

# 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. 10 / Issue no. 10

Dicembre 2014 / December 2014

**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. 10) / External referees (issue no. 10)**

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

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Laura Carrara (Eberhard Karls Universität, Tübingen)

Daniele Mazza (Università di Roma La Sapienza)

Giovanna Silvani (Università di Parma)

**Progetto grafico / Graphic design**

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2014 – 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

- Citazioni nel proemio dell’“Alessiade” di Anna Comnena:  
tra ideologia e metodologia storiografica*  
LIA RAFFAELLA CRESCI (Università di Genova) 3-20

- Intention de l'auteur ou volonté du texte ? Pétrarque et Boccace  
sur la poésie : vols de mots et mots attrapés au vol*  
PHILIPPE GUERIN (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 21-51

- Autocitarsi in musica. Bach e l'arte della parodia*  
RAFFAELE MELLACE (Università di Genova) 53-75

- Le “Décaméron” de Dario Fo*  
MARCO GALIERO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 77-121

### MATERIALI / MATERIALS

- Il paradosso di Epimenide: come una citazione può creare  
un falso originale*  
NICOLA REGGIANI (Università di Parma) 125-132

- Da Oretta a Griselda: Boccaccio nella trattatistica  
cinquecentesca sulla novella*  
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 133-156

- “Elementary, my dear Watson”. Per una falsa citazione*  
IRENE MINELLA (Università della Tuscia) 157-166

- Dovuto a... Parole altrui nel “Tempo che non muore”  
di Stefano Carrai*  
FABIO BARRICALLA (Università di Genova) 167-180

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione / review] Lynn Shepherd, *Tom-All-Alone's / The Solitary House*, London, Corsair Books, 2012  
SYLVIE GAUTHERON 183-188

- [recensione / review] Sergio Audano, *Classici lettori di classici.  
Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia, Il Castello Edizioni, 2012  
GIUSEPPINA ALLEGRI 189-199



PALINSESTI / PALIMPSESTS





LIA RAFFAELLA CRESCI

**CITAZIONI NEL PROEMIO DELL’“ALESSIADE”  
DI ANNA COMNENA: TRA IDEOLOGIA E  
METODOLOGIA STORIOGRAFICA**

Nell'ambito della storiografia bizantina la monografia storica si caratterizza per la costanza con cui si richiama in forma palese ad una ininterrotta tradizione che prende le mosse dai modelli greci più antichi, come Erodoto e Tucidide. Proprio la fedeltà al genere letterario della monografia definisce il pubblico di riferimento, la metodologia di ricerca, la struttura compositiva, la filosofia della storia, il livello linguistico, la scelta della prospettiva di indagine. La consapevolezza di inserirsi in una codificata espressione letteraria, oltre che storiografica, comporta il ruolo riconosciuto alla ripresa costante, segnalata o sottintesa, dei predecessori, a partire dai modelli perennemente proposti all'imitazione<sup>1</sup> sino agli storici meno noti, scelti come oggetto di  $\zeta\eta\lambda\sigma$  per specifiche caratteristiche legate all'argomento dell'indagine storica, per la peculiare posizione assunta verso

---

<sup>1</sup> A proposito del proemio si veda Luciano, *De historia conscribenda*, in *Luciani opera*, rec. M. D. Macleod, Oxford, Clarendon Press, 1980, vol. III, p. 316 (53-54).

i detentori del potere, per la direzione impressa alla *Kaiserkritik*<sup>2</sup> o all'encomio verso i sovrani.

La ripresa di passi specifici, più o meno estesi, da autori precedenti (non necessariamente solo storici), selezionati in un arco diacronico millenario, non ha solo la funzione di attivare con il competente e ristretto pubblico di riferimento un gioco di sfida e al contempo di intesa a livello di cultura letteraria, ma anche di esprimere, grazie alla dimensione intertestuale, precisi giudizi politici,<sup>3</sup> di far filtrare critiche verso l'impostazione metodologica di storiografi precedenti o contemporanei, di impostare la dialettica, sempre riproposta, di μίμησις e ζῆλος.<sup>4</sup>

Il riferimento esplicito o nascosto al patrimonio letterario e filosofico antico e contemporaneo si qualifica dunque come uno degli elementi che determinano lo spessore letterario e l'interpretazione critica del singolo storico e che lo inseriscono con precisione nel fitto reticolo di rapporti che

---

<sup>2</sup> Si veda F. H. Tinnefeld, *Kategorien der Kaiserkritik in der byzantinischen Historiographie. Von Prokop bis Niketas Choniates*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971, pp. 144-147 (Giovanni Zonaras) e pp. 153-157 (Anna Comnena).

<sup>3</sup> Per il proemio dei *Bella* di Procopio si veda A. Kaldellis, *Procopius of Caesarea. Tyranny, History, and Philosophy at the End of Antiquity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 17-24.

<sup>4</sup> A proposito della distinzione tra poesia, retorica e storia formulata da Procopio (“πρέπειν τε ἡγεῖτο ὁγηρικῇ δεινότητα, ποιητικῇ μυθοποίίαν, ξυγγραφῇ δὲ ἀλήθειαν”), si vedano le riprese di Leone Diacono (“φασὶ γὰρ καὶ οἱ τὸν λόγον σοφοί, ὁγηρικῇ μὲν προσήκειν δεινότητα, ποιητικῇ δὲ μυθοποιίαν, τῇ δὲ ἴστορίᾳ ἀλήθειαν”) e Niceta Coniata (“τέλος γὰρ σκοπιμώτατον τὴν ἀλήθειαν ἔχουσα καὶ τῆς τε ὁγηρικῆς δεινότητος καὶ τῆς ποιητικῆς λογοποιίας ἀφεστῶσα κατὰ διάμετρον καὶ τὰ τούτων ἔτι διωθεῖται χαρακτηριστικά”). Cfr. Procopio, *Bella*, in *Procopii Caesariensis Opera Omnia*, recognovit J. Haury, Addenda et corrigenda adiecit G. Wirth, Lipsiae, Hartmann, 1962, vol. I, t. 5, pp. 11-13 (I, 1, 4); *Leonis Diaconi Caloënsis Historiae libri decem*, e recensione C. B. Hasii, Bonnae, Weber, 1828, p. 5 (I, 1, 12-14); Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, introduzione di A. P. Kazhdan, testo critico e commento di R. Maisano, traduzione di A. Pontani, Milano, Mondadori, 1994, vol. I, p. 10 (*Prooemium*, 5, 4-7). Si veda A. Angelou, *Rhetoric and history: the Case of Niketas Choniates*, in *History as Literature in Byzantium: Papers from the Fortieth Spring Symposium of Byzantine Studies (University of Birmingham, April 2007)*, ed. R. Macrides, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 289-305.

legano, con vincoli molteplici di consonanza e opposizione, gli autori di monografie, ma non solo di esse.

L’analisi si concentrerà sui proemi di Anna Comnena e di Giovanni Zonara, due storici del XII secolo che, nei rispettivi generi della monografia e della cronaca, ricorrono alla citazione con modalità in parte analoghe, per condurre operazioni di primario rilievo per la definizione degli obiettivi storici, ma anche politici, perseguiti.

1. Nell’*incipit* del proemio dell’*Alessiade* Anna sceglie non di presentare se stessa come autrice, bensì di esplicitare il fine della storia, seguendo in ciò il precedente normativo rappresentato, tra gli altri, da Agazia Scolastico<sup>5</sup> e da Leone Diacono.<sup>6</sup> Sulle orme della dichiarazione proemiale erodotea:

“‘Ηροδότου Ἀλικαρνασσέως ἀπόδειξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἔξιτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἐλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τά τε ἄλλα καὶ δι’ ἣν αἰτίαν ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι’;

lo scopo della ricerca e dell’esposizione storica viene individuato nel tentativo di contrastare l’azione distruttrice del tempo. L’intensificazione che investe ogni elemento della ripresa erodotea, a distanza di tanti secoli, comporta che il potere del tempo, che nello storico di Alicarnasso riusciva a rendere evanescenti (“ἔξιτηλα”) le realizzazioni umane, in Anna addirittura le trascina in un abisso di scomparsa (“εἰς βυθὸν ἀφανεῖας”):

---

<sup>5</sup> Si veda *Agathiae Myrinaei Historiarum libri quinque*, recensuit R. Keydell, Berolini, De Gruyter, 1967, p. 3 (1-4, *Prooemium*) e p. 16 (1-5, *Prooemium*).

<sup>6</sup> Si veda *Leonis Diaconi Caloënsis Historiae libri decem*, cit., pp. 3-4 (I, 1, 1-5).

<sup>7</sup> *Herodoti Historiae*, edidit H. B. Rosén, Leipzig, Teubner, 1987, vol. I, p. 1 (I, 1). Traduzione: “Questa è l’esposizione della ricerca di Erodoto di Alicarnasso, perché né i fatti degli uomini divengano evanescenti a causa del tempo, né le opere grandi e meravigliose, sia quelle compiute dai Greci, sia quelle compiute dai barbari, diventino prive di gloria, e tra l’altro anche per qual motivo combatterono tra di loro”.

“ρέων δὲ χρόνος ἀκάθεκτα καὶ ἀεὶ τι κινούμενος παρασύρει καὶ παραφέρει πάντα τὰ ἐν γενέσει καὶ ἐσ βυθὸν ἀφανείας καταποντοῖ ὅπου μὲν οὐκ ἄξια λόγου πράγματα, ὅπου δὲ μεγάλα τε καὶ ἄξια μνήμης, καὶ τά τε ἄδηλα φύων κατὰ τὴν τραγῳδίαν καὶ τὰ φανέντα κρυπτόμενος.”<sup>8</sup>

Questa enfatizzazione promuove il tempo al ruolo del grande nemico della memoria della grandezza umana e viene chiosata dalla citazione, segnalata in termini di genere letterario e non di autore (“κατὰ τὴν τραγῳδίαν”), di un verso dell’*Aiace* sofocleo: “τά τε ἄδηλα φύων καὶ τὰ φανέντα ἀποκρυπτόμενος”.<sup>9</sup> Rispetto alla configurazione originaria, la struttura morfologica e sintattica del verso è modificata con l’aggiunta dell’articolo determinativo (in luogo di “ἄπανθ’”), il passaggio del verbo dall’indicativo al participio e l’inserimento del preverbale ἀπό in “ἀποκρυπτόμενος”. Adeguamenti alla struttura sintattica, che deve ospitare la citazione che funge non da γνώμῃ d’esordio, come nella riflessione che Aiace indirizza a Tecmessa, ma da conferma all’affermazione iniziale di Anna. Del resto proprio le modifiche apportate al testo sofocleo inducono Anna a segnalare la citazione, secondo una tendenza ben rilevata da

<sup>8</sup> *Annae Comnenae Alexias*, recensuerunt D. R. Reinsch et A. Kambylis, Pars Prior Prolegomena at Textus, Berolini et Novi Eboraci, apud Walter De Gruyter et socios, 2001, p. 5 (*Prooemium*, i, 1, 3-5). Traduzione: “Il tempo nel suo corso inarrestabile e nel perenne movimento trascina e trasporta tutto ciò che accade e lo sommerge in un abisso di scomparsa, sia i fatti non degni di menzione sia quelli grandi e meritevoli di memoria, sia facendo nascere, come dice la tragedia, le cose invisibili; sia nascondendo quelle apparse”.

<sup>9</sup> Cfr. Sofocle, *Ajax*, in *Sophoclis Fabulae*, recensuerunt H. Kooyd-Jones et N.G. Wilson, Oxford, Clarendon Press, 1990, vol. I, p. 27 (646-647): “Ἄπανθ’ ὁ μακρὸς κάναριθμητος χρόνος φύει τὸ ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται”. Circa la conoscenza dei tragici negli autori bizantini si veda A. Pertusi, *Selezione teatrale e scelta erudita nella tradizione del testo di Euripide. III. La ricomparsa di Euripide nel Medio Evo bizantino*, in “Dioniso”, XX, 1957, pp. 18-37; F. Conca, *Euripide a Bisanzio*, in *Atti del XV e XVI Congresso di studi sul dramma antico (Siracusa 1995 e 1997)*, a cura di C. Barone, Padova, Istituto Nazionale del Dramma Antico, 2002, pp. 43-61; F. D’Alfonso, *Euripide in Giovanni Malala*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006. Per Anna Comnena si veda G. Buckler, *Anna Comnena: A Study*, Oxford, Clarendon Press, 1929, pp. 201-202 e E. Roselli, *Anna Comnena e la tragedia greca*, in “Medioevo greco”, VIII, 2008, pp. 275-281.

Diether Roderich Reinsch.<sup>10</sup> La scelta del verso sofocleo dimostra una conoscenza non superficiale del contesto originario,<sup>11</sup> poiché la forza indomabile del tempo, che modifica ogni cosa e cui cedono persino gli elementi naturali,<sup>12</sup> è il vero avversario contro cui andranno a infrangersi la forza e l'orgoglio immani di Aiace, incapace di reggere ai cambiamenti che il tempo determina. Contro il potere del tempo, cui cede persino Aiace, simbolo dell'eroe epico, esiste un solo argine capace di contenerne il flusso distruttore: l'opera storica, che seleziona ciò che merita di sfuggire all'abisso dell'oblio e lo consegna alla memoria:

“ἀλλ᾽ ὁ γε λόγος δὲ τῆς ἱστορίας ἔρυμα καρτερώτατον γίνεται τῷ τοῦ χρόνου ῥεύματι καὶ ἵστησι τρόπον τινὰ τὴν ἀκάθεκτον τούτου ῥοήν καὶ τὰ ἐν αὐτῷ γινόμενα πάντα, ὅπόσα ὑπερείληφε, ξυνέχει καὶ περισφίγγει καὶ οὐκ ἐᾷ διολισθαίνειν εἰς λήθης βυθούς.”<sup>13</sup>

Il tema, originariamente epico, della gloria che supera la cancellazione prodotta dal tempo, applicato da Erodoto alla storiografia, si riveste in Anna dei toni della contrapposizione tragica, grazie al non casuale richiamo al verso sofocleo. L'antitesi tra tempo e storia, che segna l'esordio dell'*Alessiade*, si situa al limitare tra una dimensione di scontro epico, consono all'ispirazione di fondo dell'opera non a caso intitolata

---

<sup>10</sup> Si veda D. R. Reinsch, *Die Zitate in der Alexias Anna Komnenes*, in “Σύμμεικτα”, XII, 1998, pp. 63-74.

