare l'ipotesto sofocleo danno vita a quella sottile ed affascinante commistione di antico e contemporaneo che diviene prerogativa di *Cruel and Tender*. La tragicità classica vive principalmente in Amelia, personaggio che, al pari di Deianira, mostra una grande dignità nel fronteggiare una situazione particolarmente travagliata. La principale arma di Amelia è la sua perfetta eloquenza: gli intensi monologhi dell'eroina sono caratterizzati da una compostezza e grazia uniche, diametralmente opposte alla brutalità e all'incompiutezza verbale dei disarticolati interventi del marito.⁶⁷ Già a partire dall'apertura del dramma, lo spettatore coglie la forza interiore di una donna che vive della propria dignità e rifugge il vittimismo:

"There are women who believe
all men are rapists.
I don't believe that
because if I did believe that
how – as a woman – could I go on living
with the label 'victim'?
Because I am not a victim – oh no –
that's not a part I'm willing to play – believe me".⁶⁸

Nello spettacolo diretto da Luc Bondy, l'intensa tragicità del personaggio di Amelia viene magistralmente resa in scena dall'attrice protagonista. Come ricorda il *dramaturg* Edward Kemp: "In terms of acting language, Kerry Fox as Amelia [...] had the qualities of earth and fire,

⁶⁶ Cit. *ivi*, p. 106.

⁶⁷ Cfr. V. Angelaki, *The Private and the Public Wars: A Play by Martin Crimp*, cit., pp. 34-36.

⁶⁸ M. Crimp, *Cruel and Tender*, cit., p. 1.

passion and intensity”.⁶⁹ La stessa scenografia giustappone elementi contemporanei a dettagli classicheggianti:

“What the production found, in a very satisfying way, was a visual and acting language that inhabited all three time zones of the theatre event: the period when the play was written; the world today; and the world of the archetype. For example, designer Richard Peduzzi created a set that was a completely anonymous hotel room on the edge of an international airport but its colours alluded to the classical age: the ash-grey and vermilion suggested Pompeii. On the wall was a relief of an archetypal classical image, and this was both an allusion to archetypal myths and a comment on what our civilisation does with them: we frame them and put them on the wall as replicas”.⁷⁰

5. Crimp e le ‘parole rubate’

Inguaribile ‘cleptomane’ testuale, Martin Crimp ‘saccheggia’ con estrema disinvoltura ed indiscussa originalità gli autori più disparati, da Virgilio a Samuel Beckett, da William Shakespeare a Roland Barthes, da Sofocle a Caryl Churchill, da Molière a Harold Pinter, solo per citarne alcuni. Eccezionale, al contempo, è il fatto che lo scrittore non risparmi nemmeno se stesso – attingendo a piene mani dalle proprie *pièces* – e sia, a sua volta, ‘depredato’ dalle nuove generazioni, per le quali rappresenta un essenziale punto di riferimento. Innumerevoli, quindi, sono le ‘parole rubate’ che costellano la variegata opera crimpiana, complesso *corpus* drammatico in grado di offrire un ricco ed eterogeneo intreccio di nessi transtestuali. Queste relazioni, più o meno esplicite, sono comunque potenzialmente riconoscibili dal lettore/spettatore accorto, quel fruitore colto che condivide il patrimonio di conoscenze letterarie dell’autore ed è costantemente alla ricerca di un *double coding* testuale sempre più sottile, capace di metterlo alla prova. È esattamente con questo tipo di destinatario

⁶⁹ Cit. in A. Sierz, *The Theatre of Martin Crimp*, cit., p. 208.

⁷⁰ Cit. *ibidem*.

che Crimp instaura un rapporto esclusivo, con colui che, lungi dall'essere un fruitore distaccato ed occasionale, conosce perfettamente il *corpus* del drammaturgo ed apprezza i suoi abili 'giochi di mano', al punto da divenirne, in un certo senso, complice. Si noti, inoltre, come il contraddittorio quanto affascinante Crimp, austero modernista consapevole dell'impossibilità di innovare e radere al suolo l'esistente senza confrontarsi con gli imprescindibili pilastri della tradizione, in questa tacita intesa con il proprio lettore/spettatore riveli un atteggiamento facetamente postmoderno.

Nel caso dell'ipertestualità, la tipologia transtestuale di cui ci si è occupati in questa sede, il 'furto', assume ampie proporzioni (l'ipotesto viene interamente 'saccheggiato') ed è decisamente manifesto (Crimp, in questo caso, esibisce la propria fonte, alla quale dichiara esplicitamente di rifarsi). Il testo *au second degré*, quindi, non propone mai un soggetto *ex novo*, ma deriva integralmente da un'attenta lettura e rivisitazione in chiave contemporanea dell'ipotesto. Non si tratta di mere tracce occasionali di un testo all'interno di un altro, bensì di un'appropriazione e riscrittura dell'opera, della trama, dei personaggi e dei temi altrui. La grandezza dell'ipertesto crimpiano, così come quella di ogni riscrittura efficace, si individua nell'atto di "investir de sens nouveaux des formes anciennes",⁷¹ nell'essere "tanto erede del passato quanto espressione autonoma del presente".⁷² Interessante è sottolineare, infatti, come l'ipertesto possa essere letto autonomamente rispetto all'(ipo)testo su cui si innesta, anche se, in realtà, soltanto una lettura di tipo relazionale⁷³ consente di comprenderlo ed apprezzarlo in modo esaustivo.

⁷¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 453.

⁷² A. Anzi Cavallone, *Riscritture nel teatro inglese contemporaneo: A. Wesker, D. Pownall, C. Hampton*, cit., p. 13.

⁷³ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 452.

MATERIALI / MATERIALS



LAURA CARRARA

**UN CASO DI CONFINE INCERTO
TRA CITAZIONE E TESTIMONE
NEL “DE DICTIONE SINGULARI” DI ERODIANO**

1. Il περί μονήρους λέξεως di Erodiano ed il fr. 392 R. di Sofocle

Nel trattato in due libri περί μονήρους λέξεως (*De dictione singulari*), l'unica opera interamente conservata della sua immensa produzione, il grammatico Elio Erodiano (II sec. d. C.) si dedica allo studio dei termini ‘solitari’ (μονήρεις), vocaboli – non necessariamente desueti o rari – che non si conformano alle regole seguite dalle parole loro simili e che vanno invece a costituire la particolare categoria delle ‘regole con una sola attestazione’: quella fornita da loro stessi.¹ Come è tipico della tradizione grammaticale

¹ Per un’analisi degli assunti teorici del περί μονήρους λέξεως (da qui in avanti π. μον. λέξ.) e della sostituzione del concetto di ‘eccezione’ con quello di ‘regola con una sola attestazione’ si veda I. Sluiter, *A Champion of Analogy: Herodian’s “On Lexical Singularity”*, in *Ancient Scholarship and Grammar. Archetypes, Concepts and Contexts*, edited by S. Matthaios, F. Montanari, A. Rengakos, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, pp. 291-310. L’edizione di riferimento delle opere di Erodiano, compreso il π. μον. λέξ, resta A. Lentz, *Herodiani Technici Reliquiae*, collegit,

antica, Erodiano attinge alle opere letterarie dei secoli precedenti per reperire attestazioni sia delle forme linguistiche consuete sia delle *μονήρεις λέξεις*. Per quanto riguarda le citazioni tragiche inserite nel trattato, predominano dal punto di vista numerico quelle sofoclee (quindici passi, di cui otto non noti da altro testimone), a fronte di una ben più modesta presenza eschilea (due frammenti soltanto) e di una totale assenza, non sorprendente, di estratti da Euripide; l'unico tragico 'minore' rappresentato nel π. μον. λέξ. è Aristia di Fliunte con un solo frammento.²

Una citazione sofoclea per cui Erodiano è testimone unico (Soph. fr. 392 R.) è inserita nella trattazione del termine *παρθένος*, parola consueta eppure al contempo *μονήρης λέξις* poiché, a differenza di tutti gli altri sostantivi della lingua greca terminanti in *-ενος*, non è né ossitono né proparossitono bensì parossitono. Questo è il brano che contiene il frammento sofocleo di nostro interesse (testo secondo l'edizione di Lentz, con qualche variazione):³

disposuit, emendavit, explicavit, praefatus est A. Lentz, Lipsiae, Teubner, 1867-1870 (*Grammatici Graeci*, III), secondo la cui numerazione (pagina e riga) saranno citati i passi del π. μον. λέξ. in queste pagine. Una nuova edizione del π. μον. λέξ., non pubblicata, è stata curata di recente da Aikaterini Papazeti: sono grata al prof. Stephanos Matthaios per avere messo a mia disposizione copia del testo di Papazeti per il paragrafo qui discusso. Sul π. μον. λέξ. si veda anche A. R. Dyck, *Aelius Herodian: Recent Studies and Prospects for Future Research*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin-New York, de Gruyter, 1993, vol. II, 34, 1, pp. 790-791.

² Sofocle: frammenti 46, 285, *328, 360, 369, 392, 431, 506, 521, 586, 604, 637, 797, 798, 1115 R.; Eschilo: frammenti 211, 216 R.; Aristia: *TrGFr 9 F 1 Sn.-K.* (in corsivo i testi per cui Erodiano è testimone unico; si veda anche J. Schneider, *Les citations tragiques chez le grammairien Hérodien: Remarques sur l'histoire du texte des poètes tragiques et sur l'édition de Lentz*, in *Lectures antiques de la tragédie grecque*, éditées par A. Billault et C. Mauduit, Paris-Lyon, De Boccard, 2001, p. 113). Dal π. μον. λέξ. è assente Euripide: il trattato illustra alla perfezione la fondamentale differenza tra le tradizioni indirette dei due poeti: "Just as Euripides was for obvious reasons the favourite of the anthologists, so Sophocles, [...] owing to the character of his diction, was the tragic model selected by the γραμματικοί" (A. C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917, p. lxxxii).

³ *Herodiani Technici Reliquiae*, cit., pp. 913, 17-914, 5. L'apparato, che non dà conto di tutte le minuzie ortografiche, informa sulle scelte divergenti di Papazeti (per cui cfr. *supra*, n. 1). I due codici del π. μον. λέξ. sono H, Hauniensis Gr. 1965, saec.

Παρθένος. τὰ εἰς νος λήγοντα ὀνόματα ἐπ' εὐθείας πτώσεως τῷ ε παραληγόμενα ὑπὲρ δύο συλλαβᾶς ἦτοι τρίτην ἀπὸ τέλους ἔχει τὴν ὀξεῖαν ἢ ἐπὶ τέλους. καὶ τῶν μὲν ἐχόντων τρίτην ἀπὸ τέλους τὴν ὀξεῖαν παράδειγμά ἐστι ταῦτα· Ὀρμενος, ἔβενος, Ἐλενος, Τήμενος, Ὀλενος, Ἰάλμενος· τῶν δὲ ἐπὶ τέλους ταῦτα· Τισαμενός, Δεξαμενός, Ἀκεσαμενός, Κλαυσαμενός· καταλέγεται δὲ ἐν Μαλθακοῖς. Ἀγχομενός,

γενναία,

Βοιωτὶς δ' ἦν, ἐξ Ἀγχομενοῦ,

Ἀριστοφάνης Ταγηνισταῖς. Φαμενός, Σοφοκλῆς Μάντεσι

Ξάνθος Φαμενὸς Τειρεσίου παῖς

τὸ τοῖνον παρθένος ἀκοινώνητον καθέστηκε τῷ τοιούτῳ χαρακτήρι, μόνον παροξυνόμενον ἐπ' εὐθείας καὶ ὄνομα ὑπάρχον.⁴

H Hauniensis Gr. 1965, saec. XV-XVI

V Vindobonensis Phil. Gr. 294, saec. XVI

5. καταλέγεται Lehrs : καλεῖται HV, Papazeti | Μαλθακοῖς *scil.* comoedia Cratini (fr.*111 K.-A.) corr. Bloch et Bergk, prob. Papazeti : μαλακοῖς HV, Lentz 7. Βοιωτὶς δ' ἦν, ἐξ Ἀγχομενοῦ

XV-XVI (scheda di catalogo in B. Schartau, *Codices Graeci Haunienses. Ein deskriptiver Katalog des griechischen Handschriftenbestandes der königlichen Bibliothek Kopenhagen*, Kopenhagen, Museum Tusulanum Press, 1994, pp. 168-177) e V, Vindobonensis Phil. Gr. 294, saec. XVI (scheda di catalogo in H. Hunger, *Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek. Teil. I Codices Historici. Codices Philosophici et Philologici*, Wien, Prachner, 1961, p. 390). Le lezioni di V, che l'edizione Lentz non conosceva ancora, sono derivate dalla edizione di Papazeti.

⁴ Questa è la traduzione del passo: “*Parthénos* [verGINE]. I sostantivi di oltre due sillabe che nel caso nominativo finiscono in -νος e che hanno ε nella penultima sillaba hanno l'accento acuto o sulla terza sillaba a partire dalla fine o sulla sillaba finale. Esempi dei sostantivi che hanno l'accento acuto sulla terza sillaba a partire dalla fine sono i seguenti: Ὀρμενος, ἔβενος [nome comune: ebano], Ἐλενος, Τήμενος, Ὀλενος, Ἰάλμενος; esempi dei sostantivi che hanno invece l'accento acuto sulla sillaba finale sono i seguenti: Τισαμενός, Δεξαμενός, Ἀκεσαμενός, Κλαυσαμενός: è detto nei *Rammolliti* di Cratino [Cratin. fr.*111 K.-A.]. Anchomenός ‘nobile, era beota, da Anchomenός’, Aristofane nei *Friggitori* [Aristoph. fr. 523 K.-A.], Famenός, Sofocle negli *Indovini* ‘di Xanthe Famenός, di Tiresia figlio’ [Soph. fr. 392 R., traduzione provvisoria]. *Parthénos* non segue invece questa forma tipica, essendo l'unico [ad essere] parossitono al nominativo e sostantivo”.

scripsit Lehrs, prob. Papazeti : βουώπιος ἐν ἀγχομενοῦ HV **8**. Φαμενός corr. Bloch-Dindorf : φάμενος HV **9**. Ξάνθας Radt coll. *Schol.* in Eurip. *Phoen.* 834 (I, 341, 7 Schwartz) : ξανθὰς HV ξουθὸς Dindorf ξυνετός Lehrs, Lentz Ξάνθης Nauck² **10**. τοιούτῳ Lehrs, Lentz : παραλήγοντι V, Papazeti πᾶξ comp. H

Il frammento sofocleo qui citato da Erodiano, proveniente dal dramma intitolato Μάντεις (*Indovini*),⁵ ha il compito di fornire un'attestazione d'autore per uno dei nomi (Φαμενός) che compongono la lista di sostantivi terminanti in *-ενος ed* ossitoni affiancata dal grammatico alla lista di sostantivi terminanti in *-ενος e* proparossitoni affinché dal confronto con le due emerga *e contrario* la specificità di παρθένος. Condizione necessaria ma allo stesso tempo sufficiente affinché il frammento d'autore soddisfi la finalità per cui viene introdotto è dunque la presenza in esso del nome proprio Φαμενός.

2. Analisi del fr. 392 R. di Sofocle

Gli editori di frammenti sofoclei hanno comunemente ritenuto che l'estratto del loro poeta si componesse di tutte e quattro le parole contenute tra *Autor-* e *Titelangabe* fatta da Erodiano (Σοφοκλῆς Μάντεις, “Sofocle negli *Indovini*”) e l'inizio della proposizione dedicata alla particolarità di παρθένος (τὸ τοίνυν παρθένος κτλ.), dunque:

Ξάνθας Φαμενὸς Τειρεσίου παῖς
 “di Xanthe Famenò, di Tiresia figlio”

Mentre dal punto di vista del contenuto un frammento come Ξάνθας Φαμενὸς Τειρεσίου παῖς sarebbe irreprensibile – la definizione

⁵ La trama di questo dramma si può dedurre, naturalmente solo a grandi linee, dai resoconti conservati da Apollodoro, *Biblioteca*, 3, 3, 3 ed Igino, *Fabulae*, 136.

dell'identità di un personaggio non solo attraverso il nome del padre ma anche tramite quello della madre non è inconsueta nel linguaggio del dramma attico –, dal punto di vista formale suscita perplessità l'assenza di una congiunzione che leghi tra loro il nome proprio Φαμενός ed il successivo Τειρεσίου παῖς. I passi tragici che si possono addurre a confronto della doppia determinazione tramite nome del padre e della madre (ad esempio Soph. *Trach.* 19 ὁ κλεινὸς ἦλθε Ζηνὸς Ἰλκμήνης τε παῖς, Soph. *O.C.* 1574 (lyr.) ὦ Γᾶς παῖ καὶ Ταρτάρου, Eur. *Heraclid.* 210 Ἡρακλῆς ἦν Ζηνὸς Ἰλκμήνης τε παῖς, [Eur.] *Rhes.* 393-934 παῖ τῆς μελωδοῦ μητέρος Μουσῶν μιᾶς/ Ἰθρηκός τε ποταμοῦ Στρυμόνος) mostrano anche come le due parti del nostro verso dovrebbero essere legate: tramite una congiunzione, non per asindeto.⁶

A conforto dell'esistenza della forma espressiva nome (proprio o comune) del figlio + genitivo del nome del padre e della madre senza alcun tipo di congiunzione si potrebbe addurre un verso lirico delle *Trachinie* di Sofocle (v. 644):

ὁ γὰρ Διὸς Ἰλκμήνας κόρος⁷

Il nesso Διὸς Ἰλκμήνας κόρος troverebbe in Ξάνθας [...] Τειρεσίου παῖς un parallelo grammaticalmente più vicino rispetto a quelli

⁶ Si vedano anche Eur. *Andr.* 884 Ἀγαμέμνωνος τε καὶ Κλυταιμῆστρας τόκος, *I.T.* 238 Ἀγαμέμνωνός τε καὶ Κλυταιμῆστρας τέκνον, Eur. *Or.* 71 ὦ παῖ Κλυταιμῆστρας τε καὶ Ἀγαμέμνωνος (quest'ultimo verso è da alcuni ritenuto interpolato: cfr. C. W. Willink, *Euripides Orestes*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 94, n. *ad loc.*).

⁷ Per la traduzione del passo si veda *infra*, a testo. Ma bisogna segnalare che la congiunzione τε è presente nei codici tra Ἰλκμήνας e κόρος: essa è stata eliminata dall'erudito bizantino Demetrio Triclinio in qualità di “simplest expedient for restoring metre” (così M. Davies, *Sophocles Trachiniae*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 171, n. *ad loc.*). Il v. 644 delle *Trachinie* deve essere in responsione con il v. 637 χρυσαλακάτου τ' ἄκταν κόρας secondo lo schema x – ~ ~ – – – ~ –.

solitamente portati dagli editori delle *Trachinie*; non si può tuttavia ignorare una differenza consistente: nel frammento 392 R. interviene come ulteriore elemento di tensione linguistica anche la frapposizione tra $\Xi\acute{\alpha}\nu\theta\alpha\varsigma$ e Τειρεσίου del nome proprio $\Phi\alpha\mu\epsilon\nu\acute{o}\varsigma$, mentre in *Trach.* 644 si può intendere Ἀλκμήνας κόρος come una ‘formula unica’ e inscindibile che specifica in maniera non superflua da quale delle tante sue donne Zeus, il cui nome è immediatamente affiancato al nesso, ha generato questo figlio, dunque:

$\delta\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \Delta\iota\acute{o}\varsigma\ \text{Ἀλκμήνας κόρος}$
 “il figlio *di Zeus da Alcmena*”⁸
 (non “di Zeus *ed Alcmena*”)

Se questa spiegazione può convincere della legittimità della forma dell’espressione in Soph. *Trach.* 644, bisogna sottolineare che non si trova nulla di simile a questo verso (ed *a fortiori* nemmeno a $\Xi\acute{\alpha}\nu\theta\alpha\varsigma\ \Phi\alpha\mu\epsilon\nu\acute{o}\varsigma\ \text{Τειρεσίου παῖς}$ di Soph. fr. 392 R) nei repertori disponibili sui doppi genitivi.⁹

⁸ “Alcmena’s man-child begotten of Zeus” traduceva L. Campbell in *Sophocles. The plays and the fragments*, Oxford, Clarendon Press, 1881, vol. II, p. 303 (n. *ad loc.*); “Zeus’s Alcmena-son” R. C. Jebb in *Sophocles. The Plays and Fragments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1908, vol. V: *The Trachiniae*, p. 100 (n. *ad loc.*).

⁹ Si sono consultati: D. R. Shackleton Bailey, *Propertiana*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956, p. 118 (nota a Prop. 2, 27, 6) e p. 223 (nota a Prop. 4, 1, 103); E. Schwyzer, *Griechische Grammatik. Zweiter Band: Syntax und syntaktische Stilistik*, vervollständigt und herausgegeben von A. Debrunner, München, Beck, pp. 135-136; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*, Berlin, Weidmann, 1895², pp. 255-257 (nota ad Eur. *H. F.* 170); C. A. Lobeck, *Sophoclis Ajax*, Berolini, Weidmann, 1865³, pp. 181-183 (nota a Soph. *Ai.* 309) che conclude in maniera significativa: “si quid in hoc genere rarum dici potest, id est *Trach.* 644”. L’analisi di Soph. *Ant.* 1204-1205 fatta da A. C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden, Brill, 1982, p. 78 aiuta a percepire la differenza tra *Trach.* 644 ed il fr. 392 R.: “With genitives of the same kind. πρὸς [...] κόρης / νυμφεῖον” *Αἰδου κοῖλον* ‘to the maiden’s nuptial chamber of Death’ (*Ant.* 1204-1205): of the two possessive genitives, *Αἰδου* has the prior linking (the permanent as opposed to the occasional association): *it is not the*

I principali editori dei frammenti sofoclei hanno avvertito con imbarazzo via via crescente questa difficoltà,¹⁰ fino a che l'edizione oggi canonica di Stefan Radt si è decisa per l'esplicita integrazione di καὶ,¹¹ dunque:

Ξάνθας Φαμενὸς <καὶ> Τειρεσίου παῖς
 “di Xanthe Fameno e di Tiresia figlio”

Dal punto di vista metrico, anche con questo nuovo assetto testuale il frammento mantiene quel ritmo anapestico che Dindorf e Nauck avevano già individuato in Ξάνθας Φαμενὸς Τειρεσίου παῖς (dimetro anapestico),¹² potendosi infatti così scandire:

— — ∪ ∪ — < — > — ∪ ∪ — —

(dimetro anapestico + una sillaba lunga).¹³

same as to say ‘the nuptial chamber of A. and B. (i. e. of any two individuals)’, corsivo mio. Nel verso delle *Trachinie* i due genitivi sono dello stesso tipo ma su due livelli diversi: Διὸς ha, com'è Αἰδου in *Ant.* 1205, “the prior linking” mentre Ἀλκμήνας, come κόρης in *Ant.* 1205, è la specificazione occasionale. Nel frammento degli *Indovini* invece tale distinzione non avrebbe ragione d'essere (Xanthe non è la ‘madre occasionale’ di uno solo dei figli di Tiresia, ma la moglie dell'indovino: si veda la n. 16) e il verso si apparenta alle espressioni del tipo “the nuptial chamber of A. and B” (per riprendere le parole di Moorhouse, *ibidem*): da qui l'opportunità della congiunzione.

¹⁰ Già A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, Teubner, 1889², p. 217, nell'apparato critico al frammento (il suo n. 361) scriveva: “fortasse Ξάνθας Φαμενὸς <καὶ> Τειρεσίου leg.”. L'integrazione <καὶ> è stata accettata di recente da H. Lloyd-Jones, *Sophocles Fragments*, Cambridge (Mass.)-London, Loeb Classical Library, 1996, p. 209 (fr. 392).

¹¹ S. L. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. IV: *Sophocles*, editio correctior et addendis aucta, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999², p. 342 (fr. 392).

¹² W. Dindorf, *Poetarum sceniorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, ex recensione et cum prolegomenis G. Dindorfii, ed. quinta correctior, Lipsiae, Teubner, 1869, p. 148 (fr. n. 462d); A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, cit., p. 217.

¹³ Se si accetta l'integrazione <καὶ> è forse consigliabile stampare παῖς sulla riga successiva a Ξάνθας Φαμενὸς <καὶ> Τειρεσίου come prima parola di un nuovo verso (così H. Lloyd-Jones, *Sophocles Fragments*, cit., p. 209; S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, cit., p. 342 mantiene tutto un'unica riga di testo). Con questo

Per quanto lieve, l'integrazione di <καὶ> è comunque un intervento sul testo. Dal punto di vista metodologico è dunque consigliabile prendere preliminarmente in esame altre possibilità di lettura del testo tràdito che non obblighino ad adottare questa misura. Uno spunto in questo senso viene da un'osservazione di Wilamowitz, che in una nota manoscritta apposta a questo frammento nel suo *Handexemplar* dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta* di Nauck espresse il sospetto che Τειρεσίου παῖς, invece di essere parte del verso sofocleo, fosse *explicatio Herodiani*. Mette conto approfondire questo dubbio di Wilamowitz, introdotto nel dibattito su Soph. fr. 392 R. per la prima volta da una breve nota nell'apparato critico di Radt ("verba Τειρεσίου παῖς explicationem Herodiani esse censuit Wil.ms"),¹⁴ da allora mai discusso e forse troppo rapidamente dimenticato nella recente edizione dei frammenti sofoclei di Lloyd-Jones¹⁵ poiché da esso si può trarre una spiegazione per l'assenza della congiunzione desiderata tra i due segmenti del (supposto) verso: καὶ manca non perché si è perduto per qualche accidente di trasmissione, ma perché non c'è mai stato *e dunque non va integrato*. Altrimenti detto, alle parole del poeta si è saldato senza soluzione di continuità il commento del grammatico, ed il risultato è un verso linguisticamente dubbio (perché fittizio).

non si intende prendere posizione sulla controversa questione teorica del dimetro anapestico quale unica forma di raggruppamento di questo metro possibile in tragedia (ha discusso il problema M. L. West, *Tragica I*, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies", 24, 1977, pp. 89-94), ma solo facilitare con un artificio grafico l'individuazione della natura anapestica del verso; del resto lo stesso M. West, *ivi*, p. 94, che non crede nel monopolio del dimetro anapestico, precisa: "I do not advocate any change in the way dramatic texts are printed").

¹⁴ S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, cit., p. 342. La ricognizione dei *marginalia* di Wilamowitz alle edizioni nauckiane fu infatti effettuata per la prima volta in occasione dell'edizione dei volumi dei *Tragicorum Graecorum Fragmenta* di Snell, Radt e Kannicht (cfr. B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, vol. I, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986², p. ix).

¹⁵ H. Lloyd-Jones, *Sophocles Fragments*, cit., p. 209.

Per verificare la verosimiglianza di questa tesi è necessario sottoporre ad analisi puntuale il π. μον. λέξ, al fine di accertare se:

1. anche altrove nel trattato Erodiano interrompe la citazione d'autore non appena raggiunto il termine di suo immediato interesse, come accadrebbe nel caso di Soph. fr. 392 R. nell'ipotesi che la citazione da Sofocle sia ridotta alle sole due parole Ξάνθας Φαμενός, già sufficienti ad assolvere il compito per cui il frammento degli *Indovini* viene citato (cfr. *infra*, § 3);

2. anche altrove nel trattato Erodiano annota i testi letterari citati, come accadrebbe nel caso di Soph. fr. 392 R. nell'ipotesi che Τειρεσίῳ πᾶσι sia una chiosa apposta al frammento dal grammatico stesso per meglio informare della genealogia di Fameno, oscuro personaggio della mitologia greca, attraverso la menzione del suo ben più celebre padre, l'indovino Tiresia (cfr. *infra*, § 4).¹⁶

3. *Tipologie di citazione nel π. μον. λέξ.*

All'interno del π. μον. λέξ. Erodiano non segue una prassi di citazione sempre identica. Se tra le quasi duecento citazioni letterarie presenti nel trattato sono forse in lieve maggioranza i casi in cui il grammatico non si è limitato a ritagliare all'interno dell' 'opera-fonte' la sola occorrenza del lemma di volta in volta commentato, ma ha riportato

¹⁶ Φαμενός non compare altrove nella poesia greca (né latina). Un prezioso scolio informa della sua identità come figlio di Tiresia e Xanthe, rendendo certo che il nesso sofocleo Ξάνθας Φαμενός va interpretato come genitivo del nome della madre + nome del figlio. Si veda Σ MT ad Eur. *Phoen.* 834 (I, 341, 6-7 Schwartz = *FGrHist* 16 F 9): Πείσανδρος ἰστορεῖ ὅτι Ξάνθη γαμηθεῖσα Τειρεσία ἐποίησε παῖδας τέσσαρας, Φαμενόν, Φερσεκέρδην (Φερεκύδην Schwartz), Χλωρίν, Μαντώ (traduzione: "Pisandro racconta che Xanthe, sposata a Tiresia, (gli) partorì quattro figli: Fameno, Fersecherde (Ferecide?), Clori e Mantò").

per intero anche il verso¹⁷ (a volte addirittura in maniera sovrabbondante)¹⁸ o il periodo¹⁹ di contesto, parecchi sono i casi in cui la citazione si arresta (quasi) subito una volta raggiunto il vocabolo di immediato interesse²⁰ oppure si estende oltre per un segmento di testo molto esiguo,²¹ in accordo con la tendenza a ridurre la citazione “all’essenziale, cioè all’unico termine interessato” riconosciuta da Renzo Tosi come caratteristica comune alla tradizione indiretta a scopo grammaticale.²² Se talvolta Erodiano ha

¹⁷ Per il singolo verso di contesto si veda ad esempio: p. 911, 16 = Eupol. fr. 79 K.-A.; p. 911, 21 = Aristoph. *Pax* 869; p. 912, 20 = Sapph. fr. 52 V.; p. 914, 14 = Soph. fr. 637 R.; p. 915, 8 = Soph. fr. 604 R.; p. 916, 18 = Epichar. fr. 186 K.-A.; p. 920, 13 = Arat. *Phaen.* 36; p. 922, 3 = Nic. *Ther.* 453; p. 922, 8 = *Il.* IX 154; p. 922, 15 = Aristoph. *Av.* 590; p. 922, 21 = Hermes. fr. 1 P.; p. 923, 15 = Telecl. fr. 46 K.-A.; p. 923, 17 = Hermipp. fr. 30 K.-A.; p. 931, 17 = *Il.* XXIV 425; p. 933, 16 = Alc. fr. 340 V.; p. 935, 33 = *Il.* XXI 285; p. 936, 23 = *Od.* I 218; p. 937, 8 = Soph. fr. 431 R.; p. 938, 3 = *Il.* V 684; p. 940, 11 = *Il.* XI 357; p. 941, 1 = Nic. *Ther.* 958; p. 941, 20 = *Il.* XXIV 804; p. 941, 23 = *Od.* XXIII 93; p. 942, 1 = *Od.* XVI 173; p. 942, 4 = Aesch. fr. 216 R.; p. 942, 6 = Soph. fr. 586 R.; p. 942, 8 = Soph. fr. 360 R.; p. 944, 21 = Cephisod. fr. 7 K.-A.; p. 945, 3 = Plato Com. fr. 104 K.-A.; p. 945, 25 = *Il.* XV 41; p. 951, 5 = *Il.* XV 225.

¹⁸ Per un verso sovrabbondante o per due o più versi di contesto si veda ad esempio: p. 911, 18-19 = Amips. fr. 7 K.-A.; p. 914, 16-18 = *Cypr.* fr. 32 B.; p. 919, 31-32 = Choeril. fr. 3 B.; p. 921, 28-29 = *Od.* XIX 536-537; p. 921, 31-32 = *Od.* XIX 538-539; p. 922, 5-6 = *Carmen Naupactium* fr. 2 B.; p. 924, 16-17 = Hippon. fr. 16 W.; p. 926, 5-9 = Plato Com. fr. 183 K.-A.; p. 929, 17-18 = fr. *inc. auct.* 10 V.

¹⁹ Per contesti più o meno ampi di autori in prosa si veda ad esempio: p. 913, 6-9 = Dinias, *FGrHist* 306 F 4 (davvero ampio rispetto alla stretta necessità di citazione); p. 920, 7-8 = Hecat., *FGrHist* 1 F 234; p. 925, 9-11 = Parthax, *FGrHist* 825 F 1.

²⁰ Ad esempio in p. 911, 14 = Epichar. fr. 30 K.-A.; p. 912, 21-22 = *Il.* XVI 9 ed *Il.* XVIII 613; p. 922, 10 = *Il.* X 216; p. 922, 33 = *Il.* XVIII 477; p. 923, 3 = *Od.* III 372; p. 930, 17 = *Il.* VII 231; p. 931, 29 = *Od.* XV 426; p. 932, 3-4 = Hdt. IV, 46, 1; p. 934, 20 e 22 = Call. fr. 218 Pf. e fr. *inc. auct.* 762 Pf.; p. 938, 15 = Antim. fr. 153 M.; p. 938, 22 = *Il.* X 520; p. 939, 30 = *Il.* XI 547; p. 940, 3 = *Il.* IX 534; p. 940, 29 = *Od.* XII 283; p. 940, 31 = *Od.* V 51; p. 941, 3 = Aesch. fr. 211 R.; p. 941, 29 = Alc. fr. 371 V.; p. 948, 11 = Soph. fr. 798 R.; p. 950, 1 = *Il.* I 176; p. 950, 3 = Sophr. fr. 128 K.-A.; p. 950, 6 = *Od.* IV 611; p. 951, 32 = Hes. *Op.* 394.

²¹ Ad esempio in p. 915, 18 = Call. fr. 556 Pf.; p. 921, 26 = *Od.* XV 161; p. 923, 20 = *Od.* XII 313; p. 928, 1 = *Il.* IV 427; p. 942, 15 = Antim. fr. 154 M.

²² Cfr. R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna, Clueb, 1988, p. 189. Va da sé che “quando il contesto tratta di problemi sintattici, o quando comunque si ha una implicazione sintattica [...] le citazioni [...] non devono solo testimoniare la presenza di una determinata forma flessiva, ma anche evidenziare di che caso si tratta: di qui la necessità che sia ripresa una certa porzione di contesto” (ivi, p. 190). Alcune citazioni a scopo grammaticale lunghe elencate alle note precedenti

l'evidente intenzione di protrarre la citazione fino a raggiungere una pausa metrica o sintattica che salvaguardi il senso dell'insieme, ben al di là del termine oggetto della trattazione,²³ non si tratta tuttavia di tendenza generalizzata. Ξάνθας Φαμενός sarebbe dunque non solo teoricamente sufficiente, come già si è detto, a fornire di un esempio d'autore il termine in esame, ma anche, concretamente, allineato al *modus operandi* erodiano: ci sono infatti altri casi di citazioni letterarie fatte dal grammatico ad illustrazione di antroponimi, toponimi o teonimi particolari limitate a due sole parole (non necessariamente legate sul piano grammaticale e sintattico) ed aventi una struttura confrontabile a Ξάνθας Φαμενός; si tratta di Σαρπηδῶν ἄκτῆ ("promontorio Sarpedonte", Soph. fr. 46 R.), nesso citato a proposito del toponimo Σαρπηδῶν (p. 914, 11); di κακώτερε Καλλικόωντος ("più malvagio di Callicoonte", Euphor. fr. 87 van Groeningen) citato a proposito della desinenza -ων nell'antroponimo Καλλικόων (p. 915, 20);²⁴ di Ποτιδᾶ δροσοχαῖτα ("o Poseidon, chioma di rugiada", Sophr. fr. 125 K.-A.) citato a proposito del vocativo dorico del teonimo Poseidon, Ποτιδᾶ (p. 917, 3); di δημεχθέα Χέλλωνα ("Chello odiato dal popolo", Call. fr. 486 Pf.) citato a proposito dell'antroponimo

rispondono a questa necessità; non è comunque questo il caso della citazione con Φαμενός, di cui è sufficiente stabilire l'accento: non c'è quindi alcuna necessità pregiudiziale ad accompagnare Φαμενός con una citazione lunga.

²³ Alcuni esempi particolarmente chiari di questo fenomeno sono p. 924, 1-2 = *Od.* IV 500-501: il termine d'interesse è il primo della citazione, la quale però continua fino alla cesura femminile del verso successivo; p. 929, 20-21 = *Sapph.* fr. 37 V.: la citazione si interessa a ἐπιπλάζοντ', ma arriva a comprendere anche il secondo soggetto μελέδωναι, che cade al di fuori del primo endecasillabo saffico e non è per nulla necessario, essendo il pensiero già ben comprensibile grazie al primo soggetto ἄνεμοι; p. 943, 20-21 = *Cratin.* fr. 204 K.-A.: la citazione vuole arrivare a comprendere il verbo principale del periodo, anche se posto all'inizio del verso successivo e non di immediato interesse.

²⁴ Sulla personalità storica di Callicoonte (Cillicoonte?), vissuto nel V sec. a. C., la fonte principale è un lungo scolio antico al v. 363 della *Pace* di Aristofane (ΣV ad *Aristoph. Pax* 363d Holwerda); si veda anche il fr. 607 Pf. di Callimaco e la nota *ad loc.* di B. A. van Groeningen, *Euphorion*, Amsterdam, Hakkert, 1977, p. 152.

Χέλλων (p. 919, 1);²⁵ di Κάρησός τε Ῥοδίος τε (“il Careso ed il Rodio”, *Il. XII* 20) citato a proposito dell’accentazione parossitona del nome del fiume della Troade Ῥοδίος (p. 924, 9); di Ῥαρίδος Δηοῦς (“di Demetra di Rario”) per la psilosi del derivato διῆ Ῥαρος.