<sup>11</sup> Non si vuole qui entrare nella discussione circa la conoscenze diretta dei testi tragici da parte di Anna o circa il ricorso ad antologie (come quella di Giovanni Stobeo): del resto Emanuela Roselli, che presuppone una conoscenza mediata da antologie, ammette che per la citazione euripidea (di cui *infra*) non è possibile risalire a tali sussidi. Si veda E. Roselli, *Anna Comnena e la tragedia greca*, cit., pp. 279-281.

<sup>12</sup> Si veda Sofocle, *Ajax*, cit., p. 28 (670-675).

<sup>13</sup> *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 5 (*Prooemium*, i, 1, 6-9). Traduzione: “ma l'esposizione storica è un bastione fortissimo contro lo scorrere del tempo e ferma in qualche modo il suo inarrestabile corso e trattiene e stringe tutto ciò che in esso si verifica, almeno quello che intercetta, e non lo lascia scivolare nell'abisso dell'oblio”.

*Alessiade*,<sup>14</sup> concentrata sulle imprese di Alessio contro ogni sorta di nemici e di avversità, e un timbro tragico, che connota costantemente i παθήματα riservati ad Anna.<sup>15</sup> La storica, infatti, è capace di erigere con il suo λόγος un argine che consentirà il ricordo dell'imprese paterne. Se Alessio è il protagonista indiscusso delle πράξεις, ad Anna, vittima di ogni πάθημα, spetta il compito di sostenere con il tempo una lotta di intonazioni insieme epiche e tragiche. Il campo dell'azione politica, che le vicende negarono ad Anna, le cui ambizioni di succedere al padre fallirono ripetutamente, viene sostituito da quello della dimensione letteraria, che riveste una valenza prettamente politica<sup>16</sup> e che allinea Alessio e la figlia in una dimensione di reciproca dipendenza.

Se, attraverso la citazione sofoclea inserita all'inizio del proemio, Anna circoscrive e insieme esalta il ruolo della storia (e di se stessa) accanto alla dimensione puramente epica della lotta (riservata al padre), alla fine del proemio, a chiosa della lunga descrizione dei tormenti e delle sventure che si accaniscono contro di lei, ricorre a un'altra citazione tragica, questa volta da Euripide (“διπλᾶ κατὰ τὴν τραγῳδίαν κερδαίνουσα δάκρυα”):

---

<sup>14</sup> Per l'epicità che ispira l'opera storiografica di Anna si veda G. Buckler, *Anna Comnena: A Study*, cit., pp. 51-61; R. Katicic, "Αννα ἡ Κομνηνὴ καὶ ὁ Ὄμηρος", in "Ἐπετηρὸς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν", XXVII, 1957, pp. 213-223; R. Macrides, *The Pen and the Sword: Who Wrote the "Alexiad"?*, in *Anna Komnene and Her Times*, ed. Th. Gouma-Petersen, New York – London, Garland, 2000, pp. 67-70; A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 242-243.

<sup>15</sup> Si veda *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 283 (X, ii, 1, 66-74) e p. 451 (XIV, vii, 4, 30-39). Si veda L. R. Cresci, *Funzione stilistica e ideologica della citazione in storici bizantini del XII secolo*, in "Eikasmos", XV, 2004, pp. 314-315.

<sup>16</sup> Si veda P. Magdalino, *The Pen of the Aunt: Echoes of the Mid-Twelfth Century in the "Alexiad"*, in *Anna Komnene and her Times*, cit., pp. 15-43; D. R. Reinsch, *Women's Literature in Byzantium? The Case of Anna Komnene*, ivi, pp. 83-106.

“ἀλλὰ γάρ ἐμαυτῆς αἰσθάνομαι διὰ ταῦτα παρενηγμένης τοῦ προκειμένου, καὶ ὁ Καῖσάρ μοι ἐπιστὰς καὶ τὸ τοῦ Καίσαρος πένθος πένθος μοι ἐπέσταξε διωλύγιον. ἀποψήσασα οὖν τὸ δάκρυν τῶν ὄμμάτων καὶ ἐμαυτὴν ἀναλεξαμένη τοῦ πάθους τῶν ἔξης ἔξομαι διπλᾶ κατὰ τὴν τραγῳδίαν κερδαίνοντα δάκρυν, οἶον ἐπὶ τῇ συμφορᾷ συμφορᾶς μεμνημένη.”<sup>17</sup>

Anche in questa citazione la segnalazione del genere cui si attinge si inserisce all'interno del testo, isolando ed enfatizzando le parole o le *iuncturae* chiave. Inoltre all'esplicita dichiarazione di ricorrere alle parole di un altro autore, fornendone non il nome ma il genere letterario di inquadramento, si accompagna una notevole modificazione del testo originario. Nella tragedia euripidea, infatti, Taltibio si rivolge ad Ecuba apprestandosi a narrarle, su precisa richiesta, come gli Achei uccisero la figlia Polissena: “διπλᾶ με χρηζεις δάκρυν κερδαίναι, γύναι, σῆς παιδὸς οἴκτω”.<sup>18</sup> Al pianto già versato in occasione del sacrificio si aggiungerà quello provocato dalla rievocazione dell'evento. La rielaborazione sintattica operata da Anna sul testo euripideo trasforma l'infinito in participio, esplicitando, con il genere femminile dello stesso (“κερδαίνοντα”), il trasferimento alla storica del dolore e del pianto che in Euripide vengono esibiti dall'araldo Taltibio. Inoltre Anna, invertendo la sequenza tra il verbo e il complemento oggetto, accentua l'iperbato che segna il nesso “διπλᾶ...δάκρυν”, enfatizzandone entrambi gli elementi. Il raddoppiamento del dolore che concerne Anna è dovuto alla rievocazione della morte del marito e alla narrazione, cui si appresta, delle gesta del padre. Del resto il raddoppiamento del dolore è la cifra stilistica dell'intera

<sup>17</sup> *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 10 (*Prooemium*, iv, 3, 27-32). Traduzione: “ma mi accorgo di essere stata trascinata per questo fuori dall'argomento e sia il mio Cesare (*scil.* il marito Niceforo Briennio) che mi sta accanto sia il dolore per il Cesare fanno stillare in me un dolore enorme. Dopo aver asciugati gli occhi dalle lacrime e essermi ripresa dal dolore, proseguirò il racconto, traendo, come dice la tragedia, un doppio guadagno di lacrime, perché il ricordo della sventura si somma alla sventura”. Si veda E. Roselli, *Anna Comnena e la tragedia greca*, cit., pp. 280-281.

<sup>18</sup> Cfr. Euripide, *Hecuba*, in *Euripidis Fabulae*, ed. J. Diggle, Oxford, Clarendon Press, vol. I, 1984, p. 363 (518-519).

sezione testuale, come si evince dall’anafora di “πένθος” e dal diptoto “ἐπὶ τῇ συμφορᾷ συμφορᾶς”, inserito in un sorta di glossa epesegetica alla citazione stessa.

All’inizio e alla fine del proemio il ricorso alla citazione di due versi tragici segna un percorso concettuale, argomentativo e ideologico preciso, alla cui definizione le citazioni contribuiscono in misura determinante. Il ruolo della storia come argine all’oblio, cui il tempo condannerebbe le grandi gesta, viene esaltato per contrasto proprio grazie alla menzione del potere assoluto che Aiace riconosce a χρόνος. La scrittura storica (cioè Anna) avrà la capacità di sconfiggere il tempo e di assicurare la perennità della memoria alle gesta del padre: un’impostazione di timbro epico viene espressa in termini di contrapposizione tragica. La personalizzazione del compito della storia, come del soggetto stesso della narrazione storica, indulge ai modi e ai toni dell’iperbole tragica, individuando nella citazione euripidea finale una chiosa, che intende esaltare non solo il ruolo di chi assume il compito della narrazione, ma il πάθος che prova e intende promuovere nel pubblico. Anche in questo caso Anna interviene non solo formalmente sulla citazione: la ripresa di un detto tragico si applica a una situazione diversa da quella descritta dal contesto originario. Anna, infatti, soffre doppiamente per due distinti dolori: quello provocato dal ricordo della morte del marito e quello connesso alla rievocazione delle imprese del padre, alla cui morte non è possibile rassegnarsi. La direzione del cambiamento è sempre individuabile nell’enfatizzazione e nella personalizzazione. Questo di Anna è l’ultimo, estremo, esito di un processo di ‘patetizzazione’ dell’impostazione storiografica che è già riconoscibile nell’inserimento nel proemio tucidideo del finale dell’archeologia (I, 23), che menziona i παθήματα come elemento che testimonia il μέγεθος della

guerra peloponnesiaca.<sup>19</sup> Ciò che appartiene a due sezioni testuali tucididee distinte (il proemio e la conclusione dell’archeologia), cioè la grandezza della guerra prescelta per l’indagine storica e l’eccezionalità delle sventure che si verificarono durante il conflitto, viene accostato e fuso in una prospettiva interpretativa che enfatizza l’eccezionalità non solo delle gesta ma anche delle sofferenze.<sup>20</sup> Ma nel proemio dell’*Alessiade* la grandezza delle sofferenze, oltre che delle imprese, viene trasferita dall’argomento dell’indagine storica alla vicenda personale di chi redige l’opera.<sup>21</sup>

La novità del ricorso a una citazione tragica in sede proemiale viene colta e rapidamente inserita nella dimensione del *tópos*, tanto da essere intrecciata alle riprese da Erodoto, nel proemio di Giorgio Pachimere:

“ώς ἀν μὴ δέ ξύμπας χρόνος, φύσιν ἔχων τὰ πολλὰ κρύπτειν συχνὰς κυκλικαῖς περιόδοις, καὶ τάδε ἀφανίσειε, κατὰ μικρὸν ἐξίτηλα τῇ παραδρομῇ γιγνόμενα, διὰ τὸ φανέντα κρύπτεσθαι πάντα ἀνάγκην εἶναι ὡς πού τις τῶν σοφῶν ἔφη καὶ ἀληθῶς ἐγνωμάτευσεν.”<sup>22</sup>

<sup>19</sup> L’inserimento è operato per primo da Dionigi di Alicarnasso e recepito da Luciano, come risulta da Denys d’Halicarnasse, *De Thucidide*, in Id., *Opuscules rhétoriques*, texte établi et traduit par G. Aujac, Paris, Les Belles Lettres, 1991, vol. IV, pp. 67-68 (19) e da Luciano, *De historia conscribenda*, cit., p. 316 (54). Si veda L. Canfora, *Teorie e tecnica della storiografia classica*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 77-78 (n. 67).

<sup>20</sup> Sulla storiografia drammatica si veda L. R. Cresci, *Storiografia drammatica dall’antichità a Bisanzio: elementi di continuità e discontinuità*, in “Rivista di Filologia e Istruzione Classica”, CXXXIII, 2005, pp. 257-282. Il significato del lamento, tipico del ruolo femminile, viene esaminato da L. Neville, *Lamentation, History and Female Authorship in Anna Komnene’s “Alexiad”*, in “Greek, Roman & Byzantine Studies”, LIII, 2013, pp. 192-203. Sull’argomento si veda M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, Rowman & Littlefield, 1974. Naturalmente l’*Alessiade* non è sfuggita agli immancabili studi di genere: si veda, per esempio, B. Hill, *A Vindication of the Rights of Women to Power by Anna Komnene*, in “Byzantinische Forschungen”, XXIII, 1996, pp. 45-53.

<sup>21</sup> L’accentuazione del ruolo dell’autrice è analizzato da R. Macrides, *The Historian in the History*, in *Φιλέλλην. Studies in Honour of Robert Browning*, eds. C. Constantinides, N. M. Panagiotakes, E. Jeffreys, A. D. Angelou, Venezia, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-bizantini, 1996, pp. 217-220.

<sup>22</sup> G. Pachymérès, *Historia*, in Id., *Relations Historiques*, Edition, Introduction et notes par A. Failler, traduction française par V. Laurent, Paris, Les Belles Lettres, 1984, vol. I, p. 13 (I, 1). Traduzione: “perché tutto il tempo, che per natura nasconde molte

Il testo sofocleo è parafrasato, ampliato e ‘disperso’ nell’intreccio delle citazioni: la dimensione tragica si attenua, parallelamente all’assenza del fattore personalizzante. L’impatto dello scontro tra grandezza delle gesta umane e potere distruttivo del tempo è attenuato o meglio ridotto alla più quieta formulazione di una γνώμη, non a caso attribuita a un σοφός.

2. La personalizzazione che Anna imprime ai temi proemiali è il timbro caratteristico dell’*Alessiade*: legata all’alta consapevolezza di sé, all’argomento della ricerca storica (le gesta e il regno del padre), al progetto politico ad essa sotteso, tale peculiare impostazione collide con il codice storiografico di ascendenza tucididea, che prescrive la distanza tra lo storico e la materia della sua opera, condizione prima per garantire il requisito fondamentale rappresentato dall’obiettività. Da questa antitesi originano non solo le esplicite e reiterate apologie che scandiscono tutta l’*Alessiade*, ma anche una complessa strategia comunicativa che tocca l’apice proprio nel proemio, sede deputata alle dichiarazioni metodologiche.

L’auto-presentazione dello storiografo, elemento indispensabile in una monografia storica, si espande in Anna in una elencazione puntigliosa dei dati anagrafici e della formazione culturale che ne qualificano l’adeguatezza al compito assunto, in termini di autopsia e di preparazione retorica. Ma l’indugio sulle indicazioni autobiografiche necessita di un’apologia che storni possibili accuse di indulgere alla “περιαυτολογία”:

---

cose nei suoi frequenti cicli, non faccia scomparire anche tali gesta, divenute evanescenti per il passare del tempo, poiché è inevitabile che tutto ciò che è apparso venga nascosto, come disse e veracemente sentenziò un sapiente in un’occasione”.

“δεῖ γὰρ ἔξορχεῖσθαι ταῦτα, καὶ οὐ περιαυτολογία τὸ πρᾶγμα, ὅσα ἡ φύσις καὶ ἡ περὶ τὰς ἐπιστήμας σπουδὴ δέδωκε καὶ ὁ Θεὸς ἀνωθεν ἐπεβράβευσε καὶ ὁ καιρὸς συνεισήνεγκε.”<sup>23</sup>

Il testo riproduce alla lettera e senza alcuna segnalazione un passo dell'*Encomio alla madre* di Michele Psello (“οὐ γὰρ περιαυτολογία τὸ πρᾶγμα”) in cui, alla minuta descrizione della propria articolata formazione culturale viene fatta seguire un’apologia tesa a stornare possibili accuse, riconducendo la “περιαυτολογία” a fondamentali motivi di ἀλήθεια e ne richiama un altro grazie all’occorrenza del termine (“μηδὲ περιαυτολογίαν οὐθείη τὴν παρέκβασιν”)<sup>24</sup>.

Se la citazione di Psello<sup>25</sup> vale a delineare una strategia difensiva contro accuse di eccessiva attenzione riservata alla persona dell’autore, resta da rintuzzare l’obiezione di fondo cui può dar adito la scelta di Anna di individuare come argomento della propria ἴστορία le gesta del padre, costantemente designato con l’aggiunta del possessivo:<sup>26</sup> l’accusa di non

<sup>23</sup> *Annae Comnenae Alexias*, cit., pp. 5-6 (*Prooemium*, i, 2, 14-17). Traduzione: “bisogna divulgare queste cose (perché il fatto non è millanteria), cioè quanto la natura e l’amore per le conoscenze hanno dato, e Dio dall’alto ha assegnato e le circostanze hanno contribuito a fornire”.

<sup>24</sup> Cfr. M. Psello, *Oratio funebris in matrem*, in Id., *Autobiografia*, testo critico, introduzione, traduzione e commento a cura di U. Criscuolo, Napoli, M. D’Auria, 1989, p. 94 (261) e Id., *Chronographia*, in Id., *Imperatori di Bisanzio*, I, introduzione di D. Del Corno, testo critico di S. Impellizzeri, commento di U. Criscuolo, traduzione di S. Ronchey, Milano, Mondadori, 1984, vol. I, p. 292 (VI, 46, 11).

<sup>25</sup> Sulle citazioni di opere di Psello nell’*Alessiade* si veda S. Linnér, *Psellus’ “Chronographia” and the “Alexias”: Some Textual Parallels*, in “Byzantinische Zeitschrift”, LXXVI, 1983, pp. 1-9; E. Roselli, *Anna Comnena e la tragedia greca*, cit., pp. 276-278. In generale sulle fonti riecheggiate o citate da Anna si veda A. Tziatzis-Papagianni, *Über Zitate und Anspielungen in der “Alexias” Anna Komnenes sowie Anklänge derselben in den späteren Geschichtsschreiber*, in “Byzantinische Zeitschrift”, XCVII, 2004, pp. 167-186. Sui riecheggiamenti di Omero si veda A. Dick, *“Iliad” and “Alexiad”: Anna Comnena’s Homeric Reminiscences*, in “Greek, Roman & Byzantine Studies”, XXVII, 1985, pp. 113-120.

<sup>26</sup> Cfr. *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 6 (*Prooemium*, i, 2, 17-18): “διὰ τῆσδε μου τῆς γραφῆς τὰς πράξεις ἀφηγήσασθαι τούμοῦ πατρὸς”; ivi, p. 6 (*Prooemium*, ii, 1, 26,): “ἐν γὰρ ὁ ἐμὸς πατέρων”; *ibidem* (*Prooemium*, ii, 2, 29): “μή ποτε λογίσατό τις τὰ τοῦ ἐμοῦ πατρὸς”.

poter osservare l’obiettività e di confondere la storia con l’encomio. Anche contro queste probabili obiezioni Anna adotta una duplice linea di difesa e innanzitutto riafferma la necessità che le grandi gesta vengano salvate dalla tenebra dell’oblio grazie al resoconto storico, ricorrendo alla citazione, ancora una volta non esplicitata, dal proemio di Giovanni di Epifania:

“ταύτας δὲ λέξουσα ἔρχομαι οὐχ ὡς ἐπίδειξίν τινα τῆς περὶ λόγους ποιουμένη ἀσκήσεως, ἀλλ᾽ ὡς ἀν μὴ πρᾶγμα τηλικοῦτον τοῖς ἔπειτα γενησομένοις καταλειφθείη ἀμάρτυρον, ἐπεὶ καὶ τὰ μέγιστα τῶν ἔργων, εἰ μὴ πως ἄρα διὰ τῶν λόγων φυλαχθείη καὶ τῇ μνήμῃ παραδοθείη, τῷ τῆς σιωπῆς ἀποσβέννυται σκότω.”<sup>27</sup>

L’autrice applica poi al proprio specifico caso il principio enunciato con parole altrui, declinandolo nelle repliche alle due antitetiche accuse di mostrare eccessiva indulgenza (e autoindulgenza) verso il padre o di superare addirittura la malevolenza di Cam:

“μὴ ποτε λογίσαιτο τις τὰ τοῦ ἐμοῦ πατρὸς συγγράφουσαν τὰ ἑαυτῆς ἐπαινεῖν, καὶ ψεῦδος ἀπαν δόξη τὸ τῆς ἱστορίας πρᾶγμα καὶ ἐγκώμιον ἀντικρυσ, εἴ τι τῶν ἐκείνου θαυμάζοιμι. Εἰ δέ που αὐτὸς ἐνέγκοι καὶ τὸ πρᾶγμα βιάζοιτο, ὥστε καθάπτεσθαι τι καὶ τῶν ἐκείνου, οὐ δι’ ἐκεῖνον, ἀλλὰ διὰ τὴν τῶν πραγμάτων φύσιν, δέδοικα πάλιν τοὺς φιλοσκώμμονας, μὴ μοι τὸν τοῦ Νῶε Χὰμ ἐπενέγκοιεν.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibidem (Prooemium, ii, 1, 22-26)*. Traduzione: “....io mi appresto a narrare queste cose non per fare un’esibizione della mia capacità espositiva, ma perché un argomento tale non sia lasciato senza testimonianza per i posteri, perché anche i più grandi fatti, se non conservati dalle opere storiche e non affidati alla memoria, si spengono nell’oscurità del silenzio”. Cfr. Giovanni di Epifania, *Historia*, in *Historici Graeci Minores*, ed. L. Dindorfius, Lipsiae, Teubner, 1870, p. 376: “τοῦτο ἔρχομαι λέξων οὐ λόγου περιουσίᾳ τεθαρρηκώς [...]”.

<sup>28</sup> *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 6 (*Prooemium, ii, 2, 29-35*). Traduzione: “[...] che nessuno pensi che, nel narrare le imprese di mio padre, io lodi le mie e che l’opera storica non sembri tutta una menzogna e direttamente un encomio, se io esprimo meraviglia per qualcuna delle sue gesta. Se poi egli stesso mi induca o se il soggetto mi costringa a criticare qualcuna anche delle sue azioni, non a causa sua, ma della natura dei fatti, temo di nuovo che gli amanti delle critiche non mi pongano contro l’esempio di Cam, figlio di Noè”.

Come nella precedente ripresa letterale da Psello, anche in questo prelievo diretto dal proemio di Giovanni di Epifania emerge non la volontà di nascondere la citazione,<sup>29</sup> adombrando l'intento di celare una sorta di plagio, bensì la volontà di far propria, inserendola direttamente nella sequenza argomentativa, l'enunciazione altrui di un principio cardine della deontologia storiografica.

Alle insinuazioni dei φιλοσκώμμονες, che criticherebbero in Anna sia la lode sia la critica al padre, la replica migliore proviene dalla norma deontologica di chi assume l'ἡθός τῆς ἱστορίας ossia distribuisce lodi e biasimi senza farsi influenzare da odi o benevolenze. L'enunciazione di Anna riproduce letteralmente una parte del proemio di Polibio:

“ὅταν γάρ τις τὸ τῆς ἱστορίας ἥθος ἀναλαμβάνῃ, ἐπιλαθέσθαι χρὴ εὐνοίας καὶ μίσους καὶ πολλάκις κοσμεῖν τοὺς ἔχθροὺς τοῖς μεγίστοις ἐπαίνοις, ὅταν αἱ πράξεις ἀπαιτῶσι τοῦτο, πολλάκις δὲ ἐλέγχειν τοὺς ἀναγκαιοτάτους, ὅταν αἱ τῶν ἐπιτηδευμάτων ἀμαρτίαι τοῦθ' ὑποδεικνύωσι. διόπερ οὕτε τῶν φίλων καθάπτεσθαι οὕτε τοὺς ἔχθροὺς ἐπαινεῖν ὀκνητέον.”<sup>30</sup>

Solo dopo l'inserzione della citazione, si passa, con una decisa assunzione di responsabilità (“ἐγὼ δὲ”) alla declinazione specifica dell'atteggiamento che la storica assumerà nei confronti di chi meriterà lodi e critiche, con l'innovazione del ruolo che verrà riconosciuto alla testimonianza prestata dai fatti e dai loro testimoni:

---

<sup>29</sup> Come ipotizzato in C. Müller, *Fragmenta Historicorum graecorum*, Parisiis, Firmin-Didot, 1928, vol. IV, p. 272.

<sup>30</sup> *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 7 (*Prooemium*, ii, 3, 37-42). Traduzione: “Chi infatti assume il ruolo di storico, deve scordare simpatia e odio e spesso ornare i nemici di grandissime lodi, quando i fatti lo richiedano, e spesso invece accusare i parenti più stretti, quando gli errori della loro condotta lo indichino. Perciò non si deve esitare né a criticare gli amici né a lodare i nemici”. Si veda *Polybii Historiae*, editionem a L. Dindorfio curavit retractavit Th. Büttner-Wobst, Lipsiae, Teubner, 1905, vol. I, p. 18 (I, 14, 5-7).

“έγὼ δὲ καὶ τούτους κάκείνους καὶ τοὺς πληττομένους ἐφ’ ἡμῖν καὶ τοὺς ἀποδεχομένους ἡμᾶς, παραμυθσαίμην ἀν ἀπὸ τῶν πραγμάτων αὐτῶν καὶ τῶν ἑωρακότων αὐτούς τε καὶ τὰ πράγματα μαρτυραμένη. ἐνίων γὰρ τῶν νῦν ὅντων ἀνθρώπων οἱ μὲν πατέρες, οἱ δὲ πάπποι ἐγένοντο οἱ τούτων συνίστορες.”<sup>31</sup>

Novità subito colta da Giorgio Pachimere che riproduce nel suo proemio<sup>32</sup> il nesso “οὐκ... ἀμάρτυρα” ma al contempo lo depotenzia, poiché la necessità di ricorrere ai testimoni della veridicità del resoconto, cioè a un’autorità esterna al testo, nasceva significativamente da una condizione particolare: la debolezza intrinseca della posizione di Anna, troppo vicina al soggetto della propria ἱστορία per poter rivendicarne l’obiettività senza supporti esterni.

Proprio l’adesione a un canone letterario e metodologico vincolante, spinta al punto di ricorrere a formulazioni di autori riconosciuti come *auctoritates*, consente ad Anna di ritagliare, all’interno di un principio e di una pratica storiografici perfettamente ortodossi, il proprio particolarissimo caso. In questa prospettiva l’alternanza, a prima vista sconcertante, tra citazioni letterali di altri storici e minute apologie del singolare caso di una storica che si appresta a narrare le vicende del proprio padre non rientra nella cifra dell’incoerenza bensì in una meditata strategia difensiva. Le parole di Psello, di Giovanni di Epifania e di Polibio, inserite direttamente nel tessuto compositivo del proemio dell’*Alessiade*, devono essere identificate come tali dal pubblico cui Anna si rivolge,<sup>33</sup> poiché l’intera

<sup>31</sup> *Annae Comnenae Alexias*, cit., p. 7 (*Prooemium*, ii, 3, 42-46). Traduzione: “Quanto a me, sia questi sia quelli, sia quelli che colpiamo sia quelli che ci approvano, vorrei persuaderli sulla base dei fatti stessi e di coloro che li hanno visti, chiamando a testimoni sia costoro sia i fatti. Di ciò sono testimoni padri e i nonni dei contemporanei”. Si veda L. R. Cresci, *MARTYRES e MATYRIA nei prologhi di Anna Comnena e di Procopio*, in “Νέα ‘Ρώμη”, VIII, 2011, pp. 133-134.

<sup>32</sup> Cfr. G. Pachymérès, *Historia*, cit., vol. I, p. 13,11-12 (I, 1).

<sup>33</sup> Sulla capacità del pubblico di identificare citazioni ed allusioni di Anna si veda P. Schreiner, *Schreiben gegen das Vergessen. Formen der Erinnerung in der byzantinischen Schriftkultur*, in *Erinnerungskultur in Südosteuropa. Bericht über die*

operazione apologetica presuppone che s’individuino con precisione le autorità cui Anna si richiama: in tal modo è possibile collocare le proprie scelte composite e i problemi che ne conseguono all’interno delle tematiche specifiche della storiografia, già sviluppate da una tradizione plurisecolare, al punto che l’applicazione allo specifico caso personale si presenta come pura e semplice chiosa di dettami universalmente noti e accettati. Come le citazioni dei versi tragici, quelle da testi storiografici di età diverse assolvono a un compito preciso, entro un disegno ideologico assai più che retorico. La mancata segnalazione degli autori da cui sono tratti i testi rientra in una pratica scrittoria che ingloba le parole altrui in una nuova trama compositiva, presupponendone da parte del pubblico l’individuazione, sul presupposto di una linea di continuità all’interno del genere a cui appartiene l’operazione politico-letteraria dell’*Alessiade*.

3. Nel XII secolo, in anni non lontani da quelli che videro Anna Comnena impegnata nella stesura dell’*Alessiade*, Giovanni Zonaras conduce un’operazione letteraria complessa nel proemio della sua *Epitome* della storia universale: egli prevede l’enunciazione dei motivi che lo indussero alla composizione della cronaca, la polemica contro le monografie storiche ma anche contro le digressioni teologiche nelle cronache, le indicazioni circa i criteri compositivi e stilistici che presiedono alla struttura dell’*Epitome*, l’interesse riconosciuto ad alcuni nuclei cruciali del suo progetto storiografico.<sup>34</sup> Tra questi ultimi, velocemente elencati in

---

*Konferenzen der Kommission für Interdisziplinäre Südosteuropa-Forschung im Januar 2004, Februar 2005 und März 2006 in Göttingen*, Herausgegeben von R. Lauer, Berolini – Novi Eboraci, De Gruyter, 2011, pp. 72-73.