Si potrebbe obiettare che la semplice giustapposizione dei due nomi propri Ξάνθας Φαμενός, orfani di un sostantivo come παῖς (o υῖος o analoghi) che funga da compimento dell’espressione, è inadeguata a sostenere da sola il peso della citazione. Gli esempi precedenti hanno già mostrato la plausibilità di una citazione limitata a due sole parole; il caso del nesso ἐξ Ῥαγούρας τῆς Εὐβοίας (“da Argura di Eubea”) che Erodiano prelevava dal suo testo di Demostene come prova dell’esistenza del toponimo Ῥαγουρα (p. 920, 9)²⁶ testimonia della possibilità che le sue citazioni siano composte unicamente da un nome proprio (ἐξ Ῥαγούρας ~ Φαμενός) accompagnato da un secondo nome proprio in funzione di suo genitivo di specificazione (τῆς Εὐβοίας ~ Ξάνθας) senza nessun altro elemento di contesto, né precedente né successivo – un portato della funzione puramente strumentale della citazione, troncata non appena raggiunto il termine di interesse. Al di fuori del π. μον. λέξ., si trovano in altre opere di carattere erudito citazioni della forma non lontana dal (supposto) frammento Ξάνθας Φαμενός, *i. e.* essenzialmente consistenti in nomi propri, senza coinvolgimento di altre parti del contesto originale che diano compiutezza all’espressione; qualche esempio dai *Tragicorum Graecorum Fragmenta*: ἐναγώνιε Μαίας καὶ Διὸς Ἑρμᾶ (Aesch. fr. 432

²⁵ Χέλλων non è altrimenti noto.

²⁶ Dem. XXI 133, 20 (*Contro Midia*). Il fatto che la lezione corretta del testo demostenico paia essere l’aggettivo ἀργυρᾶς, concordato con il precedente ἐπ’ ἀστραβῆς (“su una sella ornata d’argento”, cfr. il commento di D. M. MacDowell, *Demosthenes Against Meidias (Oration 21)*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 351-352, n. *ad loc.*) è irrilevante per la questione qui affrontata: nel suo testo della *Contro Midia* Erodiano leggeva ἐξ Ῥαγούρας τῆς Εὐβοίας, come effettivamente riportato da alcuni codici demostenici (cfr. *ivi*, p. 50).

R.; mancano παῖ o simili come apposizione di Ἑρμᾶ; si noti *per incidens* come i nomi dei genitori e quello del figlio siano legati da καὶ, cfr. *supra*, § 2);²⁷ Μύνου τ' Ἐπιστρόφου τε (Soph. fr. 43 R.);²⁸ Βάκχου Διώνης (adesp. fr. 204 Sn.-K.).²⁹

Sull'altro piatto della bilancia va messa la forma in cui si presenta nel π. μον. λέξι. (p. 916, 7) una citazione che per contenuto (genealogico) e provenienza (da un dramma del V sec.) si propone come termine di confronto privilegiato del frammento degli *Indovini*. Quale illustrazione della particolare desinenza -ῶ del genitivo del teonimo Poseidon, Erodiano riporta un verso dal dramma *Anteo* del poeta Aristia di Fliunte:

Αἰγαίου Ποσειδῶ παῖς, πατήρ δ' ἐμός.³⁰

Nonostante le molte questioni irrisolte che questo verso presenta (a partire dalla metrica e dal suo stesso assetto testuale per finire con la traduzione),³¹ è evidente – e questo importa ora rilevare – che, per quanto termine d'interesse sia soltanto il genitivo Ποσειδῶ, Erodiano non si è accontentato di riportare le prime tre parole del verso (già sufficienti per far risaltare forma e funzione di Ποσειδῶ), ma ha continuato la citazione,

²⁷ Citato da *Schol. CQ Pind. Pyth.* 2, 18 a (II, 34, 12 Drachmann) per ἐναγώνιος Ἑρμᾶ 'Ermes protettore delle gare'. Non sto sostenendo che nell'originale contesto eschileo Ἑρμᾶ non fosse accompagnato da παῖ o simili, bensì che questa apposizione, se c'era, fu omessa dallo scoliaste a Pindaro, così come qualsiasi altro elemento del contesto che circondava i nomi propri.

²⁸ Citato da *Schol. A Hom. Il. XV* 302 (IV, 75, 89-90 Erbse) per illustrare la doppia possibilità di declinazione del nome Μύνης, Μύνου in Sofocle ma Μύνητος in *Il. XIX* 296.

²⁹ Citato da Hesych. β 128 Latte per Διώνη come nome della madre di Dioniso.

³⁰ Traduzione: "Figlio di Poseidon egeo, e mio padre (*oppure*: invece il padre mio?)". Il testo del frammento di Aristia è riportato secondo l'edizione di B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, cit., p. 85 (*TrGF* 9 F 1).

³¹ Un commento al verso ed ai suoi problemi è offerto da P. Cipolla, *Poeti minori del dramma satiresco: testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam, Hakkert, 2003, pp. 90-92; la mia opinione in merito è esposta *infra*, alla n. 43.

senza nessun apparente motivo necessario, fino a comprendere anche πατήρ δ' ἐμός, non strettamente funzionale. Lo stesso avrebbe potuto fare con la citazione dagli *Indovini*, scegliendo di riportare l'intera sequenza Ξάνθας Φαμενὸς Τειρεσίου παῖς.

4. Tipologie di commento nel π. μον. λέξ.

Venendo ora a considerare l'ipotesi che Τειρεσίου παῖς sia una nota apposta dal grammatico alla citazione consistente nel solo Ξάνθας Φαμενός, si deve constatare che, anche come autore di chiose, Erodiano mostra le stesse variabili attitudini già rilevate per le sue modalità di citazione. A fronte di casi in cui egli non si è preoccupato di fornire informazioni aggiuntive relativamente ad antroponimi forse anche più oscuri di Fameno presenti nei passi da lui citati (ad es. Καλλικῶν e Χέλλων nei versi di Euforione e Callimaco riportati nelle pagine precedenti), accade anche non di rado che egli abbia aggiunto *suo Marte* materiale esegetico di varia natura (dunque non solo strettamente linguistica) ai nomi propri che cita, per aiutarne la contestualizzazione. Limitandosi ad esempi vicini al nostro Φαμενός (*i. e.* dove il nome proprio è addotto come modello di accentazione), si riscontrano diversi passi in cui l'antroponimo in elenco è accompagnato da un commento. Alcuni componenti di una lista di nomi maschili perispomeni in -ῶν, per esempio, sono glossati da Erodiano con brevi commenti: Ἑρμοκρῶν con παιδοτρίβης τις ἱστορεῖται, Ἡρακλῶν con ὁ περὶ Ἰλιάδος γράψας καὶ Ὀδυσσεΐας, Ἀθηνακῶν con ὁ τὰ Σαμοθράκια γράψας (altri componenti della medesima lista rimangono invece *nomina nuda*, senza che sia possibile

intravedere un criterio di scelta da parte del grammatico).³² Più interessanti, perché comportano l'aggiunta da parte di Erodiano di dettagli genealogici (e talvolta si tratta di nomi mitici), sono i casi seguenti: Τενθηρηδῶν, glossato con Πρόθου πατήρ;³³ Εὐρυφῶν, glossato con Ὀμήρου υἱός;³⁴ Φαέθουσα, introdotto con θυγάτηρ τε Ἡλίου ὀνομάζεται;³⁵ Αἰζήν, commentato con la nota Ταντάλου παῖς,³⁶ di cui non sfuggirà la somiglianza alla (possibile) glossa Τειρεσίου παῖς. Allargando lo sguardo all'intera pericope testuale che contiene la citazione dagli *Indovini* di Sofocle, Φαμενός Σοφοκλῆς Μάντεσι Ξάνθας Φαμενός Τειρεσίου παῖς, si può constatare che la struttura ad essa soggiacente nell'ipotesi che Τειρεσίου παῖς sia aggiunta erodiana (cioè: termine di interesse + indicazione della fonte + citazione letteraria + commento di Erodiano) è effettivamente riscontrabile in alcuni punti del π. μον. λέξ., laddove al termine di interesse vengono apposti *sia* un commento di carattere genealogico o geografico *sia* una breve citazione letteraria con eventuali riferimenti ad autore e titolo; si leggano i seguenti passi, dove, per maggior evidenza, le varie parti della struttura appena descritta sono state separate con un tratto verticale e le citazioni appaiono, modernamente, tra virgolette: Φέρουσα | καὶ τοῦτο ἐπὶ μιᾶς τῶν Νηρηίδων | “Φέρουσα τε

³² Cfr. *Herodiani Technici Reliquiae*, cit., p. 915, 10-12. Si confrontino anche: Γρύλλος (all'interno di un elenco di bisillabi maschili con doppio λ), glossato con καθάρως τοὺς Διοσκόρους, ὡς Φιλοστέφανος (ivi, p. 918, 9-10); Κάλλων (all'interno di un elenco di bisillabi maschili in -λων) glossato con ὁ ἀθλητής (ivi, p. 919, 3-4); Γλοῦς (all'interno di un elenco di sostantivi in -ους maschili e monosillabici) glossato con ὁ ληστής (ivi, p. 921, 7); Λισός (all'interno di un elenco di disillabi ossitoni in -σος) glossato con πολίχνιον Κρήτης (ivi, p. 944, 2).

³³ Cfr. ivi, p. 914, 20.

³⁴ Cfr. ivi, p. 915, 4-5.

³⁵ Cfr. ivi, p. 919, 24.

³⁶ Cfr. ivi, p. 923, 7-8.

Δυναμένη τε”;³⁷ Δούριζα | λίμνη παρὰ τὸν Λίζαν ποταμόν. | Ἐκαταῖος Περιηγῆσει Ἀσίας | “τῇ δὲ λίμνη Δούριζα οὖνομα”;³⁸ Βόρυζα | πόλις Περσική, | ὡς Ἐκαταῖος Περιηγῆσει Εὐρώπης | “μετὰ δὲ Βόρυζα πόλις Περσέων, μετὰ δὲ Θυιᾶς”;³⁹ Ψύλλος· | Ἀγροίτας ἀ Λιβυκῶν· | “ἀνδρωθέντα δὲ τὸν Ἀμφίθεμιν πλησιάσαι ταῖς νύμφαις, καὶ γεννῆσαι παῖδας Ἀδυρμαχίδα, Ἀραραύκηλα, Ἀσβύταν, Βάκαλα, Μάκαν, Ψυλλόν”· | ἀφ’ οὗ Ψύλλοι τὸ ἔθνος.⁴⁰ In questo ultimo caso, a differenza che nei tre precedenti, Erodiano aggiunge la propria nota (ἀφ’ οὗ Ψύλλοι τὸ ἔθνος) a citazione letteraria *terminata*, come avverrebbe anche nel passo testimone del frammento degli *Indovini* nell’ipotesi che Τειρεσίου παῖς sia commento al precedente Ξάνθας Φαμενός.⁴¹

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 919, 21-23. Traduzione: “Ferousa, anche questo (è detto) riguardo una delle Nereidi [si intenda: è il nome di una Nereide]: ‘Ferousa e Dynamene’” (cfr. *Il. XVIII* 43).

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 937, 9-10. Traduzione: “Douriza. Un porto sul fiume Liza. Ecateo nella *Descrizione dell’Asia*: ‘il porto ha nome Douriza’” (cfr. *FGrHist* 1 F 355).

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 937, 10-12. Traduzione: “Boriza. È una città persiana, come (dice) Ecateo nella *Descrizione dell’Europa*: ‘dopo Boriza, città dei Persiani, dopo Tinia’” (cfr. *FGrHist* 1 F 166).

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 918, 4-6. Traduzione: “Psillo. Agreta nel I libro dei *Libyka* [*Cose di Libia*]: ‘Anfitemide, diventato un uomo adulto, si unì alle Ninfe e generò i figli Adirmachida, Araraucel, Asbita, Bacal, Maca, Psillo’, da cui (deriva) il popolo degli Psilli” (cfr. *FGrHist* 762 F 2).

⁴¹ La presenza di commenti sia anteposti che posposti è l’ennesima riprova di un fatto che abbiamo già avuto modo di rilevare più volte: l’assenza di uno schema prestabilito secondo cui Erodiano si obbligherebbe ad organizzare le citazioni. Per fare un altro esempio, il nome del poeta dalla cui opera si attinge il verso esemplificativo di norma precede la citazione del verso, ma in alcuni casi lo segue; cfr. p. 923, 8-11: ἔσσην (termine di interesse) ὁ οἰκιστῆς (commento di Erodiano) “Μυρμιδόνων ἔσσηνα” (citazione, *Call. fr.* 178, 23 Pf.) Καλλίμαχος (nome dell’autore); p. 938, 15-16: φόλυς (termine di interesse) “φόλυες κύνες” (citazione, *Antim. fr.* 153 M.), παρὰ τῷ Ἀντιμάχῳ (nome dell’autore); p. 947, 25 Βοῦθος (termine di interesse) Πύθια νικήσας· (commento di Erodiano) παροιμία “Βοῦθος περιφοῖτα” (citazione, *Cratin. fr.* 262 K.-A.) Κρατῖνος Χείρωσι (nome dell’autore e titolo dell’opera). Già da questi tre passi (cui se ne potrebbero aggiungere molti altri) risalta un altro elemento dell’‘anarchia’ (se così la si vuole chiamare) delle citazioni erodiane: a volte il grammatico dà anche il titolo dell’opera da cui attinge, altre volte il solo nome dell’autore.

È degno di nota, nonché significativo della reale problematicità della questione qui sollevata,⁴² che anche in relazione al passo appena discusso dei *Libyka* di Agreta si potrebbe restare per un attimo in dubbio sul confine della citazione, incerti se assegnare l'espressione conclusiva ἀφ' οὗ Ψύλλοι τὸ ἔθνος ancora all'autore dei *Libyka* o ritenerla un'aggiunta di Erodiano. Che quest'ultima sia la soluzione corretta mostrano gli stessi strumenti impiegati per l'esame dell'analogo problema posto da Ξάνθας Φαμενός e Τειρεσίου παῖς: un'analisi specifica del passo d'autore interessato⁴³ e la preventiva consapevolezza della possibilità che Erodiano intervenga liberamente a chiosare le citazioni fatte.

⁴² Un analogo caso di confine incerto tra testimone e citazione si riscontra anche per il verso di Aristia di Fliunte (*TrGF* 9 F 1) discusso *supra*, nn. 30-31: a mio avviso, il problema più grave posto da questo testo coinvolge il dubbio *status* del nome proprio Ἀνταῖος (presente nei codici prima di Αἰγαίου Ποσειδῶ παῖς, πατήρ δ' ἐμός ma espunto da Lentz e da Snell), in bilico tra appartenenza al frammento poetico o all'introduzione erodiana allo stesso.

⁴³ Nel caso del passo di Agreta tale analisi dovrebbe mettere in luce la stranezza che costituirebbe, accogliendo la prima ipotesi, la presenza di una notazione eziologica solo relativamente ad uno (l'ultimo) dei nomi riportati: se ἀφ' οὗ Ψύλλοι τὸ ἔθνος venisse dalla penna di Agreta, ci si attenderebbe che anche gli altri nomi dei figli di Anfitemide, tutti eponimi di popolazioni libiche, fossero accompagnati da analogo commento. Ma questo non accade, ed è difficile credere che sia solo per coincidenza che la notazione eziologica segua proprio il nome su cui, *pro rationibus suis*, si appunta l'attenzione di Erodiano: di questa notazione il grammatico sarà, con ogni probabilità, anche l'autore. Un dettagliato commento alle questioni eziologiche e mitologiche del passo di Agreta offre G. Ottone, *Libyka. Testimonianze e frammenti*, Tivoli, Tored, 2002, pp. 307-320, cui si rimanda anche per una discussione sulla cronologia di Agreta, forse autore della prima età ellenistica (cfr. *ivi*, pp. 295-297). La studiosa considera ἀφ' οὗ Ψύλλοι τὸ ἔθνος parole di Erodiano senza sollevare esplicitamente la questione. Si era sicuramente posto il problema F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker (FGrHist)*, Dritter Teil, Zweiter Band, Leiden, Brill, 1958, p. 742 (*FGrHist* 762 F 2): egli si attesta sulla stessa posizione più tardi ripresa dalla Ottone, giustificandola nell'apparato critico al frammento di Agreta con le parole di K. Lehrs, *Herodiani scripta tria emendatiora*, Regimonti Prussorum, Samter & Rathke, 1848, p. 33, alla cui analisi anche la mia spiegazione precedente è debitrice.

5. Conclusioni

Nella convinzione che un verso come

Ξάνθας Φαμενός Τειρεσίου παῖς

formato a partire dal materiale trādito nel π. μον. λέξ. dopo l'indicazione di citazione Σοφοκλῆς Μάντεσι non sia linguisticamente corretto a motivo dell'assenza di una congiunzione coordinante tra il nome proprio Fameno e le parole che seguono,⁴⁴ si è in queste pagine vagliata la possibilità, adombrata per la prima ed unica volta da Wilamowitz, di ritenere citazione da Sofocle il solo Ξάνθας Φαμενός e di retrocedere Τειρεσίου παῖς al meno nobile ruolo di commento erodiano, evitando così di intervenire sul testo con l'integrazione di <καὶ>. L'analisi del π. μον. λέξ. ha mostrato la compatibilità di questa ipotesi con le modalità di citazione e commento effettivamente adottate da Erodiano in questo suo trattato, per quanto sia risultato chiaro che anche una citazione 'lunga' quale Ξάνθας Φαμενός Τειρεσίου παῖς sarebbe accordabile con l'*usus* del grammatico.

All'editore dei frammenti degli *Indovini* sofoclei si pone il problema della forma in cui presentare il testo del verso e di cosa, conseguentemente, relegare nell'apparato critico. Uno strumento rispettoso dei dati fin qui enucleati e trasparente nei confronti del problema potrebbe essere l'accorgimento tipografico del corpo minore, atto a segnalare l'incertezza suscitata dall'analisi della tesi di Wilamowitz, che impedisce di acquietarsi nell'integrazione di <καὶ>, divenuta invece quasi *textus receptus*. Si propone dunque di allestire testo ed apparato di Soph. fr. 392 R. come segue:

⁴⁴ Si veda *supra*, § 2.

Ξάνθας Φαμενός Τειρεσίου παῖς

H Hauniensis Gr. 1965, saec. XV-XVI

V Vindobonensis Phil. Gr. 294, saec. XVI

Ξανθὰς HV: corr. Radt (Ξάνθης iam N.²) ξουθὸς ed.pr. ξανθὸς Bergk ξυνετὸς Lehrs | coniunctio desideratur inter Φαμ. et Τειρ.: <καὶ> add. Radt secutus N.², prob. Papazeti: sed Τειρεσίου παῖς verba Herodiani, non Sophoclis esse susp. Wil. fortasse recte.



GIAN PAOLO MINARDI

À LA MANIÈRE DE... CASELLA

Se molto spesso i convegni esauriscono gran parte del proprio potenziale in un intreccio autoreferenziale, a tale esito non va riportato quello dedicato ad Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi organizzato nel maggio del 1992 a Venezia dalla Fondazione Giorgio Cini che, conservatrice di gran parte del ricco lascito documentario riguardante il nostro compositore, con sicura intraprendenza è diventata promotrice attiva, attraverso convegni e pubblicazioni, di ricerche volte a scavare tra le pieghe di un tessuto come quello che avvolge la figura di Casella (e di altri nostri musicisti a lui coetanei), ancora irrigidito entro definizioni e pregiudizi di riporto. A riassumere il senso di tale ‘revisionismo’ è Guido Salvetti nella prefazione al volume degli atti,¹ dove esorcizza il fantasma nazionalistico che continua ad incombere sul musicista e che in ogni modo poco o nulla pareva incidere in quegli anni parigini in cui Casella si era trovato partecipe di un mondo oltremodo animato dalle esperienze più

¹ Si veda G. Salvetti, *Premessa*, in *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 13-15 maggio 1992)*, a cura di G. Morelli, con una premessa di G. Salvetti, Firenze, Olschki, 1994, p. X.

varie, calate in un'aria di modernità di segno ben diverso da quella che, a parte le sfuriate dei futuristi, si respirava in Italia.

Cartina di tornasole significativa nel testimoniare la vaghezza di tale temperie può essere considerata la diversità di reazioni con cui i tre musicisti italiani esponenti del rinnovamento, uniti solo per ragioni anagrafiche entro la formula di 'Generazione dell'80', Pizzetti, Malipiero e Casella, si confrontarono con quell'evento chiave per le sorti del linguaggio che è stata la prima del *Sacre du Printemps* stravinskijano a Parigi nel 1913. Scrive lo stesso Casella:

“Nel giugno seguente, conobbi per caso a Parigi tre illustri italiani. Il primo Gian Francesco Malipiero che si trovava da alcuni mesi a Parigi ma che – non so perché – non era ancora riuscito a trovarmi [...]. Alcune sere più tardi, fui al Châtelet, dove si dava la *Pisanella* di d'Annunzio colla musica di scena di Ildebrando Pizzetti (che allora era 'da Parma') e vi conobbi questo altro compagno d'arte e di lotta”.²

Testimonianza che rivela l'occasionalità del gruppo e la profonda diversità di vedute di cui, appunto, la reazione al *Sacre* offre un infallibile indizio: “Fui vivamente impressionato dal *Sacre du Printemps* di Igor Strawinsky mentre tu ne provasti disgusto”,³ rinfaccerà Malipiero a Pizzetti nel corso di un'aspra polemica in cui il musicista parmigiano aveva accusato il collega di disprezzare le passioni umane celebrate dal nostro Ottocento, preferendo la “rappresentazione e glorificazione di quegli istinti che la gente grossa chiama bestiali, ma che si dovrebbero dire ‘primordiali’”,⁴ con chiaro riferimento all'entusiasmo espresso da Malipiero per il *Sacre*.

² A. Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 151.

³ Cfr. G. F. Malipiero, *Risposta alla “Lettera aperta” di I. P.* (1921), in *La Rassegna Musicale. Antologia*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 606.

⁴ Cfr. I. Pizzetti, *L'infezione musicale ottocentesca*, in “Il Pianoforte”, 1, 1922, p. 9.

Un altro segnale, anche se l'apparenza può suggerire solo la sfida di un gioco leggero, di questo modo di rapportarsi ad un ambiente culturale ben più aperto di quanto non fosse il nostro, lo possiamo cogliere da due raccolte pianistiche di Casella che la critica sarà per lo più portata a considerare appartenenti al Casella minore; e tuttavia rivelatrici, a mio parere, di moventi più segreti pur sotto la superficialità del *divertissement*. Si tratta delle due raccolte *À la manière de...*, la prima di sei brani, l'altra di quattro (ma questi divisi equamente tra Casella e Ravel), stampate da un piccolo editore che seguiva con interesse la produzione dei giovani musicisti, Albert Zunz Mathot, rispettivamente nel 1911 e nel 1914. Esse si propongono in quella prospettiva del *pastiche* che la cultura musicale parigina di quegli anni mostrava di nutrire con particolare gusto, sull'eco non ancora smorzata della irridente spregiudicatezza offenbachiana. Tale gusto aveva trovato stimoli quanto mai piccanti sul versante letterario, dove due scrittori, Charles Miller e Paul Reboux, direttori di "Les Lettres", avevano acceso una vasta curiosità dei lettori con una raccolta di satire dal titolo, appunto, *À la manière de...* alla cui suggestione non rimase insensibile lo stesso Marcel Proust. Sull'onda di tale moda il futuro autore della *Recherche*, così attento alle sfumature stilistiche, prese spunto da un fatto di cronaca che appassionava l'opinione pubblica, l'affare Lemoine, imitando in una serie di frammenti scritti fra il 1908 e il 1909 lo stile di alcuni autori celebri, da Balzac a Émile Faguet, da Michelet a Edmond de Goncourt, da Flaubert a Sainte-Beuve. Sono testi di ambivalente contenuto critico, dove il meccanismo della parodia, nel caso di Flaubert ad esempio, aveva (sono parole dello stesso Proust) una "vertu purgative, exorcisante".⁵

⁵ Cfr. M. Proust, *À propos du 'style' de Flaubert* (1920), in Id., *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 594.

Il pubblico parigino, del resto, aveva preso confidenza già da diversi anni con tale disinvoltura critica proprio attraverso la musica. Si pensi a Chabrier, a un brano del 1896 pubblicato postumo proprio nello stesso anno della prima raccolta caselliana, il 1911: quei *Souvenirs de Munich* per pianoforte a quattro mani in cui si sbeffeggiava il mito di Bayreuth, così palpitante per tanti francesi (“l’oscuro ritmo delle polke applicate ai temi del Tristan!”).⁶ Wagner, comprensibilmente, era oggetto privilegiato del gioco parodistico, anche da parte di chi si dichiarava ammiratore, come Delibes, Chausson, Chabrier; lo era già stato per Gabriel Fauré, che nel 1880 aveva scritto con André Messager per pianoforte a quattro mani i *Souvenirs de Bayreuth*, una colorita “quadrille téatralogique” su “motivi favoriti” del *Ring*. E il filo continuerà nel clima scanzonato dei *Sei*, con quell’*Isoldina* di Clément Doucet, autore anche di una *Lisztomanie* e di una *Chopinata*, dove la polka diventa saltellante *fox-trot*. Come sempre discreto, enigmatico e più sottilmente insinuante è Claude Debussy, quando nell’ultimo brano di *Children’s Corner*, lo sfrenato *Golliwogg’s Cake-walk* in cui evoca i gesti meccanici di una bambola negra che danza, richiamo alle prime invasioni jazzistiche, fa affiorare un’ammiccante citazione delle prime note del *Tristano*, accompagnata dalla didascalia “avec une grande émotion”. Ben altra gravidanza (ci guida, con sghemba scorciatoia, l’occasione) racchiude la citazione di queste stesse note che traspare dal denso tessuto del *Largo desolato* della *Lyrische Suite* di Alban Berg, struggente messaggio cifrato all’amata, Hanna Fuchs.

È un gioco, quello della parodia, che andrà via via allargandosi e uscendo dal recinto wagneriano, fino a saldarsi con l’osservazione ‘al quadrato’ dei *Sei*, anche attraverso la solitaria e misteriosa complicità di Eric Satie, quello della prima metà degli anni Venti, le cui musiche

⁶ Cfr. M. Bortolotto, *Wagner l’oscuro*, Milano, Adelphi, 2003, p. 26.

propongono una parodistica deformazione dell'Ottocento: valgono per tutte i tre *Embrions desséchés*, con quell'ingombrante marcia funebre chopiniana nel secondo, *Edriophthalma*, indicata come "citation de la célèbre mazurka de Schubert" e accompagnata dalla didascalia "Ils se mettent tous à pleurer". A rendere tutto più amabilmente disarmante sono le dichiarazioni dello stesso Satie:

"Cette œuvre est absolument incompréhensible, même pour moi. D'une profondeur singulière, elle m'étonne toujours. Je l'ai écrite malgré moi, poussé par le destin. Peut-être ai-je voulu faire de l'humour? Cela ne me surprendrait pas, et serait assez dans ma manière. Toutefois, je n'aurai aucune indulgence pour ceux qui en feront fi. Qu'il le sachent..."⁷

Nello stesso 1913 nascono le *Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois* dove figura un *pastiche* sulla *Marcia turca* di Mozart nonché l'evocazione di ritmi esotici indirizzati in senso derisorio nei confronti di ritmi spagnoli utilizzati nelle loro composizioni da Chabrier, Bizet, Ravel.

Si tratta di segnali di un cammino che sta orientandosi verso una più definita presa di posizione stilistica, quella etichettata poi come 'neoclassicismo', la cui genesi trova una testimonianza retrospettiva da parte del suo principale protagonista, Igor Stravinskij. Il musicista russo, riferendosi a quegli anni, dirà:

"Questo è ancora un periodo di esplorazione e scoperta, comunque. Il suo cosiddetto periodo di formulazione venne soltanto nei tardi anni venti, con l'affermarsi del cosiddetto 'neoclassicismo'; di Schoenberg, di Hindemith e mio".⁸

⁷ Citiamo da A. De Place, *Satie*, in *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, sous la direction de F.-R. Tranchefort, Paris, Fayard, 1987, p. 633.

⁸ I. F. Stravinskij, *Ricordi e commenti*, in Id.-R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, introduzione di R. Wangermee, trad. it. di L. Bonino, Torino, Einaudi, 1977, p. 185.

Il richiamo all' 'altro' muove allora da motivazioni che trascendono l'occasione contingente per innervarsi in più determinati ambiti estetici: il classicismo inteso come ideale purezza, che può rivivere attraverso la lente nostalgica. Ecco allora *Le Tombeau de Couperin* di Ravel, la parodistica *Sinfonia classica* di Prokofiev, quel *pastiche-collage* che è il *Pulcinella* di Pergolesi-Stravinskij e *Le donne di buon umore* di Scarlatti-Tommasini.

Entro questa cornice in evoluzione vanno collocate le due raccolte di Casella, un musicista non ancora trentenne quando scrive la prima, con alle spalle una formazione che è tutta francese: attento comunque a percepire sull'orizzonte ogni segno che sollecitasse la sua inclinazione verso il nuovo, praticamente senza discriminanti preconcepiuti, perché in effetti tutto pareva interessarlo, anche quando, come nel caso di Strauss, i cammini si sarebbero ben presto divaricati non poco. Lo stesso per Mahler, il cui incontro a Parigi risulterà oltremodo coinvolgente, e per il tardo sinfonismo russo, che fu per il giovane Casella un crogiolo carico di stimoli, come rievocherà in uno sguardo retrospettivo:

“Oggi, riudendo molte di quelle musiche – che parevano straordinarie alla mia sensibilità di adolescente, mi vien fatto di sorridere. Ma non rimpiango certo i miei entusiasmi di allora, perché questa conoscenza di un'arte musicale totalmente differente da quella tedesca che aveva costituito sino allora la base essenziale della mia educazione artistica, non poteva che essermi utilissima nel senso di indirizzarmi verso nuove forme, verso nuove espressioni, verso nuovi orizzonti: infine, esperienze tutte che sarebbero state – e furono infatti – di alta importanza per il mio orientamento di creatore”.⁹

E credo che proprio in questo rapporto verso l'altro sia da cogliere la matrice più originale della sua arte, senza alcun timore di eclettismo, perché a frenare ogni tentazione e ancor più a regolare la chiarezza della visione agiva in lui – per testimonianza di chi gli è stato vicino ma prima

⁹ A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 89.

ancora di lui stesso, nella sua illimitata ammirazione rossiniana – una specie di distacco ironico, riconducibile alla fondamentale propensione ottimistica. Ed era un ottimismo che anche nei suoi momenti più liberati non riusciva tuttavia a sfrenarsi, come regolato da una misura che era ben espressa, nelle occasioni più esilaranti, da quel suo modo di ridere un po' automatico che Bruno Barilli, amico ma per nulla estimatore del Casella compositore, ha descritto con la sua 'irrefrenabile' fantasia:

“Contro i casi più gravi d'allegria irrefrenabile, Casella ha escogitato una risata, diremo così, idraulica, di sua fabbricazione, che non mette in pericolo il suo squisito involucro, né lo squassa o arriccia; una risata che scoppia, erompe e scroscia tutta al di dentro con il *glu, glu, glu*, lamentoso di secchio che vien su pieno e grondante da una cisterna d'acqua gelata”.¹⁰

Tornando al pretesto iniziale di questo scritto, credo che in questa condizione di curiosità con cui Casella vive gli anni della sua formazione, pur rimanendo assolutamente autonoma, un'opera motivata da un dichiarato intendimento parodistico come quella delle due raccolte *À la manière de...* finisca per perdere quel che di particolare o anche piccante che si è soliti attendere dal *pastiche*. Ciò può dare un senso alla posizione appartata di questi brani, sempre riconosciuta dalla critica, contribuendo in certo qual modo a ridimensionarli, lasciando intendere una diversa gradazione dell'ironia che appare limitata proprio dall'ottimismo, per quanto paradossale possa apparire. Una spiegazione di tale collocazione defilata l'ha offerta a suo tempo Gastone Rossi Doria: “Casella non è riuscito a ghignare con un minimo di effetto, su musiche da lui intimamente rispettate; o il ghigno gli è rimasto sulle labbra o senz'altro gli si è

¹⁰ B. Barilli, *Alfredo Casella*, in Id., *Il sorcio nel violino*, a cura di L. Avellini e A. Cristiani, introduzione di M. Lavagetto, Torino, Einaudi, 1982, p. 23.

convertito in affettuoso sorriso”.¹¹ Ed è giustificazione plausibile, nel senso che la dichiarata condizione di travestimento posta in essere dalla formula stessa *à la manière de* sembra agire da interruttore entro quel circuito creativo che si può già individuare con una sua precisa fisionomia fin dalle composizioni giovanili, di cui un tratto almeno trascende la stessa articolazione correntemente riconosciuta dai caselliani dei “tre stili”.¹² Il medesimo atteggiamento, del resto, è riconoscibile lungo il ricco itinerario dei *pastiches* letterari, dove spesso prevale l’ammirazione per lo stile che si vuole imitare quando in gioco è un grande scrittore come La Bruyère, Flaubert o lo stesso Proust. Anche per Casella, insomma, possiamo scorgere come elemento attivo il rapporto con l’altro, rapporto curioso, talora sollecitato e mai parassitario. Fedele d’Amico, la cui lunga frequentazione di Casella come allievo gli ha consentito di conoscere l’uomo nelle sue ombreggiature più segrete, aggiunge un commento sensibile a quel “ghigno [...] convertito in affettuoso sorriso”: “Quanto

¹¹ Cfr. G. Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, in *Alfredo Casella*, a cura di F. d’Amico e G. M. Gatti, Milano, Ricordi, 1958, p. 90.

¹² Per una ricognizione delle peregrinazioni stilistiche di Casella, riguardo alle quali, sul filo della nota classificazione di Wilhelm von Lenz per l’opera beethoveniana, si è parlato di “tre stili” – il momento della formazione in Francia, l’incipimento armonico degli anni di guerra, la chiarificazione neoclassica – si veda l’esemplare saggio di M. Mila, *Itinerario stilistico 1901-1942*, in *Alfredo Casella*, cit., pp. 29-54. Opportuna giunge anche l’osservazione di John Waterhouse: “l’evoluzione complessiva di Casella non fu un’evoluzione rettilinea e continua (come, ad esempio, quella di un Pizzetti), ma [...] invece il compositore torinese sentì ogni tanto il bisogno di capovolgere radicalmente il suo linguaggio e di trasformare drasticamente i suoi metodi compositivi. Questo fatto ha generato inesorabilmente l’ormai ben nota convenzione di dividere la sua carriera in almeno tre periodi (i periodi delle tre cosiddette ‘maniere’ caselliane), con l’implicazione più o meno aperta che la sua fu un’evoluzione slegata e disorganica, e che il Casella (diciamo) del 1915 era un compositore completamente diverso da quello del 1935” (J. C. G. Waterhouse, *Continuità stilistica di Casella*, in *Musica italiana del primo Novecento. ‘La generazione dell’80’*. Atti del Convegno (Firenze, 9-10-11 maggio 1980), a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 1981, p. 63).

basta – egli scrive – a valerci anche di questi suoi mancamenti come di un prezioso documento del suo animo”¹³.

Dev'essere stato Pierre Boulez a dire che in ogni creatore c'è sempre qualcosa del predone: se è vero che egli dà, è indubbio che anche prende. Ciò avviene anche in Casella, ma con un meccanismo tutto particolare che dà quasi l'impressione che la suggestione altrui, una volta penetrata nel dominio del compositore, venga come depurata della sua aria specifica per rimanere quasi imbalsamata, organismo che sembra lasciar dissolvere la prima, immediata riconoscibilità, proprio perché immesso in un altro *habitat*. La cosa appare particolarmente evidente osservando il versante armonico, così gremito nelle composizioni caselliane fino alle soglie degli anni Venti, sul filo di una retorica 'verticale' che privilegia l'accordalità sulla scia di Debussy, ma con esiti sonori e propositi diversi: non più l'incanto dell'accordo in sé, come entità sonora isolata, carica di stupefazione, ma una presenza materica più incombente, nutrita di linfe espressioniste.¹⁴ Per quanto sovente i densi agglomerati armonici che affiorano incombenti dalla sua pagina, spesso bisognosa di dilatarsi a quattro portate di pentagramma, e ancor più dalla sua tastiera, possano evocare la suggestione debussyana, si avverte bene insomma la profonda distanza, proprio nel senso di quella mancanza d'aria, dell'assenza di quell'atmosfera e soprattutto di quel liberato rapporto col flusso del tempo che è prerogativa, in fondo unica e segretissima, dell'autore dei *Préludes*. Debussy entra quasi di soppiatto, con naturalezza, nel recinto del giovane

¹³ Cfr. F. d'Amico, introduzione ai dischi *Alfredo Casella, l'opera per pianoforte*, pianista Lya de Barberiis, ITL 70066.

¹⁴ Cfr. Id., *De Chirico dietro lo spartito*, in Id., *Tutte le cronache musicali – L'Espresso 1967-1989*, a cura di L. Bellingardi, Roma, Bulzoni, 2000, vol. I, p. 349: “in Casella, diversamente che in Debussy, l'accordo assorbe spesso in sé tonalità diverse, oppure differenti sequenze d'accordi si snodano simultaneamente, in contrappunto reciproco, mentre il ritmo tende ad irrigidirsi e il disegno melodico a ridursi a cenni minimi, meccanicamente iterati”.