<sup>34</sup> Sul proemio di Zonaras si veda R. Maisano, *Il problema della forma letteraria nei proemi storiografici bizantini*, in “Byzantinische Zeitschrift”, LXXVIII, 1985, pp. 338-339 e I. Grigoriadis, *A Study of the Prooimion of Zonaras’ “Chronicle” in Relation to other 12<sup>th</sup> Century Historical Prooimia*, in “Byzantinische Zeitschrift”, XCI, 1998, pp. 322-344.

una sorta di *table de matières*, la storia romana viene ricondotta alla πολιτεία che la caratterizza, segnalata e individuata dalla successione dei regimi costituzionali a loro volta identificati in specifiche magistrature. Nel proemio la successione βασιλεία, τυραννίς, ἀριστοκρατία, δημοκρατία, μοναρχία denota alcuni tratti distintivi dell’evoluzione istituzionale della πολιτεία romana, presenti nella tradizione storiografica antica anche se con tratti in parte diversi:

“καὶ ὅπως πρῶτον ἡ πόλις αὕτη ἐβασιλεύθη, καὶ ἔθεσιν οἵοις καὶ νομίμοις ἐχρήσατο καὶ ὡς εἰς τυραννίδα τὴν βασιλείαν ὁ Σουύπερβος Ταρκύνιος μεταγαγών καθηρέθη, καὶ ὃσους πολέμους καὶ οἵους ἡ Ρώμη διὰ τὴν ἐκείνου καθαίρεσιν ἤνεγκε καὶ ὡς εἰς ἀριστοκρατίαν, εἴτα καὶ δημοκρατίαν μετηνέχθη Ῥωμαίοις τὰ πράγματα, ὑπάτων καὶ δικτατώρων, εἴτα καὶ δημάρχων τὴν τῶν κοινῶν ποιουμένην διοίκησιν καὶ τίς μὲν ἡ ὑπατεία τὸ παλαιὸν ἦν, τίς δὲ ἡ δικτατωρεία. Τί δ, ἦν τὸ ἔργον τῶν τιμητῶν, καὶ πόσος ὥριστο χρόνος ἐκάστῃ τῶν ἀρχῶν τουτωνί...καὶ ὅπως ὕστερον ἐκ τούτων εἰς μοναρχίαν ἡ ἀρχὴ τοῖς Ῥωμαίοις μετέπεσε... καὶ ὅτι οὕτω μετ’ ἐπινικίων λαμπρῶν εἰς τὴν Ῥώμην ἐπανελθὼν ὁ Ὁκτάβιος τῆς αὐταρχίας ἀντεποιήσατο καὶ εἰς ἀκριβῆ μοναρχίαν τὴν τῶν Ῥωμαίων ἥγεμονίαν μετήνεγκε καὶ τινες μετ’ αὐτὸν ἐμονάρχησαν [...].”<sup>35</sup>

Per la rarità e coerenza interna delle occorrenze, alcuni elementi, come la *iunctura* μοναρχία... ἀκριβής, segnalano una dipendenza diretta da Dione Cassio che è fonte privilegiata per la sezione dell'*Epitome* dedicata alla storia romana. Valérie Fromentin in un recentissimo studio ha dimostrato con convincenti argomenti che nel testo del proemio di Zonaras

---

<sup>35</sup> *Ioannis Zonarae Epitome historiarum*, ed. L. Dindorfius, Lipsiae, Teubner, 1868, vol. I, pp. 8-9 (4, *Prooemium*). Traduzione: “come all’inizio questa città fu retta da re, e di quali consuetudini e leggi si servì. E come Tarquinio Superbo fu eliminato per aver mutato la monarchia in tirannide e quanti e quali guerre Roma sostenne per abbatterlo. E come lo Stato per i Romani mutò prima in aristocrazia e poi in democrazia, dal momento che gestivano l’amministrazione pubblica consoli e dittatori e poi anche tribuni. E cosa fosse in antico il consolato e cosa la dittatura e cosa la competenza dei giudici e quanto tempo fosse fissato per ciascuna di queste magistrature.. e come poi per i Romani il potere mutò in monarchia [...] E che così Ottaviano, fatto ritorno a Roma con splendide acclamazioni pretese il potere assoluto e mutò l’impero dei Romani in una vera monarchia. E alcuni furono monarchi dopo di lui [...]”.

si deve riconoscere una citazione letterale dal proemio (perduto) di Dione Cassio, al punto da segnalarlo ai futuri editori di questo autore.<sup>36</sup> Accogliendo le conclusioni della Fromentin, dobbiamo constatare che un cronista del XII secolo, così polemico con gli storiografi contemporanei per quanto riguarda le scelte stilistiche e composite, nonché così difforme dal giudizio critico fornito da Anna sul regno di Alessio I Comneno,<sup>37</sup> ricalca le stesse scelte composite di Anna per quanto attiene all'inserzione non segnalata di citazioni di storici antichi nella compagine testuale del proemio.

Il genere storiografico dell'*Epitome*, diverso da quello in cui si inquadra l'*Alessiade*, conferisce un significato diverso al fenomeno individuato: la cronografia prevede per statuto compositivo e metodologico la citazione da autori individuati come fonti. Lo stesso Zonaras nel proemio vi si adegua esplicitamente, affrontando uno dei problemi che ne derivano: la varietà linguistica e stilistica di un'opera che è costituita dall'intarsio di citazioni da testi tanto diversi per epoca, lingua e stile.<sup>38</sup> Il ruolo che la ποικιλία linguistica assume nella complessa compagine dell'*Epitome* dimostra che l'inserzione di passi più o meno estesi tratti dalle fonti costituisce una prassi compositiva abituale.<sup>39</sup> Tuttavia la citazione di un passo del proemio di Dione Cassio all'interno del proemio dell'*Epitome* segna uno scarto rispetto alle abituali inserzioni testuali del resoconto storiografico. Esso rappresenta la designazione della principale fonte per la sezione dell'*Epitome* dedicata alla storia romana, percepita dalla cultura

---

<sup>36</sup> Si veda V. Fromentin, *Zonaras abréviateur de Cassius Dion. A la recherche de la préface perdue de l'Histoire romaine*, in “Erga / Logoi”, I, 2013, p. 27 e p. 35.

<sup>37</sup> Si veda *Ioannis Zonarae Epitome historiarum*, cit., vol. IV, pp. 236-260 (XVIII, 21-29).

<sup>38</sup> Si veda ivi, pp. 5-6 (2, *Prooemium*).

<sup>39</sup> Cfr. L. R. Cresci, *Ποικιλία nei proemi storiografici bizantini*, in “Byzantion”, LXXIV, 2004, pp. 343-345.

storiografica (e non solo storiografica) bizantina come l'immediato precedente della propria πολιτεία. In questo senso l'attenzione alla sequenza delle costituzioni e dei loro mutamenti, caratterizzata da un'evidente *interpretatio graeca* dell'evoluzione istituzionale romana, individua una linea ideologica precisa e di autorevole ascendenza, che riscatta l'*Epitome* dalla dimensione di pura e semplice congerie di materiale desunto dalle più diverse fonti.

Anche per Zonaras la citazione di passi più o meno estesi di storici scelti come punto di riferimento non può rientrare nella categoria del plagio,<sup>40</sup> e non interessa solo per la possibilità di recuperare lacerti di opere antiche non pervenute in tradizione diretta. L'ottica andrebbe spostata dagli autori (soprattutto antichi) di volta in volta citati alle scelte compositive e alle inclinazioni ideologiche dello storico bizantino che ricorre alla citazione. Le chiavi interpretative del plagio, della stanchezza compositiva, della tendenza costante alla μίμησις, non rendono ragione della complessità delle impostazioni storiografiche sottese alla strategia che presiede alla citazione in Anna Comnena e in Giovanni Zonaras.

---

<sup>40</sup> Si veda V. Fromentin, *Zonaras abréviateur de Cassius Dion. A la recherche de la préface perdue de l'Histoire romaine*, cit., p. 38.



PHILIPPE GUÉRIN

**INTENTION DE L'AUTEUR OU VOLONTÉ DU  
TEXTE ? PÉTRARQUE ET BOCCACE SUR LA  
POÉSIE : VOLS DE MOTS ET MOTS ATTRAPÉS  
AU VOL**

Le sujet de ce petit essai requerrait, pour un traitement visant l'exhaustivité, temps et espace bien au-delà des limites assignées à un simple article. Notre ambition se limitera donc à pointer une question, à en retrouver les jalons essentiels, puis à esquisser une hypothèse concernant la façon dont les deux amis figurant dans le titre de l'étude ont pu tenter, au gré de leurs conversations, de la résoudre dans des écrits où il nous semble que résonnent les mots échangés, voire les ‘paroles volées’ – et ‘volées’ peut-être dans les deux sens.

De quoi s'agit-il donc ? La *senilis* IV, 5 de Pétrarque, mise au point ultime (entre 1365 et 1367) de sa théorie de l'interprétation, consacre un changement de paradigme que l'on pourrait qualifier d'épocal dans l'approche des œuvres poétiques de l'Antiquité, et de l'*Enéide* en particulier : la tension herménéutique se déplace en effet de la prétention de

mettre en lumière l'intention de l'auteur à une réflexion sur la “volonté du texte”.<sup>1</sup>

D'autre part, Boccace, dans ces mêmes années, parachève le grand œuvre des *Genealogie deorum gentilium* en y ajoutant les deux livres conclusifs, XIV et XV, en défense de la poésie – et des *fabulae* de l'Antiquité en général, au premier rang desquelles figurent évidemment les récits mythologiques qui ont fourni la matière des treize livres précédents. Sur le point précis sur lequel nous entendons attirer l'attention ici, peu ou pas d'études, à notre connaissance. Nous allons voir pourtant que, chez lui aussi, le canon exégétique semble bien bouger, ou tout au moins trembler.

### *1. Pétrarque et l’“alieniloquium” : de l’invention auctoriale à la pluralité du sens*

Voyons de plus près, en commençant par l'aîné. Dans l'épître à Federico d'Arezzo tout juste évoquée,<sup>2</sup> Pétrarque revient donc une dernière fois sur l'épineux problème de la valeur que l'on peut attribuer aux fables païennes et de la licéité dont elles peuvent se prévaloir. Tributaire d'une longue tradition, il en reprend les éléments essentiels, mais accomplit un pas supplémentaire, essentiel pour en déchristianiser l'approche, pour en laïciser la moralisation. Pour bien le comprendre, remontons plus de vingt ans en arrière : si l'on met en regard de notre lettre la *Collatio laureationis* (le discours de réception de la couronne poétique au Capitole en 1341), qui exprime le point de vue du poète (de celui qui *fait*), ainsi que l'*epystola*

---

<sup>1</sup> Cf. E. Fenzi, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen., IV, 5)*, dans Id., *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, p. 576.

<sup>2</sup> Voir F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse IV-VII / Rerum senilium IV-VII*, Edition critique d'E. Nota, Traduction de F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, L. Schebat, Présentation, notices et notes de U. Dotti, mises en français par F. La Brasca, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 72-103 (IV, 5).

*metrica* II, 10 à Brizio Visconti (ca. 1344),<sup>3</sup> où le lecteur passionné de Virgile<sup>4</sup> polémique violemment avec son destinataire coupable d'attaques rétrogrades contre la poésie, on voit que ce qui prime alors quant à la finalité de l'effort interprétatif, c'est le dévoilement de l'intention du poète (dans la *Collatio* Homère est “divinarum omnium inventionum fons et origo”).<sup>5</sup> Ce dernier “sub poetici nube figimenti, verum sapientibus intelligi dedit”, et tous les poètes véritables font de même, transforment la réalité “sub velamine figurantorum”.<sup>6</sup> La focalisation sur l'auteur est au cœur, plus encore, d'une célèbre lettre familière dont il constitue de fait le point de départ, la X, 4 de 1347 adressée par Pétrarque à son frère Gherardo à propos de la première églogue du *Bucolicum carmen*; son cadet qui est désormais moine chartreux et contre la méfiance duquel il convient de trouver des raisons légitimes à l'exercice de la poésie profane. Le décryptage de l’“alieniloquium”, appelé couramment allégorie, nous dit Pétrarque, et en quoi consiste le propre de l'églogue comme de l'Ecriture sainte,<sup>7</sup> suppose que, dans le domaine de la poésie profane, l'auteur lui-

---

<sup>3</sup> Cf. F. Petrarca, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, herausgegeben, übersetzt und erläutert von O.-E. Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 162-174 (II, 10).

<sup>4</sup> Et l'heureux propriétaire du manuscrit des œuvres complètes accompagnées du commentaire de Servius connu comme ‘Virgilio ambrosiano’: c'est le manuscrit que Pétrarque emportait partout avec lui, dérobé puis récupéré, orné du célèbre frontispice peint par Simone Martini et représentant Servius ‘dévoilant’ la trilogie virgilienne. Voir E. Fenzi, *Servio, Simone Martini, Petrarca : un percorso attraverso il Virgilio Ambrosiano*, in *Servius et sa réception de l'Antiquité à la Renaissance*, sous la direction de M. Bouquet et de B. Méniel, avec la collaboration de G. Ramires, Rennes, PUR, 2011, p. 409-441.

<sup>5</sup> Cf. F. Petrarca, *La “Collatio laureationis”. Manifesto dell'Umanesimo europeo*, a cura di G. C. Maggi, presentazione di M. G. Malfatti Angelantoni, Milano, La Vita Felice, 2012, p. 46 et voir Macrobe, *In somnium Scipionis*, II, 10, 11.

<sup>6</sup> Cf. F. Petrarca, *La “Collatio laureationis”. Manifesto dell'Umanesimo europeo*, cit., p. 46.

<sup>7</sup> On se rappelle la formule initiale : non seulement, dit Pétrarque, “theologie quidem minime adversa poetica est”, mais “parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo”. Cf. F. Pétrarque, *Lettres familiaires VIII-XI / Rerum familiarium*

même livre les clés sans lesquelles toute compréhension s'avère impossible : il faut donc que celui-ci explique ce qu'il a dit, puis ce qu'il a entendu dire par là (“primo quid dicam, deinde quid intendam brevibus explicabo”).<sup>8</sup> Après avoir résumé à grands traits, donc, la lettre de l'églogue *Parthenias*, il passe à l'exposé de l'intention signifiante qui y a présidé, autrement dit au dévoilement de son sens.<sup>9</sup> On notera cependant, pour s'en souvenir bientôt, que Pétrarque lui-même, s'exprimant parfois “non sine

VIII-XI, Traduction d'A. Longpré, Notices et notes de U. Dotti, mises en français par F. La Brasca et A. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 281 (X, 4).

<sup>8</sup> Cf. *ibidem*, p. 281 (pour l’“alieniloquium”) et p. 285 (X, 4).

<sup>9</sup> Cf. *ibidem*, p. 289 (X, 4) : “Hec summa rerum ; intentionis autem mee sensus hic est”. Les traducteurs proposent de ramasser le syntagme “intentionis [...] mee sensus” en *interprétation* ou *significato* (voir *ibidem*, p. 288 et Id., *Familiarium Rerum Libri*, in Id., *Opere*, Firenze, Sansoni, 1992, p. 666 [X, 4]). C'est sans doute réducteur, mais il est possible de voir dans l'usage ici d'*intentio* par Pétrarque (rarement utilisé par lui par ailleurs) une contamination du sens pris par ce terme dans le domaine de l'exégèse biblique et de la philosophie scolaistique. Pour nous en tenir à un exemple, cf. l'emploi que fait Dante du terme dans la *Monarchia*, au sujet de l'attitude herméneutique qu'il convient d'adopter face à l'*intentio Moysi* : il faut à tout prix se prémunir contre la mésinterprétation de celle-ci, qui dépend en réalité de l’“ecterni Spiritus intentio”, l'Esprit Saint parlant dans les Ecritures par la bouche de Moïse, David, Job, Matthieu, Paul, et contre lequel on pèche lorsqu'on en dénature le sens ; nombreux sont les “scribe divini eloquii”, mais il y a un “unicus [...] dictator”, Dieu, qui a daigné nous expliquer “beneplacitum suum” (cf. D. Alighieri, *Monarchia*, a cura di B. Nardi, in Id., *Opere minori*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1979, t. II, p. 448 [III, iv]). Dans la mesure où l'auteur de la *Genèse* n'est en quelque sorte que le dépositaire d'une volonté première dont découle sa propre *intentio*, on comprend que, dans pareil contexte, le mot ait pu acquérir la valeur qui est la sienne en I, ii, 1, par exemple, celle simplement de *sens*, *signification* ; mais lorsque pour Albert le Grand on traduit *intentio* par *congetto*, on peut entendre ce dernier comme le *signifié*, i. e. l'*intention* du mot, du signifiant (voir D. Alighieri, *Monarchia*, A cura di P. Chiesa e A. Tabarroni, con la collaborazione di D. Ellero, Roma, Salerno, 2013, p. 7-9, [notes *ad loc.*] et Id., *Monarchia*, a cura di D. Quaglioni, in Id., *Opere*, Edizione diretta da M. Santagata, vol. II: *Convivio*, *Monarchia*, *Epistole*, *Eglogue*, a cura di G. Fioravanti, C. Giunta, D. Quaglioni, C. Villa, G. Albanese, Milano, Mondadori, 2014, p. 910-911 [notes *ad loc.*]).

Voir T. Gregory, *Intenzione*, dans *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, vol. III, *ad vocem* et, pour l'usage dans le domaine strict de l'exégèse biblique, G. Dahan, *L'Exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 2008, p. 263 et p. 266 (sur l'*intentio* dans les *Accessus* comme “but de l'ouvrage”, son contenu envisagé sous l'angle de sa “cause finale”).

mysterio”, envisage l’éventualité de nuances interprétatives.<sup>10</sup> Le sens n’est donc pas tout à fait figé par ce que l’auteur aurait expressément entendu dire. En attendant, il n’en reste pas moins que la solidarité étymologique originale (*intendo-intentio*) se prêtant au jeu de la spécularité, l’entendre de l’interprète visera d’abord l’intention du poète.

Dans la *Collatio* et ailleurs<sup>11</sup> l’accent est alors mis par Pétrarque sur l’effort requis de la part du lecteur pour percer la couverture nuageuse (cette image reprise de la tradition,<sup>12</sup> est récurrente dans son œuvre) : ce qui est en jeu est bien ce qu’a *voulu dire* le poète (ou Dieu, en la personne de l’Esprit Saint inspirateur).<sup>13</sup> C’est le plus souvent, et de très loin, Virgile que Pétrarque convoque dans ses raisonnements sur la poésie. Virgile que, dans le *Secretum*, l’on retrouve en quelque sorte en savant metteur en scène, tout à son effort pour nous faire comprendre son message moral (on

<sup>10</sup> Cf. F. Pétrarque, *Lettres familières VIII-XI / Rerum familiarium VIII-XI*, cit., p. 291 (X, 4) et voir *ibidem*, p. 289-291.

<sup>11</sup> Dans la troisième des *Invective contra medicum* (1353) et dans le deuxième livre du *De otio religioso* (1357). Pétrarque fait allusion à l’envoi à Boccace de ses “quattuor Inuetivarum libri” dans une lettre du 12 juillet 1357 : cf. F. Petrarca, *Lettere disperse. Varie e miscellanee*, a cura di A. Pancheri, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, p. 315 (*dispersa* 40).

<sup>12</sup> Cf. Macrobe, *In somnium Scipionis*, II, 10, 11, où il est question de l’invention homérique “sub poetici nube figimenti”.

<sup>13</sup> Le motif du rapprochement entre écriture poétique et Ecriture Sainte est au cœur déjà de la réflexion en défense de la poésie du juriste-lettré padouan Albertino Mussato (le premier ‘poète couronné’ depuis l’Antiquité, à Padoue en 1315) : voir A. Mussato, *Épîtres métriques sur la poésie*, dans Id., *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie. Songe*, Édition critique, traduction et présentation par J.-F. Chevalier, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 36 (IV, 47-66), p. 39 (VII, 15-40), p. 42-48 (XVIII). Sur l’usage de *intentio*, non chez Mussato lui-même mais chez le contradicteur (frère Giovannino da Mantova) auquel il répond avec l’épître XVIII, voir l’accusation de ce dernier à propos des centons de Proba, quand il les déclare “contra eorum [i. e. de Virgile et d’Homère] intentionem” (cf. *Epistola fratris Ioannini de Mantua Ordinis Praedicatorum...*, dans *Il pensiero pedagogico dell’Umanesimo*, a cura di E. Garin, Firenze, Giuntine – Sansoni, 1958, p. 12). Dans la *Declaratio epistolae responsivae* accompagnant cette épître Mussato précise : “[...] et illi [i. e. les poètes] unam formam fingunt, et aliam intelligunt” (cf. *ibidem*, p. 12). Mais dans l’épître I (celle du couronnement) il avait pris soin de préciser “Cernite non quis sit sed quid pronuntiet autor : / Indicat autorem nota loquela suum”, où l’accent est mis sur ce qui est dit (cf. A. Mussato, *Écérinide. Épîtres métriques sur la poésie. Songe*, cit., p. 31, v. 31-32).

rencontre de nouveau la formule “dedit intelligi”).<sup>14</sup> Mais là déjà, à travers l'attitude active de Franciscus, louée par Augustinus, un Franciscus capable d'accéder à la lumière et à la vérité en passant les nuages par de minuscules ouvertures, c'est aussi le rapport de l'œil (de l'esprit) avec les fictions poétiques en tant que telles qui se trouve pointé. Et ce sont les “singula verba”<sup>15</sup> qu'il faut s'efforcer d'ouvrir pour en saisir le sens. Quand bien même, du reste, Virgile n'aurait jamais eu l'intention de l'y mettre, ajoute Augustinus. De façon déjà assez nette, donc, l'intention de l'auteur tend à ne plus occuper tout le champ, au profit de la lettre du texte, à laquelle il faut arracher ses “archana”.<sup>16</sup>

Venons-en à présent à la *senilis* adressée à Federico d'Arezzo, jeune aspirant poète. S'appuyant notamment sur la lecture des *Confessions* augustiniennes, là où il est question de la volonté de Moïse (en tant qu'auteur du premier livre de la Bible) et de son interprétation, elle pose, dans le sillage du célèbre dit grégorien selon lequel “diuina eloquia cum legente crescunt”,<sup>17</sup> que la pluralité des *sententiae* est légitime.<sup>18</sup> Mais, laïcisant résolument le propos dans l'optique de l'exégèse virgilienne, et

<sup>14</sup> Cf. F. Petrarca, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992, p. 194 (II) et voir ibidem, p. 174-176 et p. 194-196 (II).

<sup>15</sup> Cf. ibidem, p. 194 (II).

<sup>16</sup> Cf. ibidem, p. 196 (II).

<sup>17</sup> Cité par G. Dahan, *L'Exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 71.

<sup>18</sup> Cf. Agostino, *Le confessioni*, Testo a fronte a cura di M. Bettetini, Traduzione di C. Carena, Torino, Einaudi, 2000, p. 486 (XII, xviii) : “omnes quidem, qui legimus, nitimur hoc indagare atque comprehendere, quod voluit ille quem legimus [...] Dum ergo quisque conatur id sentire in scripturis sanctis, quod in eis sensit ille qui scripsit, quid mali est, si hoc sentiat, quod tu, lux omnium veridicarum mentium, ostendis verum esse, etiamsi non hoc sensit ille, quem legit, cum et ille verum nec tam,ne hoc senserit ?”. On remarquera la répétition incessante dans tout ce passage de *sentio* comme équivalent, ou bien corollaire de l'initial *volo* ; on relèvera aussi l'écho de cette mise en regard de la perception-réception et de l'émission dans le couple symétrique *lego / scribo*. Il est fait de nouveau référence à la “voluntas” de celui qui énonce (et à la possibilité du désaccord sur le sens des messages), ainsi qu'à celle du Seigneur et de son serviteur, ibidem, p. 492-494 (XII, xxiii et xxiv).

prenant acte du fait que les poètes dont il est question ne peuvent être interrogés (tout comme Augustin au demeurant constatait que Moïse n'est plus : “scripsit et abiit, transiit hinc a te ad te neque nunc ante me est”),<sup>19</sup> et que, même si on pouvait le faire, il n'est pas certain qu'ils aient eu pleinement conscience des opérations qu'ils accomplissent, ou plutôt qu'accomplissent leurs textes à leur insu (emblématique le cas de la prophétie de la quatrième églogue virgilienne dans la tradition médiévale),<sup>20</sup> notre lettre aboutit à un déplacement capital de l'économie du commentaire.<sup>21</sup> Il s'agit certes toujours d'écarter le voile des allégories qui entourent, enveloppe le vrai, mais jamais cette opération ne saurait aboutir à une issue unique et définitive : plusieurs significations (“intellectus”)<sup>22</sup> peuvent être vraies à la fois, pourvu qu'elles soient réellement portées par le texte – y compris, par conséquent, des significations qui n'ont jamais traversé l'esprit des auteurs. Il serait outrecuidant d'avancer quelque certitude définitive que ce soit à propos de ce qui a été sciemment dissimulé (chez Virgile il n'est pas un vers “sine tegmine”)<sup>23</sup> et l'éloignement dans le temps complique encore la tâche : on ne peut interroger le nuage poétique que depuis son propre horizon herméneutique,

---

<sup>19</sup> Cf. *ibidem*, p. 416 (XI, iii).

<sup>20</sup> Voir E. Fenzi, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen., IV, 5)*, cit., p. 563-565.

<sup>21</sup> Voir *ibidem* et A. Noferi, *Lettura della Senile IV, 5. Crisi dell'allegoria e produzione del senso*, dans Id., *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Roma, Bulzoni, 2001, p. 229-243 ; L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze, Cesati, 2002, p. 74-86. Bien que pouvant diverger sur le fond, chacune de ces études souligne la radicale nouveauté du propos. Ce que ne voit pas en revanche, parce que le propos est apparemment fidèle à la tradition, le commentaire d'Ugo Dotti dans F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse IV-VII / Rerum senilium IV-VII*, cit., p. 513-514.

<sup>22</sup> Cf. *ibidem*, p. 75 (IV, 5).

<sup>23</sup> Cf. *ibidem*, p. 77 (IV, 5) et voir Id., *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, cit., p. 172 (II, 10, 227).

comme l'on est aujourd'hui accoutumé à dire.<sup>24</sup> Ce qui revient à poser que l'objet de la sagacité interprétative est ce voile lui-même, autrement dit le texte qu'il faut soumettre à sa perspicacité (au sens étymologique du mot) de lecteur. Si la rencontre parfaitement anachronique d'Enée et de Didon est bien à mettre au compte de l'invention virgilienne,<sup>25</sup> la leçon morale découle, non pas d'une mise au clair des raisons qui ont mû l'auteur de l'*Enéide*, mais du texte en tant que tel, de ses propres puissances symboliques et tout compte tenu de la diversité des intelligences, des capacités interprétatives des récepteurs, chacun de ces derniers – de nous, donc – étant pleinement dépositaire de la vie du texte.<sup>26</sup>

## *2. Boccace : poésie, théologie et diversité des intellects*

D'une telle évolution de la posture herméneutique traditionnelle, qu'en est-il chez Boccace, le grand interlocuteur et disciple ?<sup>27</sup> Où trouve-t-on, le cas échéant, les traces dans ses textes de semblable problématique ? Répétons-le : il n'est pas question ici d'établir un état exhaustif de la question. Mais on peut vite faire le constat qu'il y a, à partir des années cinquante, autrement dit après la rencontre florentine du mitan du siècle, pratiquement autant de constance chez le second dans l'engagement sur le front de la poésie (tant sur le versant de la poétique que de l'interprétation qui, allégorie oblige, en constitue le volet symétrique), mais sous un angle – que la lapalissade nous soit pardonnée ! – plus boccacien, c'est-à-dire, au

---

<sup>24</sup> Cf. la citation de Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 108, 29 dans F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse IV-VII / Rerum senilium IV-VII*, cit., p. 77 (IV, 5) : “in eodem prato bos herbam querit, canis leporem, ciconia lacertam”.

<sup>25</sup> Voir *ibidem*, p. 91-95 (IV, 5).

<sup>26</sup> Voir E. Fenzi, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen., IV, 5)*, cit., p. 578.

<sup>27</sup> Voir G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 95.

premier abord du moins, plus éclectique. D'où aussi une ou deux questions complémentaires : jusqu'à quel point Boccace est-il tributaire de la réflexion de son aîné sur le sujet, et dans quelle mesure cette pensée apparaît-elle comme tout à fait cohérente ?

Dans sa première rédaction, déjà, que l'on situe entre 1351 et 1355, le *Trattatello in laude di Dante* (ou, plus exactement, *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii florentini poete illustris, et de operibus compositis ab eodem*) porte la trace des échanges ayant eu lieu lors de la première visite de Boccace à Pétrarque en 1351 à Padoue et des lectures qui l'ont suivi.<sup>28</sup> En effet, aussi bien la *Collatio laureationis* que la *familiaris* X, 4 fournissent à l'auteur de la première biographie de Dante des éléments centraux.<sup>29</sup> A côté de la thèse de l'origine théologique de la poésie et sacerdotale des poètes,<sup>30</sup> il en va ainsi notamment d'une formule comme “sermone da’ sensi alieno” pour caractériser le dire poétique, qui traduit le “alieniloquium” pétrarquien ;<sup>31</sup> ou, du côté du lecteur, de la

<sup>28</sup> Nous pensons ici au grand développement sur la poésie. Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori, 1974, vol. III, p. 468-477 (1<sup>a</sup> redazione).

<sup>29</sup> Voir V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Milano, Mondadori, 1967, p. 88.