Casella: è difficile riuscire ad esorcizzare il fantasma dell'ultimo brano di *Pour le piano* ascoltando la giovanile *Toccata*, che pure è pagina già molto piena di umori e nel cui impulso motorio mi piace immaginare come il prolungarsi di quella *Toccata* di Sgambati che il piccolo Casella aveva eseguito al suo debutto, appena undicenne, al torinese Circolo degli Artisti. Ed ancora in altri brani quella di Debussy è una presenza avvertibile, proprio perché neutralizzata. Si capisce allora perché, quando nella prima raccolta *À la manière de...* Casella si camuffa scientemente da Debussy, sembra perdersi entro un catalogo di formule più assecondate che non organizzate in prospettiva parodistica. Rapporto felice ma non facile, dunque, quello di Casella con il musicista del *Pelléas*: “In quei due ultimi anni, avevo avuto la fortuna di frequentare sovente Debussy. Era un uomo molto diffidente ed alquanto ‘orso’, e perciò assai difficile da avvicinare”.¹⁵ Si avverte infatti qualcosa di sfuggente anche se rinsaldato da un profondo rispetto, attestato dalla frequenza con cui l'italiano eseguiva sovente sue composizioni e ancor più dall'ammirazione per come Debussy eseguiva le proprie, per quel suo tocco impalpabile, soprattutto per il modo di usare il pedale e creare così una sonorità immateriale. Per quanto Debussy avesse espresso simpatia e apprezzamento per Casella, la sua presenza appare non poco enigmatica – come del resto è sempre la sua musica – entro il territorio culturale eterogeneo del giovane musicista d'oltralpe, sospinto da un'ansia di conoscenza che lo portava a uscire dallo stesso nido in cui aveva consolidato la sua formazione:

“È curioso rilevare come – vivendo già in Francia da undici anni ed avendovi completato la mia educazione artistica – io subissi così poco l'influenza dell'ambiente circostante. Questo deriva senza dubbio dalla mia natura italiana che era già allora

¹⁵ Cfr. A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 157.

fondamentalmente anti-impressionistica e che cercava istintivamente altre vie che non quelle seguite allora dalla maggiore arte francese”.¹⁶

È questo uno dei due atteggiamenti che possiamo individuare nelle due raccolte caselliane: o un’adesione trepida (per il ritratto di Debussy, Rossi Doria parla di un “tono... quasi, quasi commosso”),¹⁷ che finisce per esaurirsi in un puro camaleontismo stilistico; oppure un distacco talmente esibito da non consentirgli quel rapporto ironico, ma non necessariamente dissacrante, che Casella stabilisce invece in altre sue composizioni. Al primo atteggiamento possiamo annettere la breve pagina dedicata a Fauré, una *Romance sans paroles*, e pure l’*Aria* in cui affiora l’immagine di César Franck: in entrambi i casi, infatti, il rapporto sembra quasi di identificazione. È un atto di devozione impalpabile verso il maestro che aveva conquistato l’ammirazione di Casella per la straordinaria qualità della misura (“La sua mentalità era fondamentalmente classica e squisitamente francese per un meraviglioso senso di ordine artistico, di gusto e di misura”),¹⁸ ciò che segnava una progressiva distanza dall’orizzonte debussyano:

“Fauré e Debussy erano inevitabilmente destinati a divenire una antinomia, se non nel piano pratico, per lo meno in quello ideale. Dalla parte dei fauréani la musica rimaneva formale, lineare e contrappuntistica; mentre invece la scuola di Debussy era essenzialmente armonistica, coloristica ed impressionistica”.¹⁹

L’attrazione per Fauré si coglie già nella prima composizione pianistica di Casella, una *Pavane* del 1902, col suo profumo arcaicizzante benché già toccato da un tratto che diventerà preminente nello stile

¹⁶ Ivi, p. 114.

¹⁷ Cfr. G. Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, cit., p. 96.

¹⁸ Cfr. A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 87.

¹⁹ Ivi, p. 121.

caselliano, l'“isocronia delle quartine” di cui parla Lele d'Amico.²⁰ Ancor più presente è la suggestione fauréana nella *Sarabande* op. 10 del 1909; se riconoscibile è l'impronta del maestro, nella sfuggente ritrosia dell'elegante curvatura melodica e pure nelle pudiche inflessioni modali, nelle due sezioni intermedie della composizione – ma la melodia è la stessa già incorporata entro il lento incedere della danza – tale evocazione si carica di una tensione ancor più sottile e poetica, proprio attraverso lo sfaccettato caleidoscopio armonico, affatto rivelatore nell'audacia degli impasti e delle progressioni di quella ricerca espressiva che troverà esito più esplicito nella cosiddetta ‘seconda maniera’. John Waterhouse, soffermandosi su questa pagina, ha colto con precisione tale ulteriore distinguo rispetto al mondo debussyano:

“[...] vi si manifestano qualità notevolmente preveggenti che in verità contrastano stranamente col diatonismo arcaicizzante, nello stile francese, dell'inizio del pezzo (il quale è anch'esso, nell'insieme, piuttosto eterogeneo). Ora invece un misterioso intrecciarsi di scale cromatiche genera delle sonorità vaghe e nebulose, le quali anticipano chiaramente (anche se solo momentaneamente) alcuni degli allucinanti effetti atmosferici che abbonderanno poi in piena ‘seconda maniera’”.²¹

Quando viene meno questo rapporto più segreto con l'autore ‘fotografato’, come nel caso di Fauré e Franck, allora l'operazione parodistica sembra esaurirsi in un montaggio di reminiscenze realizzato con sottile abilità, nel senso che più che operare un *collage* di citazioni riunendo gesti musicali più o meno convenzionali Casella introduce fulminee sensazioni, evocando quasi in modo subliminale piccoli richiami allo stile dell'autore. Nel caso di Brahms, ad esempio, se il taglio della pagina sembra richiamare uno dei tardi *Intermezzi*, il tessuto è invece

²⁰ Cfr. F. d'Amico, introduzione ai dischi *Alfredo Casella, l'opera per pianoforte*, cit.

²¹ J. C. G. Waterhouse, *Continuità stilistica di Casella*, cit., p. 114.

tramato da rapide allusioni alla prima *Sinfonia*. È un gioco di spiazzamento che si scopre nel ritratto di Strauss, fin dal titolo, *Symphonia molestica*, ovvio richiamo alla *Sinfonia domestica* che però non affiora, mentre ben individuato è il tema di *Heldenleben*; senza dire poi che per sintetizzare l'idea del gigantismo sonoro proprio della visione straussiana, Casella chiede aiuto anche ad una 'terza mano'.²² Analogo meccanismo scatta nel confronto con Wagner, dove Casella chiede soccorso, oltre che al titolo, *Einleitung des 3 Aufzuges*, anche alla sottigliezza delle didascalie. Mentre nel *Prélude à l'après-midi d'un Ascète*, come titola il ritratto di Vincent d'Indy, Casella gioca sul contrasto tra la riflessività davvero ascetica del musicista, animatore della rigorosa *Schola cantorum*, e la sbrigiatezza un po' *naïve* nei 15/8 di un 'chant montagnard'.

Posizione particolare in questa galleria occupa Maurice Ravel, al di là dell'attenzione rivolta a un collega impegnato nello stesso gioco. Era stato Casella, infatti, a coinvolgerlo nell'allestimento della seconda raccolta *À la manière de...*, dopo averlo ascoltato a casa sua – i due abitavano nella stessa strada – improvvisare su un *pastiche* che Chabrier aveva fatto sul *Faust* di Gounod, *pastiche* di un *pastiche* dunque. E sarà questo uno dei due contributi raveliani alla raccolta; l'altro è la parafrasi di una *Valse* di Borodin. In effetti, senza individuare un'influenza diretta, la presenza di Ravel lascia uno stimolo prezioso sull'opera del giovane Casella, accentuando la prensilità del nostro musicista di fronte ad altre opere, sentite quasi come termine provocatorio da cui far scaturire una nuova

²² Nell'intendimento di realizzare la complessità dell'organico straussiano Casella introduce un terzo pentagramma, indicando una sintetica linea di basso con la funzione di sostegno armonico, empirica sostituzione dei contrabbassi e pure, nel trillo prolungato sotto lo *stringendo*, *marcatissimo* sempre in *fff*, quella dei timpani. L'impiego di una terza mano era del resto ricorrente in quegli anni in certa musica destinata ad esecuzioni salottiere, nello spirito del *divertissement* legato a far rivivere sulla tastiera la suggestione orchestrale.

stupefazione, nata appunto dallo scarto stilistico. E proprio il ritratto dedicato a Ravel e intitolato *Almanzor ou le mariage d'Adélaïde* – con allusione a *Adélaïde ou Le langage des fleurs*, il balletto commissionato dalla danzatrice russa Natascia Trouhanova sulla musica delle *Valses nobles et sentimentales* – ci mostra questo progressivo distacco dall'originaria evocazione degli incanti raveliani: come se Casella riprendesse in mano la situazione, dopo aver ceduto al ricordo. E proprio nel *Trés lent* della chiusa (*misterieux*, annota Casella), quella barriera di accordi in *pianissimo* sembra farci sentire, nella sua immota vitrea presenza, senza la minima sbavatura d'arpeggio (“senza arpeggiare” è prescrizione ricorrente nella pagina caselliana, anche questo indizio infallibile del distacco dal mondo debussyano), quello sguardo attonito e stranito che ritroveremo con più frequenza negli anni di guerra, una presenza un po' raggelata e surreale, forse un antidoto inconsapevole contro gli attacchi allora non poco insidiosi del microbo atonale.²³ Era un timore, questo, che deve aver lasciato tracce incancellabili in Casella se ancora nel 1939 (così mi raccontava Camillo Togni che ne fu allievo a Roma e poi a Siena), di fronte a una *Serenata* per pianoforte del giovane bresciano che col suo cromatismo lasciava già chiaramente intendere le propensioni del futuro autore di *Blaubart*, il Maestro non poté trattenere la propria stupefazione esclamando: “Ma questa è una virata verso Vienna!”; guardandosi bene, tuttavia, dall'esercitare la benché minima pressione per un 'ritorno all'ordine'.

²³ Si veda A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 145: “Sebbene, per la mia natura latina, assai maggiormente attirato verso la potente personalità di Strawinski nella quale trovo maggior rispondenza alle mie aspirazioni, il fenomeno Schoenberg fu per parecchi anni una causa di profonde meditazioni per me. Per quanto nel fondo della mia sensibilità rimanessi legato al senso tonale, pure vi fu un periodo durante il quale tendeva a farsi strada nella mia coscienza la convinzione che la dodecafonia fosse lo scopo supremo della evoluzione moderna”.

Che le due raccolte *À la manière de...* rivelino un tratto della personalità di Casella che va ben oltre l'occasione contingente, è dato ben riscontrabile lungo il suo ricco percorso compositivo. “Aveva cominciato per ischerzo, in amichevole gara con Ravel, durante il soggiorno parigino”, annota Mario Bortolotto, individuando poi con acutezza i meccanismi sotterranei dell'invenzione e riconoscendo che “il compositore più stimolante resta, a ragione, quello dei *pastiches*” anche quando l'ispirazione sembra più diretta:

“[...] era raro che non avesse a comparire, quasi una filigrana, l'ombra di qualche compositore fra i suoi più amati e vezzeggiati: e non si pensi solo ai campioni della ‘mediterraneità’: Scarlatti, Paganini, e Rossini (e magari, come per Busoni, il Verdi del *Falstaff*. I recapiti erano sempre imprevedibili”.²⁴

Lo stimolo raveliano, non a caso, opererà in maniera ancor più indiretta nel sesto dei *Nove pezzi* op. 24, intitolato *In modo di nenia*, la cui dedica a Ravel entra davvero all'interno della composizione per attivare meccanismi allusivi che sempre più si mostrano coesenziali all'inventiva di Casella. Questa raccolta del 1914 segna una tappa importante nell'itinerario compositivo del musicista e nasce da un rinnovato interesse per l'attività di pianista, sopitasi dopo la delusione del mancato esito al Concorso Diemer del 1906 (“i miei ottimi propositi pianistici ricevettero un colpo tale, da allontanarmi dallo strumento per oltre sette anni”)²⁵ e ripresa appunto nell'estate 1914 (“mi era venuta una certa nostalgia dello strumento e mi ero rimesso a studiare, coll'intento di suonare soprattutto musica contemporanea”).²⁶ L'idea parodistica sta alla base di questi *Nove pezzi*, chiaramente dichiarata dal fatto che ognuno di essi si intitola “in

²⁴ M. Bortolotto, *Elettrico Casella*, in Id., *Corrispondenze*, Milano, Adelphi, 2010, p. 335 (anche sopra).

²⁵ Cfr. A. Casella, *I segreti della giara*, cit., p. 103.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 165.

modo di”, con riferimento a un genere (*nenia, minuetto, tango*) o un atteggiamento (*funebre, barbaro, elegiaco, burlesco, esotico, rustico*) e con un dedicatario di cui il compositore ricrea l’immagine. “In modo di”, insomma, come *À la manière de...*

E anche questo punto di visuale prescelto nei *Nove pezzi*, concepiti con intendimento parodistico, consente di mettere a fuoco il nucleo centrale del mondo creativo di Casella, proprio per il ruolo che assume la parodia: più che distacco ironico, come potrebbe apparire e com’è stato spesso sostenuto, pretesto per quella presenza ‘altra’ che il compositore sente come necessaria e che rimane una costante, benché variamente declinata, lungo la sequenza delle ‘tre maniere’; punto di riferimento, perfino a volte di identificazione, ma non di eclettico adeguamento. Lo si può cogliere anche dal mahlerismo che bagna la *Seconda Sinfonia*, senza che si possa considerare un sottoprodotto mahleriano. In tal senso va considerato il ruolo di provocazione stilistica esercitato da ognuno dei dedicatari nella creazione dei *Nove pezzi*, da intendere come disponibilità del compositore verso movenze che, lungi dal venir passivamente ricalcate, si pongono come termini parodistici progressivamente assimilati nel corso del brano fino a trasformarsi in puro stile caselliano. Significative di questo questo gioco osmotico sono per esempio la dedica a Florent Schmitt di *In modo esotico* e quella a Gian Francesco Malipiero di *In modo rustico*. Ma penso in particolare alla densità accordale e all’implacabilità ritmica del primo pezzo, *In modo funebre*, dedicato a Stravinskij. E penso anche al terzo, *In modo elegiaco*, dedicato a Pizzetti, il cui caratteristico incedere è ben riconoscibile nel dilatato snodarsi del declamato all’unisono delle due mani,²⁷ immagine che poi progressivamente risulta riassorbita

²⁷ Il pensiero corre anche visivamente all’*incipit* dei *Pastori*, poetico frutto della collaborazione del musicista parmigiano con D’Annunzio.

dall'incombere di quella accordalità anti-impressionistica che è il motivo più riconoscibile di Casella in quegli anni. È opportuno allora il richiamo fatto da Rossi Doria al proposito cézanniano di “solidifier l'impressionisme”,²⁸ il cui senso vediamo riflesso nel modo con cui Casella, muovendo da un'idea accordale debussyana, vale a dire liberata da nessi funzionali, giunge di fatto a esiti opposti, l'accordo divenendo un grumo di tonalità diverse, come irrigidito nel movimento. L'eco ancora premente del *Sacre du Printemps* stravinskijano è insomma inevitabile, con la sua capacità di modificare in profondità i percorsi della musica moderna. Limitiamoci alla testimonianza di Casella:

“Il *Sacre* segna infatti la fine dell'impressionismo debussyano ed inaugura senz'altro l'età della costruttività che nega ogni residuo di imprecisione lineare. Riafferma in modo sovrano – di fronte allo schönberghismo – la sovranità perenne della tonalità, sia pure rinnovata coi nuovi mezzi della politonalità. Liquida infine per sempre l'orchestra mastodontica di Wagner, Mahler e Strauss, perché – come ingegnosamente disse non so più quale critico – adoperando nella *Sagra* quella medesima orchestra ‘inflazionistica’, questa ‘scoppia’ nelle mani di Strawinski, lasciandolo a tu per tu con nuovi problemi...”²⁹

Quanto quel gioco andasse oltre una pura contingenza per rivelarsi inclinazione profondamente integrata nella personalità caselliana, lo indica il primo dei *Deux Contrastes*, risalente al 1916, con quell'*Hommage à Chopin* proposto nel segno del “Grazioso”, in realtà una ricomposizione del settimo *Preludio* chopiniano attraverso lo specchio deformante dell'armonia, sul filo di una poetica dell'Antigrazioso. E lo stesso *Preludio* si riaffaccerà, con ben altra sagomatura, più addolcita e rasserenata, in un nuovo *Omaggio a Chopin*, quello del penultimo dei *Sei Studi* scritti fra il 1943 e il 1944. Ed è forse questa, se non si considera la temperante luce bachiana che avvolge la *Missa selomnis 'pro pace'* del 1944, l'ultima

²⁸ Cfr. G. Rossi Doria, *Le opere per pianoforte*, cit., p. 98.

²⁹ A. Casella, *I segreti della giara*, cit., pp. 149-150.

presenza ‘altra’ che accompagna il cammino creativo di Casella. Sono, come abbiamo visto, presenze costanti e per così dire organiche, capaci di trasformare anche un innocuo proposito giocoso in qualcosa di più profondo: per Casella, non a caso ammiratore della *boutade* di George Bernard Shaw che voleva l’artista essere “un predicatore travestito da clown”,³⁰ scrivere *à la manière de* significava scrivere sempre *à la manière de soi-même*.

³⁰ Cfr. Id., *Della musica necessaria* (1929), in Id., 21+26, a cura di A. C. Pellegrini, Firenze, Olschki, 2001, p. 51.



LUZIUS KELLER

“UN PEU DE POÉSIE”.
QUALCHE ECO BAUDELAIRIANA
IN BECKETT E PROUST

La partita è ormai finita: scacco matto per il re. Non solo ha perso la luce degli occhi, ma anche tutte le sue figure. Padre e madre nei bidoni non rispondono più e Clov, il suo alfiere, sta ancora immobile presso la porta, ma l’ha ormai abbandonato definitivamente. Hamm tuttavia continua a parlare o a balbettare finché, alla fine, abbandona anche il suo cane di pezza e butta via il fischietto. Tiene solo ancora il suo fazzoletto: “Vieux linges! (*Un temps.*) Toi – je te garde”.¹ Poi, dopo una pausa, avvicina il fazzoletto al viso. Il fazzoletto diventa in tal modo sudario del re che muore e sipario che cala. Lo spettacolo è finito. Prima della propria fine Hamm realizza tuttavia un ultimo desiderio: “Un peu de poésie”.