<sup>30</sup> Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 469-470 (1<sup>a</sup> redazione) et F. Pétrarque, *Lettres familières VIII-XI / Rerum familiarium VIII-XI*, cit., p. 281 (X, 4). L'argument, dont l'origine lointaine (et déclarée aussi bien par Pétrarque que par Boccace) est la *Métaphysique* d'Aristote (I, iii, 983b), avait été récemment repris, notamment chez Albertino Mussato : “Hec fuit a summo demissa scientia Celo, / Cum simul excelsio ius habet illa Deo”, “Diuini per secula prisca poete / Esse pium celis edocuere Deum. / Tecta quidem prime fudere enigmata genti / Non nisi compositis insinuanda metris; / Hique alio dici ceperunt nomine uates. / Quisquis erat uates, uas erat ille Dei. Illa igitur stat contemplanda poesis, / Altera que quondam theologia fuit”, “fuit a primis ars ista theologa mundi / Principiis” (cf. A. Mussato, *Épîtres métriques sur la poésie*, cit., p. 36 [IV, 45-46], p. 38-39 [VII, 15-22], p. 45 [XVIII, 83-84]). Voir R. Bruni, *Boccaccio, le Muse e l'origine divina della poesia*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 11-25.

<sup>31</sup> Cf. G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 475 (1<sup>a</sup> redazione) et F. Pétrarque, *Lettres familières VIII-XI / Rerum familiarium VIII-XI*, cit., p. 281 (X, 4).

douceur du fruit (la compréhension) qui, en raison de cette obscurité voulue, est à la mesure du travail interprétatif, a d'autant plus de prix qu'il se conquiert avec peine, par le labeur.<sup>32</sup> En tout cas, lorsque est évoqué le propre de la poésie, en une autre reprise d'un lieu commun pétrarquien, ce sont des actes parfaitement intentionnels qu'accomplissent les poètes, tout comme l'Esprit saint avec les prophètes : en construisant leurs fictions, ils *veulent* nous faire comprendre ceci ou cela et *volere* est le verbe qui accompagne *fingere* après la série des *volle* consacré aux textes vétérotestamentaires 'inspirés'.<sup>33</sup> Dans les versions abrégées (mais plus exactement réécritures) ultérieures de la biographie,<sup>34</sup> la défense de la poésie est, à une exception près, reprise *verbatim* ou presque.<sup>35</sup> Il est en soi

<sup>32</sup> Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 475 (1<sup>a</sup> redazione) et F. Petrarca, *La "Collatio laureationis". Manifesto dell'Umanesimo europeo*, cit., p. 48 (I).

<sup>33</sup> Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 473 (1<sup>a</sup> redazione). On retrouve cette mise en parallèle dans la troisième des *Invective contra medicum* : voir F. Pétrarque, *Invectives*, Texte traduit, présenté et annoté par R. Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon, 2003, p. 135-199. Les *Invectives* selon toute vraisemblance ne sont toutefois pas encore connues de Boccace au moment de la première rédaction du *Trattatello*, mais on a vu plus haut qu'il s'agit d'un motif traditionnel et Boccace traduit un passage des *Moralia in Iob* de Grégoire le Grand : voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 472 (1<sup>a</sup> redazione) et p. 517 (2<sup>a</sup> redazione, Testo A). Sur Grégoire et sa place dans la tradition dont Pétrarque est l'héritier voir E. Fenzi, *L'ermeneutica petrarchesca tra libertà e verità (a proposito di Sen.*, IV, 5), cit., p. 563 et p. 566-568.

<sup>34</sup> Première rédaction entre 1351 et 1355 ; entre 1359 et 1366 – peut-être – pour II A ; avant 1372 pour II B. Pour la question de la datation des différentes rédactions voir P. G. Ricci, *Le tre redazioni del "Trattatello in laude di Dante"*, dans "Studi sul Boccaccio", VIII, 1974, p. 197-214 et L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno, 2000, p. 242. Pour les incidences sur les différentes rédactions du dialogue avec Pétrarque et les évolutions d'une étape à l'autre voir C. Paolazzi, *Petrarca, Boccaccio e il "Trattatello in laude di Dante"*, dans "Studi danteschi", 55, 1983, p. 165-249. Sur le sens de l'opération accomplie par Boccace voir J. Bartuschat, *Les "Vies" de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV<sup>e</sup> –XV<sup>e</sup> siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007, p. 44-77.

<sup>35</sup> Il s'agit des paragraphes 80-109 de la rédaction II A, à quoi s'ajoute la "trasgressione" de la rédaction II B qui vient s'insérer entre les paragraphes 102 et 103, pour réintégrer, mais en les modifiant sensiblement, les paragraphes 147-155 de la rédaction I. Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 513-524 (2<sup>a</sup> redazione, Testo A) et pour la "trasgressione" p. 514

remarquable que l'espace qui lui est consacré ne soit nullement réduit. Quant aux modifications mineures, on notera la précision de la deuxième rédaction sur l'office des poètes (“sotto fabulosa fizion nascondere con ornate e esquisite parole”),<sup>36</sup> et que le concept actif ou transitif de ‘invention’ remplace un peu plus loin le plus neutre “opere”, Boccace précisant que ces inventions constituent une “corteccia”.<sup>37</sup> Mais, surtout, il réintroduit dans la version B de cette deuxième rédaction la longue conclusion de la première sur la parenté native entre poésie et théologie. Cependant, si un tel rapprochement reste clairement annoncé, puis énoncé et illustré, la réécriture est notable, produisant un texte plus articulé, moins virulent quoique tout aussi ferme, en particulier pour ce qui concerne le rôle du lecteur, ce que l'on pourrait appeler la ‘fonction-interprète’ : il faut en effet “ficare gli occhi dello ’ntelletto nella midolla”,<sup>38</sup> et l'effort qui s'ensuit vaut pour ses vertus pédagogiques, précision qui colore différemment l'argument – emprunté, on s'en souvient, à Pétrarque – de l'accroissement du plaisir. Quant à la page de la première rédaction comportant la célèbre formule conclusive selon laquelle “la teologia niuna altra cosa è che una poesia di Dio”,<sup>39</sup> elle est supprimé au profit d'un développement circonstancié sur la diversité des intellects, diversité qui impose des accès diversifiés au vrai, dont, pour nombre d'esprits inaptes à la philosophie, celui que permettent les moyens propres dont usent les

---

<sup>36</sup> Cf. ibidem, p. 516 (2<sup>a</sup> redazione, Testo A). L'ajout au paragraphe 137 de la rédaction I nous intéresse pour la première partie de la citation (“sotto fabulosa fizion nascondere”).

<sup>37</sup> Cf. ibidem, p. 472 (1<sup>a</sup> redazione) et p. 518 (2<sup>a</sup> redazione, Testo A). Cf. l'ajout de II B au paragraphe 102. Mais le paragraphe 84, sur le rythme (le nombre) et la douceur (fruit de l'art), maintient malgré tout les raisons ‘esthétiques’ de la poésie (que l'on retrouvera dans Id., *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., voll. VII-VIII, 1998, p. 1512-1516 (XV, i)).

<sup>38</sup> Cf. Id., *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 520 (2<sup>a</sup> redazione, Testo B).

<sup>39</sup> Cf. ibidem, p. 475 (1<sup>a</sup> redazione). Voir les phrases initiales de la *familiaris* X, 4 à Gherardo, partiellement reportées à la note 6 ci-dessus.

poètes – la poésie devenant ce faisant de dignité égale.<sup>40</sup> L’argument, qui évoque de prime abord la thèse augustino-pétrarquienne d’intelligences humaines si différentes que la *reductio ad unum* de l’interprétation serait un objectif chimérique, est en réalité tout autre, même si, ici aussi, l’accent est mis sur la réception. Comme on l’a vu, Grégoire le Grand déjà l’enseignait : il est capital de savoir *ouvrir* un texte. Néanmoins, ce qui au bout du compte prime, c’est l’insistance sur le travail du poète et ses raisons (parmi lesquelles, “imitare più nobile auttore”,<sup>41</sup> c’est-à-dire l’Esprit Saint). Et si les “poetice intenzioni”<sup>42</sup> de la première rédaction du *Trattatello*, que l’on peut traduire ici par les significations poétiques,<sup>43</sup> ne sont pas reprises dans la seconde, en raison peut-être du caractère trop technique (scolastique) du syntagme, il n’en reste pas moins que la visée dont le texte poétique est porteur relève d’abord et toujours de la responsabilité du poète. Entendre, au sens de comprendre, est toujours le symétrique d’entendre, au sens de mettre en œuvre une intention.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 521-522 (2<sup>a</sup> redazione, Testo B). Boccace omet cette justification dans le livre XIV des *Généalogies*, où il prend soin de bien préciser, comme dans le *Trattatello*, les tâches respectives du philosophe et du poète, pour défendre ce dernier de l’accusation de n’être qu’un singe du premier (voir Id., *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1466-1470 [XIV, xvii]). La remarque de l’opuscule biographique lui semblait-elle un peu faible? Il amplifie en revanche dans les *Généalogies*, pour l’appliquer à son propre cas, le raisonnement proposé dans la toute dernière mouture du *Trattatello*, où est invoquée l’autorité même de Dante théoricien des influences astreennes pour justifier l’inclination de celui-ci à la poésie : voir Id., *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1560-1566 (XV, x) et Id., *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 533 (2<sup>a</sup> redazione, Testo B), où il est même cité à l’appui le célèbre tercet de *Paradiso*, VIII, 124-126, omis dans les *Généalogies*, mais qui réapparaît logiquement dans Id., *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol. VI, 1965, p. 56 (I, ii, 14). On peut dès lors en conclure aussi que cette idée et sa formulation se concrétisent vers le milieu des années soixante.

<sup>41</sup> Cf. Id., *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 521 (2<sup>a</sup> redazione, Testo B).

<sup>42</sup> Cf. ibidem, p. 443 (1<sup>a</sup> redazione).

<sup>43</sup> Voir la note 9 ci-dessus.

<sup>44</sup> Voir G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 516-517 (2<sup>a</sup> redazione, Testo A).

### 3. Boccace : écorce ou voile, secrets du texte et autorité de l'auteur

Avant d'en arriver dans quelques instants au stade le plus complet et achevé de la réflexion boccacienne sur la question, c'est-à-dire aux *Genealogie deorum gentilium*, voyons ce qu'il en est dans d'autres textes où l'auteur de celles-ci essaie au fil du temps les différents arguments pouvant justifier l'activité poétique – aussi bien en tant qu'auteur que lecteur. Commençons par les écrits adressés à celui à qui, comme nous l'avons déjà rappelé, il avait rendu une première fois visite à Padoue au printemps 1351, quelques mois après la très célèbre rencontre florentine de 1350. On fait remonter le premier de ces écrits, l'épître métrique *Ytalie iam certus honos* (à savoir Pétrarque lui-même) aux années 1351-1353. Elle accompagne l'envoi d'un exemplaire de la *Comédie* de Dante, dont Boccace entendra indéfectiblement sa vie durant faire l'égal des Anciens – contre l'avis de son destinataire. Le point essentiel concerne le fait que les Muses dans la *Comédie* ne se promènent pas toutes nues, mais sont revêtues des ombres sacrées de sens sublimes : il faut donc mobiliser toute son intelligence pour ouvrir (*resero* est le verbe employé par Boccace) les prisons de Pluton, le mont orgueilleux, le trône de Jupiter.<sup>45</sup> Giuseppe Velli remarque qu'il n'y a dans cet écrit aucune trace de la *familiaris X, 4*, bien que celle-ci ait été selon toute vraisemblance copiée par Boccace lors du séjour en question, et que ce dont elle traite ait certainement constitué l'un

---

<sup>45</sup> Voir Id., *Carmina*, a cura di G. Velli, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1992, vol.V, t. 1, p. 430-433 (V). A propos de la nudité et des sens cachés, on évoque le passage de Macrobe, *In somnium Scipionis*, I, 2, 17-18, que Boccace citera *verbatim* aussi bien dans les *Généalogies* que dans les *Esposizioni* : voir G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 83 (I, iii) et Id., *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 55 (I, ii, 9).

des éléments centraux de leurs conversations d'alors.<sup>46</sup> Mais l'épître latine de 1353 au même destinataire annonce que les reproches qui lui sont faits pour le choix de l'installation à Milan auprès des Visconti (ennemis historiques de Florence) sont formulés en recourant à ce que Pétrarque appelait dans la lettre familière en question "pastorius stilus"<sup>47</sup> (pratiqué du reste en tant que tel par Boccace aussi dans son *Buccolicum carmen*, sur le modèle de ce qu'avait fait son aîné) : il invite en effet celui dont il réprouve le choix à découvrir le message caché "sub pastorali cortice" et il l'exhorté ainsi : "ingenio percipe".<sup>48</sup> Pour ce faire, il prend bien soin d'évoquer cette fois le souvenir des conversations padouanes de deux ans auparavant sur la poétique des églogues, et en introduisant aussitôt un exemple de semblable exercice : un texte tout entier nourri de réminiscences virgiliennes, dont il s'agit de découvrir le sens caché. Autrement dit (et au risque de forcer sans doute un peu la lecture du passage), Boccace en passe par un exercice de dévoilement de l'intention de ce texte comme clé pour la compréhension de sa propre intention d'auteur de l'épître.

Si nous nous transportons maintenant dans les toutes dernières années de la vie de Boccace, nous retiendrons deux témoignages. Loin de chercher à s'inscrire dans le cadre d'une quelconque théorie achevée, ils ont peut-être néanmoins valeur indicelle. Dans l'épître écrite entre 1372 et 1374 au frère augustin Martino da Signa (le futur légataire de la partie classique – gréco-latine – de la bibliothèque de notre bibliophile), l'auteur de la missive pose que le sens caché "sub cortice" n'est pas consubstancial

---

<sup>46</sup> Voir G. Velli, *Introduzione*, dans G. Boccaccio, *Carmina*, cit., p. 390 et (sur le deuxième point) V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 88, ainsi que G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., p. 119-123.

<sup>47</sup> Cf. F. Pétrarque, *Lettres familières VIII-XI / Rerum familiarium VIII-XI*, cit., p. 287 (X, 4).