E che cosa desidererei io nella stessa situazione? Quale poema, quale verso deve accompagnarmi negli ultimi istanti della mia vita? O allora,

¹ S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 112.

detto in modo meno drammatico: “Un peu de poésie” – a che cosa penso? A qualcosa di Pascoli, a qualcosa di Leopardi, oppure (nella speciale situazione) a qualcosa di barocco o qualcosa di un salmo? Beckett sceglie Baudelaire, fa sì però che Hamm inciampi due volte prima di citare correttamente il verso voluto:

“Un peu de poésie. (*Un temps.*) Tu appelais – (*Un temps. Il se corrige.*) Tu RÉCLAMAIS le soir; il vient – (*Un temps. Il se corrige.*) Il DESCEND: le voici. (*Il reprend très chantant.*) Tu réclamaïs le soir; il descend: le voici. (*Un temps.*) Joli ça”.²

Hamm ricorda l’inizio di *Recueillement* in *Les Fleurs du mal*, che termina con il bel verso: “Entends ma chère, entends la douce nuit qui marche”:

“Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaïs le Soir; il descend: le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci”.³

Nelle traduzioni tedesca e italiana il passaggio è semplicemente tradotto, con l’approvazione di Beckett. Eppure non si potrebbe cercare un po’ di poesia, che per orecchi tedeschi o italiani risuoni come il verso di *Recueillement* per orecchi francesi? Nella sua versione inglese Beckett si attiene all’originale francese solo nel primo emistichio:

“A little poetry. [*Pause.*] You prayed – [*Pause. He corrects himself.*] You CRIED for night; it comes – [*Pause. He corrects himself.*] It FALLS: now cry in darkness. [*He repeats, chanting*]: You cried for night; it falls: now cry in darkness. [*Pause*]. Nicely put, that”.⁴

² Ivi, pp. 110-111.

³ Ch. Baudelaire, *Recueillement*, in Id., *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, p. 140 (ed. 1868, vv. 1-4 e, sopra, v. 14).

⁴ S. Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986, p. 133.

Evocato dal verbo "cry" è Milton che appare ora all'orizzonte intertestuale, prima di tutto la sua traduzione del salmo 88. Ne citiamo l'inizio e la fine:

"Lord God, that dost me save and keep,
All day to thee I cry
[...]
Lover and friend thou hast removed
And severed from me far;
They *fly me now* whom I have loved,
And as in darkness are".⁵

Mezzo secolo prima del re cieco di Beckett – esattamente nell'autunno del 1909 – un altro principe della letteratura, non inchiodato alla sua sedia a rotelle, al suo trono a rotelle, ma spesso al suo letto di malato, Marcel Proust, è già inciampato sul cammino verso il baudelairiano *Recueillement*. A quel tempo Proust faceva scrivere o dattilografare la versione corretta dell'inizio di un'opera che chiamava ancora "Sainte-Beuve",⁶ ma che in realtà non aveva più molto a che fare con il papa della critica letteraria del XIX secolo. Questa operazione era stata preceduta da parecchie fasi di lavoro. Nel corso del 1908 Proust ha preso nota in un taccuino, evidentemente in vista di un romanzo, di motivi, scene, scenari, figure, nomi e modi di dire. Accanto si trovano notizie su Chateaubriand, Nerval, Baudelaire e specialmente su Sainte-Beuve. Alla fine del 1908 comincia la fase degli abbozzi: sul metodo di Sainte-Beuve, sui grandi autori da lui misconosciuti (Balzac, Baudelaire), poi su una discussione con la madre a proposito di Sainte-Beuve, sui rumori che penetrano dall'esterno nella camera al mattino, sui ricordi di Combray, di Venezia, della Bretagna

⁵ J. Milton, *Psalm LXXXVII*, in Id., *Poetical Works*, edited by D. Bush, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 187 (vv. 1-2 e vv. 69-72).

⁶ M. Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, vol. IX, p. 193.

o della Normandia, della vita sociale a Parigi. Nell'estate del 1909 Proust ha riunito una parte di questi abbozzi in una sequenza di scene coerenti: introduzione con i ricordi di camere e luoghi del passato, scena della lanterna magica (questa ha luogo non ancora a Combray, ma a Parigi), dramma del coricarsi la sera, episodio della *Petite Madeleine* ecc. In autunno ha dato l'incarico a due fratelli che chiama i "brillants dioscures de la sténographie"⁷ di stendere la versione corretta dei suoi "informes brouillons".⁸ A ciò ha collaborato anche l'autore: chiarendo l'ordine della sequenza narrativa con lettere, numeri e disegni, spesso dettando e spesso scrivendo di propria mano. Così è stato anche mentre Proust dettava le prime scene del dramma del coricarsi. Quando, dopo le passeggiate che la nonna fa in giardino anche sotto una pioggia torrenziale, il ragazzo deve salire in camera sua, il dettato s'arresta: la frase incominciata s'interrompe e viene terminata solo cinque pagine dopo. Evidentemente, a questo punto, Proust ha scoperto, mentre stava dettando, la possibilità di combinare e inserire nell'azione due scene scritte alcuni mesi prima.⁹

Nella prima la nonna viene punzecchiata e tormentata dalla cognata che induce il nonno a bere il suo bicchierino di cognac contro il divieto del medico e le preghiere della moglie a rinunciarvi. Nella seconda si tratta dello stanzino profumato di giaggiolo in cui il ragazzo si ritira (negli abbozzi) per la voluttà solitaria e (nel testo attuale) per tutte quelle occupazioni che richiedono "une inviolable solitude: la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté".¹⁰ Proust prende dunque la penna in mano per

⁷ Ivi, p. 220.

⁸ Ivi, p. 192.

⁹ Le tracce di questo lavoro sono visibili nel *Cahier 9*, conservato alla Biblioteca nazionale di Parigi (N. a. fr. 16648). Sono riprodotte e analizzate in L. Keller, *Marcel Proust. La fabrique de Combray*, Genève, Éditions Zoé, 2006.

¹⁰ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987, vol. I, p. 12.

introdurre nelle due seguenti pagine le nuove scene.¹¹ Nello stesso tempo inserisce nel suo testo alcune reminiscenze baudelairiane. Una prima la trova, simile al beckettiano Hamm, solo al terzo tentativo. Sta scrivendo che lo stanzino è rifugio "pour toutes celles de mes occupations qui exi [cancellato] ex [cancellato] réclament une inviolabile solitude, la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté".¹² Evidentemente cerca di conferire al testo un certo suono, una certa coloratura. In "réclament" risuona il verso di *Recueillement*, nell'enumerazione che segue si percepisce un'eco del *refrain* de *L'Invitation au voyage*: "Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté".¹³ Quando poi Proust scrive che sul viso della nonna "était toujours en train de sécher un pleur involontaire",¹⁴ si ricorda allora del poema che apre *Les Fleurs du mal* dove Baudelaire evoca l'"Ennui" con il suo "œil chargé d'un pleur involontaire".¹⁵ Baudelaire è per Proust una specie di santo protettore quando si tratta di esplorare gli abissi dell'anima (e del corpo), in modo speciale la sua relazione con la madre e la propria sessualità.

Appena scritte le due pagine, Proust le detta al suo segretario, ma con questo il processo di scrittura è ancora lontano dall'essere compiuto. La scena scritta nell'autunno 1909 termina con un bacio della nonna bagnato di pioggia e un "Grand-mère tu me mouilles".¹⁶ Questa fine un po' banale viene cancellata da Proust nella versione del tiposcritto (tra il 1910 e il 1911) così che la citazione baudelairiana è ora la vera *pointe* che chiude la

¹¹ Id., *Cahier 9*, cit., folio 30v e folio 31v.

¹² Ivi, folio 31v, riprodotto in L. Keller, *Marcel Proust. La fabrique de Combray*, cit., p. 180.

¹³ Ch. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 53 (LIII, vv. 13-14).

¹⁴ M. Proust, *Cahier 9*, cit., folio 31v, riprodotto in L. Keller, *Marcel Proust. La fabrique de Combray*, cit., p. 180.

¹⁵ Ch. Baudelaire, *Au Lecteur*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 6 (v. 37).

¹⁶ M. Proust, *Cahier 9*, cit., folio 31v, riprodotto in L. Keller, *Marcel Proust. La fabrique de Combray*, cit., p. 180.

scena. Correggendo le bozze (aprile e maggio 1913) ha poi conferito anche al ricordo de *L'Invitation au voyage* la funzione di *pointe*. Con “la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté” termina in *Du côté de chez Swann* l’inserito dello stanzino profumato di giaggiolo. In tal modo la versione finale della scena non contiene né un po’ più né un po’ meno di poesia della prima ma grazie alle *pointes* la poesia è più evidente. Nonostante ciò i commentatori di Proust (senza eccezione) l’hanno ignorato per molto tempo.

(Tradotto dal tedesco da Marisa Keller-Ottaviano)



GIOVANNI RONCHINI

**DENTRO IL LABIRINTO.
AUTOREFERENZIALITÀ E INTERTESTUALITÀ
IN LUIGI MALERBA. II***

Il sommerso: l'intertestualità di sostrato

La convinzione che Luigi Malerba sia un autore prevalentemente autoreferenziale, che – cioè – abbia costruito il tessuto delle proprie opere citando soprattutto se stesso o attingendo in modo ironico e illusionistico alla propria biografia, è idea diffusa e legittima, confermata più d'una volta dall'autore stesso e corroborata dalla critica. Nella prima parte di questo studio, però, abbiamo tentato di dimostrare che il serbatoio dal quale Malerba era solito prelevare è ben più ampio e complesso di quanto non sembri, così che l'immagine della “monade perfetta”,¹ con cui in passato è

* La prima parte del presente saggio è stata pubblicata nel numero 2 di questa rivista (dicembre 2010), con il titolo *L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba*.

¹ P. Mauri, *Geografia e storia di Luigi Malerba*, in “Il Caffè illustrato”, VIII, 2008, 43, p. 57.

stato descritto l'autore, sembra necessitare di una verifica. Nelle opere di Malerba è infatti in primo luogo possibile certificare una fitta rete intertestuale che ho chiamato di 'superstrato', ovvero una lunga serie di citazioni esibite e perfettamente riconoscibili che ho tentato di suddividere in tre categorie: le autocitazioni, le citazioni eterotestuali e le riscritture parodistiche.

Oltre all'intertestualità di superstrato, tuttavia, è lecito ipotizzare l'esistenza di un'intertestualità di sostrato, un fondo di materiali il più delle volte non facilmente riconoscibili che giace nascosto sotto la superficie dell'ingannevole affabulazione malerbiana, la cui emersione da un lato confermerebbe la netta scelta di campo di Malerba in favore di una linea sperimentale più che d'avanguardia in senso stretto e dall'altro renderebbe ancor più delicata la questione del posizionamento della sua opera dentro o fuori i confini del postmodernismo.² A scanso di equivoci, vale la pena precisare che per intertestualità di sostrato non ci si riferisce alla categoria

² Il dibattito circa l'appartenenza o meno di Malerba al postmoderno è ancora aperto e accende qualche conflitto: se da un lato Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988) e Joann Cannon (*Postmodern Italian Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*, New York, Associated University Press, 1989) hanno portato convincenti prove che confermerebbero una vicinanza di Malerba ad autori considerati tipicamente postmoderni, come Borges, Robbe-Grillet o Pinchon (parere che ha fatto breccia anche da noi in Italia e che ha trovato solide conferme in studi più recenti: su tutti M. Di Gesù, *La tradizione del postmoderno*, Milano, FrancoAngeli, 2003, in particolare nel saggio *Luigi Malerba: lo sperimentalismo e il postmoderno*, pp. 50-64; R. Capozzi, *Incontro con Malerba*, in "Rivista di studi italiani", XXVIII, 2000, 1, pp. 145-155; e F. Cassarà, "Itaca per sempre". *Una riscrittura postmoderna del mito di Ulisse*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", XI, 2003, 22, pp. 73-90, dove si sostiene l'interessante ipotesi di un transito di Malerba dal neoavanguardismo del *Serpente* al postmodernismo di *Itaca per sempre*, esemplificato dagli stessi personaggi di Ulisse e Penelope), da un altro Francesco Muzzioli si oppone tenacemente a questa tesi negando che l'operazione malerbiana lasci spazio "a qualsiasi doppiezza di tipo postmoderno" (F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Il Bagatto libri, 1988, p. 19). Anche Pedullà e Almansi guardano a Malerba come a un autore della modernità, riconoscendo in lui piuttosto caratteristiche della tradizione sperimentale otto-novecentesca, come quelle, ad esempio, del comico di Flaubert o delle declinazioni novecentesche dell'espressionismo di Rabelais.

piuttosto vaga delle suggestioni, ma al contrario alla presenza nascosta, benché rinvenibile, di rimandi precisi a testi altrui o di influenze palesi e in qualche modo dimostrabili. Ebbene, la ricerca delle tracce non compromesse dalle mistificazioni dell'autore sembra condurci per un verso esattamente tra quegli artisti che hanno segnato la linea di demarcazione che separa la tradizione narrativa ottocentesca da quella contemporanea e che hanno dunque abbattuto la barriera del naturalismo, e per un altro nella direzione di altri artisti che, ormai immersi nella modernità, ne hanno tentato un superamento ironico e surreale, inaugurando la controversa stagione postmoderna. Tra i primi, mi limiterò a segnalare Pirandello e Svevo; tra i secondi Borges e Marquez. Si potrebbe fare anche il nome di George Perec, riferendosi in particolare a *La bottega oscura*, l'opera nella quale l'autore francese trascrive puntualmente i propri sogni, così come farà Malerba solo pochi anni dopo. La parentela è innegabile, ma tra i due testi sussistono alcune differenze che impongono una riflessione ulteriore (da farsi, possibilmente, con più agio in un'altra sede)³.

Di Svevo Malerba riprende il motivo stesso alla base del narrare, lo stimolo essenziale alla scrittura: entrambi scrivono per dare sfogo a un disagio, non perché attraverso l'arte si tenti di guarirne, ma proprio per il motivo inverso, perché è la malattia a fecondare l'arte, e curarla significherebbe inaridarne la vena. In un breve botta e risposta con la figlia, Malerba sembra citare con una certa puntualità una lettera di Svevo indirizzata all'amico Valerio Jahier. Questo dichiara Malerba:

“Non contesto alla psicanalisi l'efficacia per eliminare i complessi nelle persone un po' inquiete, ma può succedere che una persona senza complessi perda interesse, si

³ Si veda G. Perec, *La boutique obscure*, Paris, Éditions Denoël, 1973 (edizione italiana: *La bottega oscura*, traduzione e note di F. Amigoni, Macerata, Quodlibet, 2011).

riduca a un frigido elettrodomestico. Più di una volta ho consigliato ai miei lettori: conservate con cura i vostri complessi”.⁴

E così scrive Svevo:

“*Letterariamente* Freud è certo più interessante. Magari avessi fatto io una cura con lui. Il mio romanzo sarebbe risultato più intero.

E perché voler curare la nostra malattia? Davvero vogliamo togliere all’umanità quello che essa ha di meglio? Io credo sicuramente che il vero successo che mi ha dato la pace è consistito in questa convinzione”.⁵

D’altra parte, il narratore inattendibile, mentitore e malato – anzi: inattendibile e mentitore *perché* malato – del *Serpente* (ma anche, ad esempio delle *Pietre volanti*: il pittore autobiografo che nelle prime pagine del suo scritto dichiara che “Tutto ciò che la mia mano scriverà su questo quaderno sarà dunque vero e falso nello stesso tempo”)⁶ è lo stesso che ci viene presentato dal Dottor S. nella *Prefazione alla Coscienza di Zeno*, il menzognero estensore delle proprie memorie che mescola le tante verità e bugie accumulate nei suoi scritti. Allo stesso modo, la vendetta del Dottor S., che si compie nel sottrarre le memorie del suo paziente e nel darle alle stampe senza averlo avvisato, rappresenta per Malerba l’iter ideale per la pubblicazione delle proprie opere: “Voglio considerarmi uno scrittore casuale e occasionale – dichiara l’autore in un’intervista – e concedermi

⁴ *Intervista a Luigi Malerba*, in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni, 2008, pp. 7-10, in particolare p. 9.

⁵ Lettera di Italo Svevo a Valerio Jahier, 27 dicembre 1927, in I. Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall’Oglio 1966, pp. 859-860 (gli stessi argomenti vengono ripresi anche in una lettera del 1° febbraio 1928 sempre indirizzata a Jahier). Entrambi, Malerba e Svevo, avrebbero poi un possibile predecessore comune in Dostoevskij, e in particolare nel falsetto della voce narrante delle *Memorie del sottosuolo*, il personaggio che sa perfettamente, in quanto più sensibile e malato degli altri, che proprio “la troppa coscienza, ma anche qualunque coscienza sia una malattia” (F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2002, p. 9).

⁶ L. Malerba, *Le pietre volanti*, Milano, Mondadori, 2004, p. 10 (prima edizione Milano, Rizzoli, 1992).

l'ipocrisia di pensare che l'editore ogni volta mi strappi di mano il manoscritto per pubblicarlo contro la mia volontà".⁷

Anche da Pirandello Malerba raccoglie ben più di qualche suggestione, né si limita a citare qualche scena o a riprenderne qualche massima. Di Pirandello Malerba riconosce – sebbene non più coi toni dell'angosciosa rivelazione – la perdita di centralità dell'individuo (“[...] Ma centrale rispetto a che cosa?” – si chiede a un certo punto Giuseppe detto Giuseppe in *Salto mortale* – “Cioè al centro di che cosa vi credete di essere, del Mondo?”),⁸ mentre Mattia Pascal, analogamente, se la prende con Copernico, in quanto, dopo le sue scoperte, “noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo”),⁹ l'inestricabile intreccio tra reale e finzione e un'idea dell'arte come di uno strumento che, in primo luogo, riflette su di sé. La dichiarazione esplicita di questo necessario e inevitabile collegamento con Pirandello è resa nei finali di alcuni romanzi di Malerba, laddove i suoi protagonisti esprimono, come quelli del siciliano, il desiderio nichilistico di sparizione, di annullamento del sé, la volontà di perdere definitivamente la propria identità nel nulla o nella consolatoria utopia di bastare a se stessi, nella folle e ingannevole speranza dell'autosufficienza. Così terminano i deliri del commerciante di francobolli del *Serpente*:

“[...] Desidero il buio e il silenzio. Quando avrò il buio e il silenzio resterò immobile come una mummia, se è lecito il paragone. Il buio, il silenzio, la immobilità. Vorrei trovare un posto silenzioso (perfettamente silenzioso) e buio (perfettamente

⁷ Intervista rilasciata a Franco Palmieri, in “Studi Cattolici”, XIII, 1969, 10, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, cit., pp. 17-21, in particolare p. 17 (corsivi miei).

⁸ L. Malerba, *Salto mortale*, Milano, Mondadori, 2002, p. 155 (prima edizione Milano, Bompiani, 1968).