<sup>48</sup> Cf. G. Boccaccio, *Epistole*, a cura di G. Auzzas con un contributo di A. Campana, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol.V, t. 1, p. 574 (X).

en tant que tel au “carmen buccolicum” : Théocrite, inventeur du “buccolicus stilus”, n'a rien entendu dire d'autre que ce qu'exhibe à la vue le “cortex” des mots ; Virgile lui-même, au moins pour ce qui concerne le nom des personnages, n'est pas rigoureusement systématique en la matière. Et, à la différence de Pétrarque,<sup>49</sup> lui-même (Boccace) procède comme Virgile. Ensuite de quoi, il procède à un rapide passage en revue commenté de ses propres églogues. En arrivant à la douzième, *Saphos*, où Calliope signifie “bona sonoritas”, il propose même une définition de la poésie qui déplace fortement le propos, sa force propre consistant en effet en l'expression mélodiquement réglée de ce qu'elle veut signifier (“in bona prolatione modulis regulata poeticis omnis videatur poetice fere vis consistere”).<sup>50</sup>

Quant au neuvième et dernier des *Carmina*, il constitue un témoignage tardif (datant de l'ultime année de vie de Boccace) de l'intérêt pour Pétrarque poète, l'ami disparu l'année précédente : mais cet intérêt se manifeste sous la forme d'une personnification du poème *Africa*, apostrophé comme “Ytalie sublimis honor”,<sup>51</sup> qu'il tente par ses *Versus domini Iohannis Boccacci ad Africam domini Francisci Petrarce* de soustraire au danger de destruction par les autorités de la République de

<sup>49</sup> Boccace prend donc le contrepied de Pétrarque, non seulement en tant qu'auteur de l'églogue *Parthénias*, incompréhensible, on l'a vu, sans les explications de l'auteur, mais aussi comme lecteur-interprète de Virgile (chez Virgile, selon Pétrarque, ainsi qu'on l'a déjà relevé plus haut, il n'est pas un seul vers “sine tegmine”). C'est une position que l'on retrouvera dans les *Genealogie deorum gentilium*, où Boccace cite explicitement un passage de saint Augustin (*De civitate Dei*, XVI, 2) sur la portée figurale de l'Ancien Testament, où celui-ci affirme que tous les faits racontés dans l'Ecriture ne sont pas pourvus de signification, il en est “quae nichil significant”. Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, voll. VII-VIII, p. 508 (IV, lxviii). C'est du reste ce même passage qui est cité par Dante dans le *De monarchia*, au chapitre déjà évoqué plus haut, à propos des risques de la surinterprétation (III, iv). Boccace devrait-il à Dante la mémoire du passage augustinien ?

<sup>50</sup> Cf. Id., *Epistole*, cit., p. 718 (XXIII).

<sup>51</sup> Cf. Id., *Carmina*, cit., p. 442 (IX, v. 1).

Venise occupées à la liquidation des biens de leur ancien hôte. On notera en particulier l'exhortation par laquelle l'auteur demande au texte apostrophé lui-même de révéler à ses admirateurs ses secrets (“aperi [...] fac pande secreta”),<sup>52</sup> qui font – involontairement – écho aux “archana” virgiliens du *Secretum* rencontrés plus haut. Mais il est vrai que ce *carmen* est avant tout un exercice rhétorique.<sup>53</sup>

Quant aux notes préparatoires des *lecturae Dantis* publiques de l'automne-hiver 1373-1374 dans l'église florentine de Santo Stefano in Badia, connues comme *Esposizioni sopra la Comedìa*, elles nous indiquent dans un *accessus* redéivable de nombre de ses aspects essentiels à l'épître à Cangrande della Scala,<sup>54</sup> que le commentateur s'apprête à “spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie e la sublimità de' sensi nascosi sotto il poetico velo della *Comedìa* del nostro Dante”.<sup>55</sup> Nous n'allons pas passer de nouveau en revue les arguments avancés déjà au temps du *Trattatello* ainsi que les autorités invoquées alors, pour nous borner à signaler ici que le dépliement de la contexture allégorique du poème, confié

---

<sup>52</sup> Cf. *ibidem*, p. 450 (IX, v. 153).

<sup>53</sup> Pour la prosopopée d'un poème déclarant ses visées à un lecteur abhorrant les fictions des poètes, voir A. Mussato, *Épîtres métriques sur la poésie*, cit., p. 38-41 (VII).

<sup>54</sup> Connue comme épître XIII lorsqu'elle est intégrée dans le corpus des épîtres de Dante par les partisans de l'attribution à celui-ci (sur cette question voir M. Pastore Stocchi, *Epistole*, dans *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. II, *ad vocem* et A. Casadei, *Il titolo della “Commedia” e l’Epistola a Cangrande*, dans Id., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 15-43), elle se propose comme protocole exégétique pour le *Paradis*, que Dante adresse en offrande et dédie au seigneur de Vérone – protocole modelé sur la tradition de l'exégèse biblique et extensible à la *Comédie* tout entière, même si Boccace ici, plus prudent qu'à l'époque du *Trattatello*, se garde bien, alors que sur ce point l'atmosphère ambiante était devenue particulièrement sensible, d'assimiler en totalité le poème aux Ecritures. Cf. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 58 (I, ii, 24), où, avant d'introduire la citation de Grégoire le Grand déjà rencontrée plus haut, il prend la précaution de dire que “alla sacra *Scrittura* del tutto aguagliar non si può”.

<sup>55</sup> Cf. *ibidem*, p. 1 (*Accessus*, 3).

à un deuxième temps de l'explication,<sup>56</sup> vise d'abord, encore et toujours, “la ’ntenzione dell'autore”.<sup>57</sup> L'explication littérale déjà est parsemée de formules comme “dice l'autore”, “mostra l'autore” et c'est bien la figure de Dante *auctor*, un auteur “nasconditore [...] di cosí cara gioia, come è la catolica verità, sotto la volgare corteccia”,<sup>58</sup> que l'entreprise entend promouvoir. La tâche de l'interprète, qui est donc de “quello che sotto la roza corteccia delle parole è nascoso, cioè il senso allegorico, aprire e dichiarare”,<sup>59</sup> et qui est susceptible, pourvu qu'il s'en donne la peine, d'en ressortir “lieto, faticandosi d'avere ritrovata la cara gemma nella spazatura nascosa”,<sup>60</sup> cette investigation a pour fin de voir “quello che il nostro autore voglia sentire”.<sup>61</sup> Mais, insistons-y, il s'agit dans l'esprit du commentateur d'asseoir définitivement – contre Pétrarque, au demeurant – l'autorité et, partant, l'auctorialité de Dante.

#### 4. Boccace : vers l'intention des fictions

Tournons-nous alors à présent, en revenant un peu en arrière dans le temps, vers ce qui constitue l'ensemble le plus élaboré, les développements les plus mûrs et médités, au niveau théorique le plus haut, de la réflexion boccacienne en matière de poetica. Les *Genealogie deorum gentilium*, commencées dès avant 1350, sont achevées pour leurs treize premiers livres en 1359 (au plus tard 1360). Viennent s'y ajouter, avant 1365 (en

<sup>56</sup> Selon le schéma adopté pour ces *lecturae*, chaque chant doit être l'objet d'abord d'une “esposizione litterale”, puis, dans un deuxième temps, d'une “esposizione allegorica”.

<sup>57</sup> Pour le titre *Comedia* voir ibidem, p. 3 (*Accessus*, 13), pour la fin visée par le chant commenté voir ibidem, p. 128 (II, ii, 3).

<sup>58</sup> Cf. ibidem, p. 57 (I, ii, 18).

<sup>59</sup> Cf. ibidem, p. 53 (I, ii, 1).

<sup>60</sup> Cf. ibidem, p. 57 (I, ii, 17).

<sup>61</sup> Cf. ibidem, p. 59 (I, ii, 26).

tout cas, avant 1367), deux livres consacrés à la défense de la poésie, et qui connurent aussi une circulation séparée.<sup>62</sup> La question est vue sous l'angle général en ce qui concerne le premier, du point de vue personnel de l'auteur attaqué par une troupe de détracteurs, pour le second. Ce plaidoyer extrêmement articulé, unique même en son genre,<sup>63</sup> tend à légitimer les *fabulae*, et l'argumentation est menée à bien au prix d'une sorte de coup de force initial, à savoir la réduction, ou assimilation – non motivée, comme dans la tradition qui précède, du reste – de toute la littérature mythographique, de quelque espèce qu'elle soit, aux *fabulae* des poètes.<sup>64</sup> On le sait en réalité depuis le “prohemium” du livre I : les mythes païens, leurs *fictiones*, relèvent de la même grande catégorie que, mettons, les inventions virgiliennes, elles signifient “sub fabularum tegmine”.<sup>65</sup>

Boccace va donc s'interroger dès le départ, en une sorte d'ample préambule programmatique, sur les conditions de possibilité du dévoilement, de l'énucléation des significations cachées sous la dure écorce (“sensus absconditos sub duro cortice enucleando procedam”),<sup>66</sup> véritable but du gigantesque travail de compilation. L'image de l'énucléation est

<sup>62</sup> Voir V. Zaccaria, *Nota al testo*, dans G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1592-1599. Sur les vicissitudes de sa première diffusion, advenue en dépit de la volonté de Boccace, voir la lettre de de 1372 à Pietro da Monteforte dans Id., *Epistole*, cit., p. 674-689 (XX).

<sup>63</sup> Cf. E. Gilson, *Poésie et vérité dans la “Genealogia” de Boccace*, dans “Studi sul Boccaccio”, II, 1964, p. 254 : “On trouverait avant lui, chez Albertino Mussato, Pietro Piccolo da Monteforte, Pétrarque, des morceaux d'une apologie possible de la poésie, des réponses à certains reproches dirigés contre elle par ses détracteurs. Après Boccace d'autres écriront [...], mais il semble bien que les deux derniers livres de la *Genealogia* aient été le premier effort que l'on a jamais fait pour isoler le problème, au sens où les chimistes parlent d'isoler un corps”.

<sup>64</sup> Boccace pense qu'il aura sauvé son embarcation s'il réfute les objections, ou plutôt les attaques dirigées “in poesim et poemata” par leurs ennemis. Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1356-1358 (XIV, Prohemium) et voir ibidem, p. 1358 (XIV, i), où Boccace invoque le soutien du roi commanditaire, toujours en faveur des poètes, seuls nommés.

<sup>65</sup> Cf. ibidem, p. 44 (I, Prohemium).

<sup>66</sup> Cf. ibidem, p. 58 (I, Prohemium).

forte et polarise l'attention sur l'écorce elle-même, sur la violence que l'on doit exercer afin d'atteindre ce que ses dessous recèlent. C'est alors que nous retrouvons les points cardinaux du raisonnement tenu par Pétrarque dans la *senilis* IV, 5. En effet, Boccace ne peut promettre d'accomplir ce travail dans le respect absolu de l'intention des auteurs desdites fictions (“iuxta intentionem fingentium”). Pour les raisons déjà vues plus haut, ici formulées très synthétiquement : éloignement dans le temps et impossibilité de percer les âmes et d'arracher aux esprits leurs secrets (l'efficace chiasme “terebrare pectora et mentes excutere”).<sup>67</sup> Ce que les auteurs de l'Antiquité ont laissé derrière eux est remis au jugement de la postérité : or, comme du reste avec le divin volume, il y a autant de jugements potentiels que de têtes (“capita”) pour juger.<sup>68</sup> Nous retrouvons ici l'usage fort, dans une perspective herméneutique clairement définie, de l'idée de diversité, qui sera naturellement reprise, comme corollaire de l'obscurité voulue des œuvres poétiques aussi bien que des textes sacrés, dans l'avant-dernier livre.<sup>69</sup> Et, en un remarquable retour réflexif sur les insuffisances possibles

---

<sup>67</sup> Cf. *ibidem*. Boccace le redira à l'autre extrémité de l'œuvre dans un tout autre contexte, quand il s'interrogera sur les motivations de ses détracteurs : “durum [...] homini est hominum mentes cognoscere”. Cf. *ibidem*, p. 1512 (XV, i).

<sup>68</sup> Cfr. *ibidem*, p. 60 (I, Prohemium). Nous avons vu plus haut ce que Pétrarque devait à l'Augustin des *Confessions*, une œuvre évidemment connue de Boccace. Dans l'inventaire de la “parva libraria” du couvent de Santo Spirito, on trouve au titre des livres légués par Boccace deux volumes contenant l'intégralité des *Enarrationes in Psalmos* de saint Augustin (voir A. Mazza, *L'inventario della “parva libraria” di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio*, dans “Italia medioevale e umanistica”, IX, 1966, p. 18). Voir en particulier le commentaire au psaume 126, 11 sur l'obscurité du verset à expliquer et la diversité des sens possibles, passage scandé par le verbe *excudere*, impliquant l'idée, donc, qu'il faut *secouer pour faire sortir* (le sens caché). Boccace cite explicitement ce passage, ainsi qu'une phrase de ces mêmes commentaires (146, 12) dans les *Généalogies* : voir G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1432-1434 (XIV, xii). Rappelons que Boccace offrit une copie des *Enarrationes* à Pétrarque, qui ne possédait que le commentaire des cinquante derniers psaumes (voir G. Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., p. 198-199). Enfin, les deux citations en question sont immédiatement précédées d'un autre renvoi textuel à un autre lieu augustinien, situé en l'occurrence au livre XI du *De civitate Dei*.

<sup>69</sup> Voir G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1434 (XIV, xii).

de son propre travail interprétatif, Boccace prolonge son propos en affirmant que le fruit de ses efforts incitera plus avisé que lui à faire mieux.<sup>70</sup> Par rapport à ce qu'écrira Pétrarque un peu plus tard dans la *senilis*, le cercle herméneutique boccacien s'offre sous un jour à la fois plus modeste et plus historique.

En quête du “fictionum sensus”<sup>71</sup> des *fabulae* des Anciens, qu'a-t-il alors été amené à interroger ? Assez naturellement, en première instance, il se proposera de “intentum poetarum explicare”,<sup>72</sup> en tâchant de respecter la volonté de la “mens fingentium” ;<sup>73</sup> selon “non nulli”, la “fabula” peut être définie ainsi : “est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis”.<sup>74</sup> Le titre du chapitre X du livre XIV est *Stultum credere poetas nil sensisse sub cortice fabularum* et tout le raisonnement est à l'avenant, Boccace s'appuyant dans sa diatribe contre les ignorants sur les exemples de Virgile, Dante et Pétrarque, jusqu'à invoquer son propre cas, en tant qu'auteur d'un *Buccolicum carmen*, un auteur tout à fait “conscius”<sup>75</sup> du sens qu'il a voulu donner à ses poèmes. Et quand il s'agit de comprendre pourquoi Virgile a pris des libertés avec

<sup>70</sup> Voir ibidem, p. 60 (I, Prohemium). Pour la toile de fond où s'inscrit cette idée, provenant encore une fois de la tradition de l'exégèse des textes sacrés, voir P. C. Bori, *L'interpretazione infinita. L'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Bologna, il Mulino, 1987 et G. Dahan, *L'Exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval. XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 71-73. Pour une traduction précoce dans le domaine de la poésie profane, cf. le prologue aux *Lais* de Marie de France (v. 9-22) : “Custume fut as anciëns, / ceo testimoine Preciëns, / es livres que jadis faiseient / assez oscurement diseient / pur cels ki a venir esteient / e ki apprendre les deveient, / que peüssent gloser la letre / e de lur sen le surplus metre. / Li philesophe le saveient, / par els meïsmes l'entendeient, / cum plus trespaassereit li tens, / plus serreient sutil de sens / e plus se savreient garder / de ceo qu'i ert, a trespasser” (Marie de France, *Lais*, Traduits, présentés et annotés par L. Harf-Lancner, Texte édité par K. Warnke, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 22, v. 9-22).