⁹ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id. *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori (‘I Meridiani’), 1973, vol. I, p. 324.

buio). [...] Sono molto stanco. Vorrei stare al buio, nel silenzio, in un luogo ben riparato. Che non ci fossero rumori e se ci sono non sentirli, che non succedesse niente. Vorrei restare fermo, immobile, in posizione orizzontale, con gli occhi chiusi, senza tirare il fiato, senza sentire voci e campanelli, senza parlare. Al buio. Non avere nessun desiderio, nessuno che parla e nessuno che ascolta, così al buio, con gli occhi chiusi”.¹⁰

E così ha termine il soliloquio del pene nel *Protagonista*, col tentativo, una volta ritiratosi per sempre nel piccolo appartamento del proprio “Capoccia”, all’interno della propria tana, di autopossedersi:

“La radio tace arrugginita nello stanzino. E adesso non parliamone più delle signorine e dei loro Giardini. Lasciatemi in pace che io ho da fare sono molto occupato. Ci vuole tempo e fatica ma alla fine arriverò al Buco prima di morire fra lo stupore generale”.¹¹

Allo stesso modo, Vitangelo Moscarda termina il racconto del suo progressivo svanire in *Uno, nessuno e centomila*:

“Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d’oggi, domani. Se il nome è la cosa; se il nome è in noi il concetto d’ogni cosa posta fuori di noi; e senza il nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita. [...] Volto subito gli occhi per non vedere più nulla fermarsi nella sua apparenza e morire. Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi faccia il vuoto delle vane costruzioni.

La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonare, che forse ne fremono di gioja nella loro cavità ronzante, in un bel cielo azzurro pieno di sole caldo tra lo stridìo delle rondini o nel vento nuvoloso, pesante e così alte sui campanili aerei. Pensare alla morte, pregare. C’è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce la campane. Io non l’ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori”.¹²

¹⁰ L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 200-201 (prima edizione Milano, Bompiani, 1966).

¹¹ Id., *Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, p. 193.

¹² L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in Id., *Tutti i romanzi*, cit., vol. II, pp. 901-902. Ugualmente, Ovidio Romer che, nelle *Pietre volanti*, fa visita alla lapide del padre prima di constatare quanto se stesso, il padre e il fratello si assomiglino fino a confondersi, ricorda molto da vicino Mattia Pascal che, nelle pagine finali del romanzo, osserva la propria lapide senza poter dire esattamente chi sia.

Il ricorso agli effetti illusionistici insiti nella sovrapposizione della storia e del documento alla finzione narrativa, l'adesione all'idea della letteratura come complesso reticolato di rimandi e ripetizioni, l'accettazione del simbolo del labirinto come ideale rappresentazione di un'arte essenzialmente umoristica e autoriferita ma comunque in sistematico e necessario dialogo con il lettore sono gli elementi principali che avvicinano Luigi Malerba a Jorge Luis Borges (fatto salvo il prevalere in quest'ultimo dell'aspetto immaginario e metafisico e nel primo di quello più materiale e concreto). Basti in questa sede segnalare due esempi particolarmente significativi per il loro valore di sintesi di un vero e proprio progetto romanzesco: *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, di Borges, dove è anticipato – come in miniatura – il motivo strutturale di *Salto mortale*; e il testo breve *L'immortale*, che pare preannunciare, almeno in parte, lo spunto di *Itaca per sempre*. Se nel *Giardino dei sentieri che si biforcano* il narratore, dopo essersi chiesto “in che modo un libro potesse essere infinito”, si risponde immaginando “un volume ciclico, circolare: un volume la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente”,¹³ in *Salto mortale* Malerba realizza tale utopia attraverso la conclusione delle indagini di Giuseppe detto Giuseppe, le quali, terminando proprio là dove le vicende avevano preso avvio, lasciano ipotizzare una loro iterazione perpetua e quindi l'eventualità di un romanzo ciclico e paradossalmente interminabile. Analogamente, se nell'*Immortale* Flaminio Rufo, il tribuno che racconta la sua ricerca della Città degli Immortali, confessa di essere Omero e nello stesso tempo Ulisse, in *Itaca per sempre* Ulisse, dopo aver riconquistato non solo la propria isola e il proprio potere, ma anche, con maggior fatica e in seguito a più travagliate

¹³ J. L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Finzioni*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori ('I Meridiani'), 1997, vol. I, pp. 696-697.

schermaglie d'astuzia, la moglie Penelope, si accinge a dettare il resoconto del proprio *nostos* rivelando così di coincidere con l'immaginaria figura dell'aedo cieco cui si attribuisce la paternità dei poemi.

È dalle parole dello stesso ufficiale romano, tra l'altro, che possiamo ricavare una sintesi del significato del simbolo del labirinto, e delle sue implicazioni in termini di poetica, valida oltre naturalmente che per Borges anche per Malerba: il labirinto è l'immagine stessa di quel disagio che Malerba confessa essere all'origine della sua scrittura, il segno di qualcosa il cui significato reale sfugge e che, evidentemente, non si limita a disegnare gli inganni e gli enigmi del mondo in cui viviamo, ma anche l'intrico misterioso di noi stessi, gli incubi che ci riguardano e a cui non sappiamo dare una risposta. Giunto presso la Città degli Immortali, infatti, Flaminio Rufo si perde in un labirinto, un edificio la cui architettura – nota il personaggio – è subordinata allo scopo di confondere gli uomini:

“Abbondavano il corridoio senza sbocco, l'alta finestra irraggiungibile, la vistosa porta che s'apriva su una cella o su un pozzo, le incredibili scale rovesciate, coi gradini e la balaustra all'ingiù. Altre, aereamente aderenti al fianco d'un muro monumentale, morivano senza giungere ad alcun luogo, dopo due o tre giri, nelle tenebre superiori delle cupole. Ignoro se tutti gli esempi che ho enumerati siano letterali; so che per molti anni infestarono i miei incubi; non posso sapere ormai se un certo particolare è una trascrizione della realtà o delle forme che turbarono le mie notti”.¹⁴

Le stesse architetture osservate dal personaggio borgesiano sono in effetti rinvenibili anche nelle strutture dell'affabulazione di Malerba; la scrittura romanzesca malerbiana elude i meccanismi consueti che regolano la dimensione temporale e spaziale, ed è pertanto in grado di confondere le nostre certezze e di costringerci in un gioco ad un tempo affascinante e inquietante. I confini che generalmente siamo abituati a ben distinguere, quelli che separano i ruoli dello scrittore, del personaggio e del lettore,

¹⁴ Id., *L'immortale*, in Id., *L'aleph*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 779.

appaiono assai sfumati: il necessario coinvolgimento del lettore arriva in Malerba ad essere reso esplicito attraverso la trasformazione del lettore stesso in personaggio e – transitivamente – nell'autore; così come, al contrario, l'autore – attraverso la sua illusoria sovrapposizione con il narratore – tende a impossessarsi della natura del personaggio e, dunque, del lettore.

Il paradosso malerbiano – descritto, quasi come in un testamento, in *Fantasmî romani* quando Clarissa, rinvenendo il dattiloscritto del marito architetto (un architetto di labirinti?), riconosce la sua stessa vicenda (ciò che abbiamo letto fino a quel punto) e si sorprende nell'atto di leggersi –¹⁵ ha il suo più prossimo antecedente nel finale di *Cien años de soledad*:

“Aureliano saltò undici pagine per non perdere tempo con fatti fin troppo noti, e cominciò a decifrare l'istante che stava vivendo, e lo decifrava mano a mano che lo viveva, profetizzando se stesso nell'atto di decifrare l'ultima pagina delle pergamene, come se si stesse vedendo in uno specchio parlante. Allora saltò oltre per precorrere le predizioni e appurare la data e le circostanze della sua morte. Tuttavia, prima di arrivare al verso finale, aveva già compreso che non sarebbe mai più uscito da quella stanza, perché era previsto che la città degli specchi (o degli specchietti) sarebbe stata spianata dal vento e bandita dalla memoria degli uomini nell'istante in cui Aureliano Babilonia avesse terminato di decifrare le pergamene, e che tutto quello che vi era scritto era irripetibile da sempre e per sempre, perché le stirpi condannate a cent'anni di solitudine non avevano una seconda opportunità sulla terra”.¹⁶

Tale paradosso trova una sistemazione teorica nelle sapienti parole dell'eunuco Lippas, nel *Fuoco greco*, il quale, parlando con Leone Foca, il fratello dell'imperatore di Bisanzio nascostosi presso di lui sotto mentite spoglie, dichiara perentoriamente che la realtà più reale è quella che esce dalla penna dello scrittore, lasciando intendere di essere l'autore della storia

¹⁵ Cfr. A. Chiafele, *Fantasmî romani e Decostruzione urbanistica: due romanzi o uno solo?*, in “Italice”, 4, 2009, pp. 688-705.

¹⁶ G. G. Márquez, *Cent'anni di solitudine*, in Id., *Opere narrative*, a cura di R. Campora, introduzione di C. Segre, Milano, Mondadori (‘I Meridiani’), vol. I, p. 981.

che stiamo leggendo e di scrivere tale storia come *in presa diretta*, potendo dunque disporre a suo piacimento di ogni personaggio:

“So soltanto che questa storia finirà quando io deciderò di finirla e che si concluderà nel modo che vorrò io. In questa storia sono io che comando. Io sono un umile eunuco, ma quando scrivo ho più potere dell'imperatore vostro fratello. Io posso far morire una persona con una sola parola mentre l'imperatore deve dare ordini, pronunciare sentenze, porre firme, deve servirsi di giudici, inquisitori, eparchi, cancellieri, carnefici. Io mi servo soltanto della mia penna, di un'ampolla di inchiostro e di un foglio di pergamena'.

Leone Foca pensò che quell'eunuco peccava di presunzione.

'Io non pecco di presunzione', disse Lippas rispondendo ancora una volta al pensiero di Leone 'tanto è vero che non ho messo il mio nome in testa a questi fogli e non ho dato un titolo a questa mia opera scritta. Come vedete preferisco nascondermi dentro le pagine piuttosto che mettermi in mostra come scrittore'".¹⁷

Con Malerba, insomma, giungiamo alle conclusioni opposte a quelle cui era giunto Italo Calvino. Per sfidare il labirinto e tentare di uscirne, lo scrittore ligure si era fatto

“cartografo, costruttore di sestanti e astrolabi, un maestro del calcolo combinatorio, un architetto-urbanista di palazzi e città letterarie, un inventore di apparecchi radiografici e tomografie assiali computerizzate. Nulla lo appassionava quanto fare continuamente il punto, fissare la posizione propria e degli altri, cercare nessi, indagare il rovescio, la trama segreta di quell'arazzo di inganni e apparenze che è la vita”.¹⁸

Quello emiliano, al contrario, si è avvalso degli stessi strumenti per edificarne uno sempre più intricato, non perché ritenesse di doversi arrendere al presente, ma per affrontarlo condividendone la stessa sostanza e immergendovisi senza compromessi, per obbligarci ad avere il coraggio di seguirlo senza tentare scorciatoie o vie secondarie.

¹⁷ L. Malerba, *Il fuoco greco*, Milano, Mondadori, 1990, p. 189.

¹⁸ E. Ferrero, *Nel labirinto ci serve ancora la sua bussola*, in “Tuttolibri”, XXXIV, 1732 (18 settembre 2010), p. VI.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



RECENSIONE / REVIEW

***Traces d'autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati ('Cahiers d'Études Romanes', 20), Caer – Centre Aixois d'Études Romanes, Aix-en-Provence-Marseille, Université de Provence, 2 voll., 2009, pp. 524, €**

“Tous ces gens-là, vous n'avez pas assez de méfiance, c'est des copiateurs”.
M. Proust, *Le Temps retrouvé*

L'écriture révèle de la stratification: de signes, de mythes, de remaniements, de 'mains'. Écrire est un acte sans fin et chaque texte peut donner lieu, selon des modalités tout à fait différentes, à des “palimpsestes”, tels que Gérard Genette les décrit dans son *Palimpsestes. La littérature au second degré*.¹ L'idée d'une pluralité d'états de l'écrit à étudier est à l'origine des enjeux dont il est question dans *Traces d'autrui et retours sur soi*.

Comme le rappelle Perle Abbrugiati, responsable de l'équipe 'Pratiques d'écriture' et de la direction du présent ouvrage collectif, une œuvre “se construit par étapes, incluant des retours sur un itinéraire

¹ Voir G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Certains textes, comme *Dei delitti e delle pene* de Beccaria, peuvent faire l'objet d'une mise en relation multiple, avec leur contexte original, nous permettant d'affirmer que l'instance auctoriale se dilue dans "un sujet collectif dont Beccaria n'aurait été que le scribe, sinon le porte-plume",³² et avec d'autres textes qui en constitueraient la traduction sur le thème *traduttore/traditore*: "la réécriture de Morellet [...] gomme, à sa façon, le potentiel révolutionnaire du livre de Beccaria pour le ramener à l'orthodoxie réformiste des Lumières".³³

La réécriture peut détourner le message et les sens d'une légende, parce que les temps, les mentalités, les idéologies dominantes ou les peuples (Urbani) ont changés. Les mythes, également, vidés et ramenés à leurs grandes unités constituantes, les mythèmes, sont saturables, réécrivibles et inscrivibles (dans tout autre contexte que celui d'origine) à l'infinie: Pénélope peut alors acquérir une dimension nouvelle, voire proto-féministe (Gondouin), Oreste, Antigone et Créon peuvent devenir la "transcription originale d'un conflit sans trêve qui se déploie contre les ennemis de l'Histoire et, tout autant, contre les ennemis plus sournois et plus résistants qui se cachent dans les replis de l'âme".³⁴

Les migrations génériques engendrent des formes d'interaction ultérieures, concernant tantôt les reconfigurations de thèmes et de figures, tantôt le dialogue entre pratiques discursives différentes mises en relation. Le bousculement d'un genre à l'autre, le croisement de styles, le détournement parodique et, plus généralement, la métalittérarité, sont les caractéristiques propres aux narrations modernes, où l'on assiste à une telle prolifération de dispositifs doublant, dédoublant et brouillant les références

³² Cf. R. Abbrugiati, *Écriture et réécriture de "Dei delitti e delle pene": le cas Beccaria*, cit., p. 38.

³³ Cf. *ivi*, p. 41.

³⁴ Cf. M. Palumbo, *"Forza del destin e orribili passioni": la réécriture des mythes dans les tragédies de Vittorio Alfieri*, cit., p. 191.

que la notion même de réécriture paraît ne plus convenir. L'analyse de ces réécritures débordantes, qui clôture à juste titre l'ouvrage, permet, à la fois, d'esquisser une définition plus ou moins pertinente du terme et de la dépasser en ouvrant les portes aux chaos difficilement maîtrisable de la littérature postmoderne:

“[...] ainsi le soyeux texte de Baricco semble-t-il non seulement contenir des niveaux de réécriture intéressants par leur complémentarité – transformation générique, variation textuelle, regard sur le potentiel de la traduction – mais finalement permettre une réflexion exemplaire sur l'opération que permet le phénomène de réécriture quel que soit son registre: se mimétiser pour être mieux soi”.³⁵

Tout le “scriptible” du monde, pour reprendre le néologisme de Roland Barthes,³⁶ est susceptible de devenir le ‘réscriptible’ de tout le monde. Des textes analytiques comme *Traces d'autrui et retour sur soi* nous aident à nous orienter dans ce terrain vague peuplé de références implicites, de renvois, d'hommages, de paternités et de filiations cachées ou non assumées, de plagats, de détournements trahissant le sens original d'un texte. Chaque écrit laisse des traces et contient des traces qui s'étalent diachroniquement, au-delà de la vie et en dehors du texte, un texte qui paraît ainsi n'avoir jamais eu de commencement et qui n'aura littérairement jamais de fin. C'est pourquoi les abordages théoriques de *Traces d'autrui* ne peuvent que s'avérer provisoires et conscients de l'être. L'inéluctable partialité de l'ouvrage est explicitée sous la forme d'une annonce préfigurant une évolution que nous attendons, d'ores et déjà, de lire, de citer, de manipuler, de... réécrire:

³⁵ P. Abbrugiati, “Seta” de Baricco, *cocon de réécritures*, in *Traces d'autrui et retours sur soi*, cit., vol. II, p. 476.

³⁶ Cf. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1979, p. 10.

“[...] d’autres travaux sur ce sujet nous attendent, n’en doutons pas, qui jetterons des ponts entre les époques, entre les auteurs, entre les pays, entre les genres, et, espérons-le, au fil de notre écoute mutuelle, entre nous”.³⁷

MANUEL BILLI

³⁷ P. Abbrugiati, *Introduction*, cit., p. 17.



RECENSIONE / REVIEW

***Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010, pp. 418, €40,00**

Il 1° gennaio 1764 Metastasio suggeriva a un corrispondente, intenzionato a raggiungere le vette di Parnaso, di evitare espressioni inusuali e metafore ardite, non autorizzate dall'uso, invitandolo a praticare un compromesso tra imitazione e innovazione:

“Io non vorrei esser il primo che avesse detto i *prati ridono*; eppure è questa oggidì metafora leggiadra e comune. Ma direte poi (e direte benissimo): converrà dunque dir sempre quello che gli altri han detto, privar la poesia del pregio della novità, ed in vece di autore rimanere sempre copista? No, mio caro signor Lazzaroni, convien sempre cercar di distinguersi; ma le novità in poesia, acciocché non offendano, hanno bisogno di esser preparate, come le dissonanze nella musica”.¹

Anche con tali prudenti esortazioni epistolari Metastasio rendeva omaggio agli *auctores* della tradizione, “illustri miniere” i cui “preziosi materiali”, scriveva in un'altra lettera del 1761,² aveva mandato a memoria

¹ P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, vol. IV, pp. 332-333.

² Cfr. *ivi*, p. 196 (lettera a Pierre Laurent d'Ormont Buyrette de Belloy del 30 aprile 1761).

nella fanciullezza, al tempo dell'improvvisazione poetica, e aveva poi accostato, manipolato e reinventato nella produzione in versi della maturità.

Le differenti, possibili modalità di relazione fra gli autori e i testi entrati a far parte del canone sono l'oggetto dei quattordici saggi raccolti in questo volume collettaneo per le cure di Massimo Gioseffi, terza tappa di un percorso di ricerca sui classici latini avviato un decennio fa. Tramandati senza rilevanti mutazioni soprattutto grazie all'opera della scuola, i testi vennero riletti nei secoli adattandoli a sempre diverse necessità e finalità. Nel *continuum* cronologico che dalla classicità arriva ai giorni nostri il volume individua tre momenti significativi (dall'età tardoantica a quella moderna, il Cinquecento e il Novecento) per presentare, attraverso casi esemplari, specifiche tipologie di reimpiego dei testi antichi (efficacemente sintetizzate dalla figura etimologica che dà il titolo alla miscellanea); attraverso le quali, come il curatore sottolinea nella *Prefazione*, "l'originale diviene la fonte necessaria a rendere possibile una creazione autonoma e nuova, nella quale si perde e si sublima allo stesso tempo".³

Render conto sinteticamente del volume è naturalmente impossibile; ci contenteremo di sondarne i principali nuclei tematici. Fra gli autori più spesso sottoposti a riuso, Virgilio occupa una posizione di assoluta preminenza, come testimoniano (per la tarda antichità) i contributi di Luigi Pirovano, di Alessia Fassina e di Isabella Canetta.

Ricondotte le cosiddette *dictiones ethicae* di Ennodio al *progymnasma* dell'etopea piuttosto che all'esercizio scolastico della *suasoria*, Pirovano si sofferma sulle caratteristiche originali della *Dictio* 28, strettamente connessa a un passo virgiliano di riferimento (*Eneide*, IV, 365-387) e seguita da un'appendice in versi in cui vengono ripresi temi del

³ Cfr. M. Gioseffi, *Prefazione*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010, p. 11.

componimento; tanto profondo è il legame con lo sfogo di Didone per la partenza di Enea da far pensare che Ennodio volesse, nei versi aggiunti, “quasi misurarsi con il modello in un ideale agone poetico”,⁴ e da far altresì supporre per l’etopea l’inserimento di elementi parafrastici. Il confronto con la tradizione greca e con alcuni esempi tramandati dal *Codex Salmasianus*, uniti a un puntuale commento al testo, confermano persuasivamente l’ipotesi, facendo della *Dictio* 28 un esercizio erudito in cui etopea e parafrasi in parte coincidono; in virtù della diffusione e del prestigio di cui godeva l’opera virgiliana, il testo di partenza diviene così modello per un autonomo processo di creazione, realizzato secondo procedimenti di imitazione e ampliamento.

Alla Didone virgiliana rinvia anche lo studio di Alessia Fassina; testimonianza della venerazione tardoantica per il poeta mantovano, il centone *Alcesta* si discosta originalmente dal dramma di Euripide (nel finale, anzitutto, adottando la variante più negativa degli avvenimenti) per proporre una versione che, attraverso una studiata ripresa di versi del quarto libro dell’*Eneide*, assegna a Didone una inequivoca “funzione-guida”, allo scopo di ottenerne la “riabilitazione morale”.⁵ Adattando i versi virgiliani ad Alcesti, figura esemplare della *mulier univira*, il centonario mira cioè a sostituire al comune atteggiamento diffamatorio postvirgiliano verso Didone il ritorno alla *fama prior* della regina fenicia, depositaria del *pudor*, la virtù del retto comportamento femminile.

Isabella Canetta riserva la sua attenzione ai possibili modelli letterari alla base dell’*Eneide*, così come emergono dal commento di Servio, ampiamente consultato fino al Rinascimento. Partendo da un’annotazione

⁴ Cfr. L. Pirovano, *La “Dictio” 28 di Ennodio. Un’etopea parafrastica*, ivi, p. 19.

⁵ Cfr. A. Fassina, *Il ritorno alla “fama prior”: Didone nel centone “Alcesta”* (“*Anth. Lat.*” 15 R.²), ivi, p. 94.

serviana ai versi 486-490 del secondo libro (la raffigurazione delle donne troiane cinte d'assedio nella reggia di Priamo), l'autrice riconosce quale caratteristica distintiva dell'operato di Servio, che pure è "consapevole del metodo compositivo di Virgilio, consistente nel rielaborare, riscrivere e ricontestualizzare le opere di autori precedenti",⁶ la preferenza accordata ad alcune fonti (nel caso specifico, gli epici Ennio e Apollonio Rodio) a discapito di altre (taluni testi storiografici, Lucrezio), sempre indicate dallo scoliaste in modo generico, senza un'analisi dettagliata dei modelli.

Dal riuso di Virgilio a quello di Omero il passo è breve; è infatti l'*auctoritas* del poeta greco a ricorrere con maggior frequenza nell'analisi dei tre personaggi principali (Bellerofonte, Pegaso e Chimera) della *Fabula Bellerofontis* di Fulgenzio, condotta da Martina Venuti per individuare i meccanismi interpretativi delle fonti delle *Mythologiae*. Sono "l'etimologia, la citazione, la componente 'iconografica', la spiegazione allegorico-morale" le strategie più di frequente applicate nelle *fabulae* dallo scrittore africano, che non manca talora di forzare il significato originario dei testi utilizzati, pervenendo a "estremismi spesso ineguagliati dalla restante tradizione tardoantica".⁷

Accompagnano il lettore verso l'età moderna i saggi di Sandra Carapezza e di Cristina Zampese. La prima si sofferma sull'evoluzione della funzione digressiva nel Medioevo, considerata attraverso tre casi rappresentativi, dal V al XIV secolo. Se, nella raffigurazione della vittoria della virtù sul vizio inscenata da Prudenzio nella *Psychomachia* non si può *stricto sensu* parlare di digressione, all'interno della cornice in cui si collocano le allegorie dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla se ne può

⁶ Cfr. I. Canetta, "Diversos secutus poetas". *Riuso e modelli nel commento di Servio all' "Eneide"*, ivi, p. 54.

⁷ Cfr. M. Venuti, *La materia mitica nelle "Mythologiae" di Fulgenzio. La "Fabula Bellerofontis"* (Fulg. "myth." 59. 2), ivi, pp. 89-90.

invece rinvenire una vasta gamma (descrittive, gnomiche, morali e metapoetiche). A lungo assegnata a Dino Compagni, *L'Intelligenza* si presenta infine come un insieme di ammaestramenti dislocati in un poemetto didattico-allegorico; in questo caso, la digressione consente di inserire nel testo il maggior numero possibile di nozioni, esibite “sotto le spoglie di un ornato narrativo che ne agevoli l’assimilazione”.⁸ Il riconoscimento del rilievo progressivamente assunto dal *topos* nella poesia didattica si attuerà, di lì a poco, con il consapevole utilizzo compiuto da Dante nella *Commedia* e nel *Convivio*.

Chiude la prima sezione della miscellanea un contributo petrarchesco, ideale *trait d’union* fra il Medioevo e la nuova epoca. Cristina Zampese propone un’accurata indagine semantica delle occorrenze (ventidue in totale) del termine ‘nebbia’ nel *corpus* lirico del *Canzoniere* e nei *Trionfi*, distinguendo fra l’accezione propriamente meteorologica e quelle connesse ai motivi simbolici del *velamen*, della *caligo*, della *nubes* e dell’*umbra*; ancora, alla metafora di “malattia degli occhi”,⁹ preannuncio ferale in riferimento alla fragilità terrena della donna amata. Alla sicura individuazione di memorie biblico-patristiche, classiche e volgari l’autrice affianca un’analisi in prospettiva sincronica e acute proposte interpretative, che restituiscono una lettura affascinante di alcuni testi del *Canzoniere* e di passi selezionati dei *Trionfi*.

Il Cinquecento, il secolo che, attraverso la forma del trattato, ha più di ogni altro mirato alla compiuta codificazione del sapere (linguistica e stilistica *in primis*), si presta ad essere indagato nel segno dei generi letterari. Nel suo “*Aristarchi nuovi ripresi*”. *Giraldi, Minturno e il riuso*

⁸ Cfr. S. Carapezza, *Funzioni digressive nella didattica medievale. “Psychomachia”, “Anticlaudianus” e “L’Intelligenza”*, ivi, p. 118.

⁹ Cfr. C. Zampese, ‘Nebbia’ nei “*Rerum Vulgarium Fragmenta*”. *Appunti per un’indagine semantica*, ivi, p. 143.

dell'antico nella trattatistica del Cinquecento, Davide Colombo esamina le prerogative di due modalità di reimpiego dell'antico propriamente cinquecentesche, verificandole attraverso l'analisi contrastiva dei *Discorsi intorno al comporre* di Giovan Battista Giraldi e dell'*Arte poetica* di Antonio Minturno. Anche mediante perspicui affondi testuali, Colombo considera alcune questioni di poetica (la dibattuta ricezione dell'*Orlando furioso*, l'inizio *in medias res* e l'*entrelacement*, la durata e la struttura della tragedia, il numero più appropriato di apparizioni in scena dei personaggi) che concorrono a delineare l'opposta fisionomia dei due trattatisti, interpreti rispettivamente di un classicismo aperto alla mutazione del gusto e favorevole a "una nuova stagione di ripensamento critico e fervore creativo",¹⁰ e di uno ortodosso, convinto della sostanziale immutabilità dell'arte e disposto a limitati adattamenti al nuovo.

Al genere trattatistico rinvia anche il saggio di Marianna Villa; il confronto fra le diverse redazioni del *Cortegiano* consente all'autrice di riconoscere, in quella definitiva, il più consistente rilievo assunto dalla figura di Alessandro Magno, frutto dell'incremento di occorrenze ed esempi a lui riconducibili. Fondata in larga misura su Plutarco, l'immagine del Macedone acquista, nel quarto libro, una valenza marcatamente positiva, in accordo con il modello di cortigiano proposto nel dialogo; mentre altre fonti (da Curzio Rufo a Valerio Massimo), già utilizzate nei primi libri, trovano per lo più impiego "come bacino di esempi a sostegno delle argomentazioni".¹¹ Persino i difetti attribuiti ad Alessandro da alcuni *auctores* ottengono il contrassegno della grandezza d'animo; e le qualità del condottiero promettono di inverarsi nel futuro imperatore Carlo V (ma

¹⁰ Cfr. D. Colombo, "Aristarchi nuovi ripresi". *Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento*, ivi, p. 181.

¹¹ Cfr. M. Villa, *Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno*, ivi, p. 211.

anche, in alternativa, in monsignor d'Angolem e in Enrico VIII), destinato a continuare l'opera avviata dal predecessore.

Nell'ambito della rinnovata fortuna rinascimentale del trattato sull'agricoltura, Guglielmo Barucci ragguaglia il lettore su alcuni episodi dello "sfaccettato sottogenere epistolare che lega un corrispondente in villa a uno in città", una delle realizzazioni possibili della "lode della *villa*", in cui trova espressione la "dicotomia irrisolta tra arcadia di diletti e operosa ruralità",¹² non di rado associata alla condanna della vita cittadina. Plinio e Seneca epistolografi sono i modelli privilegiati a cui attingono Alberto Lollio nella *Lettera in laude della villa* (1544) e Agostino Gallo nelle ultime delle *Venti giornate dell'Agricoltura* (1566). Luogo della libertà, del riposo e del nascondimento, in cui è data la possibilità di sottrarsi al degrado della città a tutto vantaggio della riflessione e della pratica letteraria, la villa si presenta come una sorta di riparo ai mali dell'epoca contemporanea, consentendo la "fuga da una società che, nella generale crisi culturale, politica e religiosa, si prospetta come sempre più soffocante e inquieta".¹³

A Michele Comelli spetta infine ricostruire l'evoluzione del *topos* della sortita notturna, *specimen* "di un costante e laborioso tentativo di rileggere la tradizione, interpretandola e, se occorre, perfino correggendola".¹⁴ Se dal quarto secolo i modelli di Omero (con l'episodio della *Doloneia* del decimo libro dell'*Iliade*) e Virgilio (con la storia di Eurialo e Niso, di *Eneide*, IX, 176-502) si impongono come fra loro alternativi eppure integrabili, la rinascita omerica postariostesca e la riscoperta di Aristotele fanno sì che al lirismo virgiliano venga sempre più

¹² Cfr. G. Barucci, *Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura*, ivi, pp. 184-185.

¹³ Cfr. ivi, pp. 206-207.

¹⁴ Cfr. M. Comelli, *Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, cit., p. 233.

spesso preferito il realismo di derivazione omerica. La circostanziata analisi di *exempla* dall'*Italia liberata dai Goti* di Trissino e dall'*Avarchide* di Alamanni consente a Comelli di riconoscere nei poemi due tipi differenti di "aristotelismo omerizzante".¹⁵ Mentre Trissino si fa portavoce di un omerismo 'formale', Alamanni (e sarà questo l'orientamento vincente) ne propugna uno 'moralizzato', interessato a contemperare la linea omerica (nei soli aspetti autorizzati dalla *Poetica* aristotelica) con quella patetica di origine virgiliana.

Completa il copioso catalogo delle tipologie di riuso dei classici un'ampia sezione novecentesca, in cui trovano applicazione diversificate strategie di indagine testuale. Marco Fernandelli presenta un coinvolgente contributo comparatistico; nel suo "*Inviolable voice*": *studio su quattro poeti dotti* (*Virgilio, Milton, Keats, Th. S. Eliot*) lo spunto virgiliano iniziale relativo a Circe (*Eneide*, VII, 10-20), con le sue riconosciute ascendenze omeriche, diviene il filo rosso cui affidarsi per riflettere su passi scelti del miltoniano *Paradise Lost*, di *Lamia* e *La Belle Dame sans Merci* di John Keats, e della parte seconda del poemetto *The Waste Land* (dal titolo *A Game of Chess*) di Thomas Stearns Eliot. In nome di una comune base classica, i testi dichiarano un'insospettata sovrapposizione di fonti, un complesso intreccio di richiami e rinvii non esclusivamente formali, in grado di superare qualsiasi barriera culturale, cronologica e geografica. Così accade esemplarmente nell'opera del *poeta doctus* Eliot, in cui "si alternano citazioni – pure o rielaborate – e imitazioni di modelli – *loci*, stili, ritmi – riconoscibili in vario grado, a volte dissimulati"; e se l'origine delle citazioni è in genere espressa, "lo stesso non vale per i modelli imitati", con

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 237.

“autori che citano altri autori” o “autori che imitano altri autori, con tecnica allusiva o dissimulando il procedimento di derivazione”.¹⁶

I complessi processi di traduzione e di riuso di un testo latino sostanziano l'intervento di Luigi Ernesto Arrigoni: *Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di “Vento a Tindari”*. Data al 1939 (anno della pubblicazione su rivista delle versioni dei *carmina* 31 e 65) l'inizio dell'assidua frequentazione dei testi catulliani da parte di Quasimodo, pervenuta nel 1945 all'edizione dei *Catulli Veronensis Carmina*, ampiamente rimaneggiati fino alla stampa mondadoriana del 1965. In considerazione delle sue accentuate consonanze con *Vento a Tindari*, Arrigoni sceglie di focalizzare la propria analisi sulla traduzione quasimodiana del carme 31 (*A Sirmio*), ripercorrendone le vicende redazionali, le scelte stilistico-metriche, i temi e le corrispondenze con il testo latino e con il componimento dedicato alla località siciliana (nella redazione definitiva del 1965).

Meditando sulla misura breve del racconto, Massimo Gioseffi approfondisce le relazioni con i classici di tre narratori italiani: Elsa Morante, Franco Fortini e Stefano Benni. Nell'autobiografico racconto *Prima della classe* (1939) la Morante riprende la novella apuleiana di Amore e Psiche rovesciandone il senso; Amore si tramuta così da mezzo di ascesa verso la divinità in mediatore dell'incontro con l'umano. Ambientata nella Sicilia di inizio Settecento, la fortiniana *Morte del cherubino* (racconto storico-allegorico datato 1938, pur se pubblicato in rivista nel 1941) propone una riflessione sul rapporto fra arte e vita, sul “senso di che cosa sia un classico, di quale sia il compito della

¹⁶ Cfr. M. Fernandelli, “Inviolable voice”: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th. S. Eliot), in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, cit., pp. 287-288.

tradizione”.¹⁷ Nei racconti di Benni *Comici spaventati guerrieri* (1986), *Oleron* (1987) e *Un uomo tranquillo* (1994) vengono da ultimo individuati gli elementi di un oscillante rapporto dell’autore con il latino. Il tono bonario delle citazioni (sfruttate in giochi e accumuli linguistici) rinvenibile nel primo racconto si modifica sensibilmente nel secondo, in cui il latino si presenta come “lingua dei testi sapienziali”, “lingua magica per definizione”, acquisendo lo statuto di “barriera generazionale, nella quale l’autore, adulto, stringe la mano ai suoi lettori adulti, alle spalle, se non proprio ai danni, dei lettori giovani”,¹⁸ privi di adeguati mezzi di decodifica. Usufruito attraverso le figure dell’accumulo e dell’ossimoro, nel più recente dei testi considerati il latino viene infine relegato a contrassegno di un sapere antiquato, portatore di conformismo e arretratezza; mentre chi se ne serve, anche “in virtù dell’età”, diviene “custode ideale di un mondo in via di sparizione (o, forse meglio, di autodistruzione)”.¹⁹

Sigilla il volume il contributo gaddiano di Giuliano Cenati, che esamina “il luogo più eminente dedicato alla Latinità nell’intera opera di Gadda: una corposa digressione anticiceroniana”²⁰ inserita nel racconto *San Giorgio in casa Brocchi* (1931). Collocata in posizione centrale, la descrizione della crisi tardorepubblicana di Roma antica rinvia alla Milano contemporanea (di cui il racconto vuole offrire una disincantata rappresentazione); all’invettiva riservata al periodo romano si sostituisce, per il presente, una divertita, grottesca satira di costume, convenientemente inserita in un testo il cui tema conduttore è il contrasto generazionale, il

¹⁷ Cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, ivi, p. 339.

¹⁸ Cfr. ivi, p. 353 e p. 355.

¹⁹ Cfr. ivi, p. 344.

²⁰ Cfr. G. Cenati, *Carlo Emilio Gadda e i “cattivi maestri” latini*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, cit., p. 387.

dissidio “tra l’ipocrisia sessuofobica degli adulti e l’urgenza del desiderio giovanile”.²¹ Riflesso di un’educazione scolastica improntata alla più scontata ovvietà, il tributo di cui viene fatto oggetto Cicerone mira a colpire, insieme all’oratore e alla sua opera, “le componenti più retrograde del *milieu* aristocratico-borghese d’inizio Novecento”. Allo smitizzato Cicerone viene opposto Cesare, “immagine di coerenza austera tra il dire e il fare, di ferma capacità analitica e conseguente carisma decisionale”,²² ricorrente con una certa continuità nell’opera di Gadda, anche in relazione alla memorialistica militare rappresentata dal *De bello Gallico*, variamente ripreso e imitato dall’ingegnere.

Nella feconda varietà dei sondaggi proposti, il volume rende in tutta evidenza l’alto valore assegnato nei secoli alla trasmissione dei classici, prezioso lascito valido a gettare luce sul presente e a orientarsi nel futuro. Più o meno consapevolmente, ogni scrittore compie dell’antico e dei valori da esso comunicati l’uso, il riuso e (talvolta) l’abuso più confacenti alla propria formazione intellettuale, contribuendo a sua volta a tramandarli alle nuove generazioni di lettori; anche in tempi a noi più vicini, in cui (come ricorda Massimo Gioseffi) si ha a che fare con “un pubblico di lettori mutato nelle sue competenze, nel sapere, nelle informazioni di base che l’autore può pensare di attribuirgli”.²³

ROSA NECCHI

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² Cfr. *ivi*, p. 390 e p. 394.

²³ Cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, cit., p. 305.

Publicato *online*, Giugno 2011 / Published online, June 2011

Copyright © 2011

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.