<sup>71</sup> Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1580 (XV, Conclusio).

<sup>72</sup> Cf. ibidem, p. 206 (II, vii).

<sup>73</sup> Cf. ibidem, p. 900 (X, x).

<sup>74</sup> Cf. ibidem, p. 1412 (XIV, ix).

<sup>75</sup> Cf. ibidem, p. 1418 et p. 1422 (XIV, x).

l'histoire au sujet de l'impossible (du point de vue historique) rencontre entre Didon et Enée, là où Pétrarque refuse d'avancer des hypothèses sur ce qui a mû le poète, pour en venir *ad rem* et à l'explication allégorique des faits narrés,<sup>76</sup> Boccace aligne les éléments de réponse, en invoquant les visées conscientes et délibérées de l'auteur de l'*Enéide* (“composuit fabula [...] intendit Virgilius [...] ostendere [...] volens demonstrare [...] Virgilius sentit [...] intendit”).<sup>77</sup> La comparaison pourrait être exemplaire des différences de méthode, et elle l'est en effet – il y aurait là motif à approfondissements ultérieurs.<sup>78</sup> Mais il ne faut pas oublier non plus qu'il s'agit ici, dans ce plaidoyer en faveur de la poésie et des poètes, de défendre Virgile (et à travers lui l'ensemble de ses pairs) de l'accusation de mensonge : Boccace cherche donc, non pas à interpréter la *fabula*, mais à percer les quatre raisons qui ont poussé Virgile à faire de la sorte (seule la deuxième concerne la visée morale édifiante de l'histoire de Didon et Enée).

Toutefois, à un simple relevé des occurrences des formules affines à celles que nous avons relevées dans les lignes précédentes concernant l'intention de l'auteur, l'on s'aperçoit que, pour “elucidare”, par exemple, “que ex industria Virgilio sub figmentis abscondita sunt”,<sup>79</sup> Boccace penche en fait fréquemment vers une attitude texto-centrée. L'interprète doit en effet “fictionis intentum [...] explicare”.<sup>80</sup> Rien n'interdirait, certes, de prendre *fictio* sous l'angle transitif (et “intentum” au sens de

---

<sup>76</sup> Voir F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse IV-VII / Rerum senilium IV-VII*, cit., p. 92-94 (IV, 5).

<sup>77</sup> Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1446-1550 (XIV, xiii).

<sup>78</sup> Voir L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, cit., p. 50-51.

<sup>79</sup> Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 692 (VI, liii).

<sup>80</sup> Cf. ibidem, p. 630 (VI, ii).

signification),<sup>81</sup> en renvoyant ainsi au sujet *fingens*. Mais, outre le fait que l'*intentio fingentium* tend à échapper irrémédiablement à toute prise de l'interprète, plusieurs formulations semblent désambiguiser le syntagme dans le sens indiqué : un épisode tiré de Tite-Live permet d'éclaircir le “fabule intentum”<sup>82</sup> d'un passage ovidien ; en conclusion du récit concernant Orion, Boccace peut affirmer: “Hac visa [i. e. la *fabula*], credo satis appareat *fictionum intentio*” ;<sup>83</sup> à propos de la légende du roi Erichthon, il déclare recourir à l'interprétation par Augustin du “fictionis intentum”<sup>84</sup> de ce récit. La fiction “ostendet”, à la fin du chapitre consacré à Castor et Pollux,<sup>85</sup> et, quoi que puissent en penser d'autres interprètes (ici Servius), c'est ce que montrent les *figmenta*, où se dépose et s'objective le travail de la *fictio*, qu'il faut observer en tant que tel avec la plus grande perspicacité. En jouant sur l'étymologie – déjà rappelée plus haut pour Pétrarque – de ce dernier terme, on pourrait aller jusqu'à affirmer que la fonction prééminente accordée à la vue maintient constamment, dans l'emploi métaphorique qui en est fait de manière récurrente, toute la force et la prégnance de son sens propre.<sup>86</sup> Le vu donne accès à l'intention portée par ce qui est donné à voir.

Une remarque, pour finir, sur l'un des apports les plus importants de Boccace à l'évolution de la pensée sur la poésie, à savoir la notion de

<sup>81</sup> Vittorio Zaccaria, traducteur de notre édition de référence, rend le syntagme par “l'intenzione di questa favola” : cf. ibidem, p. 631.

<sup>82</sup> Cf. ibidem, p. 1256 (XII, lxxviii).

<sup>83</sup> Cf. ibidem, p. 1118 (XI, xix). C'est nous qui soulignons.

<sup>84</sup> Cf. ibidem, p. 1250 (XII, lxxi). Il s'agit en l'occurrence du saint Augustin du *De civitate Dei*, XVIII 12, qui vient constituer une autre tesselle des lectures augustiniennes de Boccace et des suggestions interprétatives qu'il leur emprunte. Pour une autre ‘intention de la fable’ dont Boccace se déclare débiteur vis-à-vis de l'auteur du *De civitate Dei* voir ibidem, p. 800 (VII, lviii).

<sup>85</sup> Cf. ibidem, p. 1092 (XI, vii).

<sup>86</sup> Cf. ibidem, p. 1524 (XV, iv) : “ Non enim insuetus est ut, nedum eruditos homines *videre* quod indoctus non *viderat*, sed aliquando indoctos *vidisse* quod minime *viderant* eruditii” (c'est nous qui soulignons).

“fervor” qu'il introduit au chapitre VII du livre XIV.<sup>87</sup> Paradoxalement, cette exaltation de la figure du poète comme recevant “ex sinu Dei” la capacité de “peregrinas et inauditas inventiones excogitare”,<sup>88</sup> toute combinée qu'elle doit être avec l'*ars* (ce dont rend compte à présent une connaissance plus exacte de l'étymologie grecque du mot “poésis” : “a *poio* *pois*, quod idem sonat quod *ingo* *ingis*”),<sup>89</sup> rend en quelque sorte sans objet, ou du moins déterminante à un degré bien moindre, la mise au clair des intentions des poètes en tant que telles, puisqu'elles restent encloses dans le mystère de l'inspiration divine. Comme si Boccace conjuguait ici la thèse de l'inspiration divine brandie par un Cicéron platonisant (celui de la *Pro Archia*) avec les positions avancées de l'herméneutique chrétienne, voire les récentes intuitions pétrarquiennes en la matière.

De la poésie, qui “pleno semper fictionum cornu [...] incedit”, ce sont donc d'abord les textes qu'elle produit qu'il faut *ouvrir*, en écartant leur écorce fabuleuse (“amoto fabuloso cortice, aperuisse recordor”).<sup>90</sup> La

---

<sup>87</sup> L'idée première de cette notion originale y compris dans son expression lexicale (le mot fut si l'on peut dire remplacé par *furor* à partir du moment où les humanistes du Quattrocento eurent accès au *Ion* platonicien) semble essentiellement constituée par le *Pro Archia* cicéronien (VIII 18), expressément cité dans notre chapitre (cf. *ibidem*, p. 1400-1402, c'est nous qui soulignons : “Atque sic a summis hominibus ac eruditissimisque accepimus, ceterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare, poeta natura ipsa valere et mentis viribus excitari *et quasi divino quodam spiritu inflari*”). Pétrarque, qui avait découvert l'*oratio* à Liège en 1333 et qui l'avait utilisée dans sa *Collatio laureationis* (II), la fit connaître à Boccace en 1350, avant qu'elle ne devienne à l'âge de l'Humanisme triomphant le “codice della nuova cultura, della nuova poesia” (cf. V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 85). Celui-ci en cite d'autres passages dans l'avant-dernier livre des *Généalogies*. Outre R. Bruni, *Boccaccio, le Muse e l'origine divina della poesia*, cit., p. 11-25, voir la large mise en perspective de P. Galand-Hallyn, F. Hallyn et J. Lecointe, *L'inspiration poétique au Quattrocento et au XVI<sup>e</sup> siècle*, dans *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Sous la direction de P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Préface de T. Cave, Genève, Droz, 2001, p. 114-117.

<sup>88</sup> Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1398 (XIV, vii).

<sup>89</sup> Cf. *ibidem*, p. 1400 (XIV, vii).

<sup>90</sup> Cf. *ibidem*, p. 1450-1452 (XIV, xiv).

liberté d'invention octroyée aux poètes (la licence poétique “pictoribus atque poetis” d'ascendance horacienne, récurrente dans toute l'œuvre boccacienne et déclinée ici aussi)<sup>91</sup> confère le primat au fruit de l'invention combiné aux raisons esthétiques.<sup>92</sup> Cela en consonance avec l'attention toute boccacienne portée à la lettre : les poètes, qui ne sont pas les singes des philosophes, mais ceux de la nature en sa toute-puissance, sont capables de décrire dans leurs poèmes tous les phénomènes du monde en les enfermant en quelque sorte “parvis in licterulis carminum”.<sup>93</sup> Respect de la lettre, exhibition signalée de celle-ci qui va de pair, comme nous avons tenté de le montrer naguère, avec une éthique de la citation inédite et une perception neuve de l'authenticité.<sup>94</sup>

### *5. Boccace et Pétrarque : ‘verba volant’, mais se posent parfois*

Si une telle relation aux textes, en particulier ceux qui font l'objet de citations, constitue une nouveauté par rapport à Pétrarque,<sup>95</sup> il faut en conclure à une marge certaine d'autonomie du *discipulus* par rapport à son

<sup>91</sup> Voir *ibidem*, p. 1472-1474 (XIV, xviii). Pour une autre déclinaison célèbre de ce principe, voir par exemple la conclusion de l'auteur dans le *Décaméron*.

<sup>92</sup> Voir *ibidem*, p. 1512-1516 (XV, i), passage qui rappelle de loin celui de l'épître XXIII consacré à Calliope.

<sup>93</sup> Cf. *ibidem*, p. 1468 (XIV, xvii). Sur l'importance des ‘lettres’ au sens premier, cf. le chapitre consacré à Nicostrate-Carmenta *ibidem*, p. 622 (V, li) : “Et cum silvestres comperisset incolas, novos licterarum characteres adinvenit, eosque earum coniunctiones sonosque edocuit” ; et voir Id., *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1967, vol. X, p. 112-118 (XXVII, *De Nycostrata seu Carmenta Yonii regis filia*).

<sup>94</sup> Cf. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1540 (XV, vii) : produite “in propria forma”, la citation “habet vires testimonii pleniores”. Voir Ph. Guérin, “*Plenior testimonii certitudo*” (“*Genealogie*”, XV, 7, 3) : pour une éthique de la citation érudite, petite contribution à une histoire de l'authenticité, à paraître dans les actes du colloque international *Boccace entre ‘Liber’ et ‘libri’*. *Les tensions d'un écrivain entre Moyen Âge et Renaissance*, Tours-Chinon, 5-7 juin 2013.

<sup>95</sup> Voir V. Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olschki, 2001, p. 176 et p. 189-190.

*preceptor.* Tentons de récapituler et essayons ce faisant de comprendre comment cette pensée de la poésie et de ses fables, si souvent concomitante et solidaire, a pu s'élaborer. La relation entre les deux amis lettrés est asymétrique, sans doute. Francisco Rico, dans un brillant petit essai sur leurs rapports, soutient que Pétrarque voyait son cadet comme “un fratello minore e meno dotato, al quale senza dubbio si vuole un bene dell'anima, ma della cui docilità si beneficia e si abusa perfino”.<sup>96</sup> Je me refuse pour ma part à voir un Boccace aussi dépendant, voire passif, totalement sous la coupe de celui qu'il vénère (mais à qui il fut quand même en mesure d'envoyer les sévères reproches de l'épître X citée plus haut), à en faire la victime quasi-consentante de ce chef-d'œuvre de manipulation perverse qu'est la *senilis* V, 2,<sup>97</sup> sur laquelle il faudrait revenir une autre fois, y compris pour y déceler des éléments constitutifs de l'attitude générale de Boccace vis-à-vis de celui qui tend à le rabaisser insidieusement.

En tout cas, pour les plus importantes des thèses examinées dans les lignes qui précèdent, si le “prohemium” du livre I des *Généalogies* est, selon les datations communément admises, antérieur à 1359 ou 1360, et que la *senilis* à Federico d'Arezzo est de 1365 au plus tôt, il est exclu de postuler un rapport de dérivation de la lettre pétrarquienne au traité boccacien – en tout cas entre ces deux textes dans leur version *écrite*. Revenons un instant à Didon. Si, en son temps du moins (“hac aetate”), dans la *senilis* IV, 5, Pétrarque affirme orgueilleusement (et en forçant quelque peu la vérité) être celui qui le premier a dissipé le mensonge de Virgile à propos de la reine de Carthage,<sup>98</sup> mais que dans les *Généalogies*,

---

<sup>96</sup> Cf. F. Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma – Padova, Antenore, 2012, p. 9-10.

<sup>97</sup> Cf. ibidem, p. 19 : “un monumento di falsa condiscendenza che dice una cosa e ne significa un’altra”.

<sup>98</sup> Voir F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse IV-VII / Rerum senilium IV-VII*, cit., p. 92 (IV, 5).

texte très vraisemblablement antérieur, Boccace parle aussi de *mendacium* et réponde à l'accusation de façon très circonstanciée,<sup>99</sup> il est impossible qu'il dépende de l'écrit pétrarquien.<sup>100</sup> Qu'il découle alors, au moins en partie, de conversations avec Pétrarque sur le sujet, c'est ce que pourrait suggérer le fait que dans *De mulieribus claris*, texte achevé en 1362, il ne soit nullement fait allusion à la moindre incongruité historique,<sup>101</sup> et que dans les *Généalogies* Boccace reste bien allusif, se contentant d'évoquer le désaccord de Justin (l'historien latin d'époque impériale, abréviateur de Trogue Pompée) quant à la réalité de la rencontre.<sup>102</sup> Pourtant, Justin est abondamment pillé par Boccace depuis qu'a germé dans son esprit l'idée même d'un recueil de fiches mythographiques et, sur la question du mensonge de Virgile, Augustin attire l'attention – brièvement, certes – dans les *Confessions*.<sup>103</sup> Le quasi silence de Boccace jusqu'à la grande conclusion de l'œuvre encyclopédique reste donc curieux.<sup>104</sup> Doit-on alors en conclure que son attention fut attirée par Pétrarque lors du plus long séjour effectué chez celui-ci, entre mars et juillet 1363 à Venise ?<sup>105</sup> Lorsque Pétrarque insista une nouvelle fois pour faire du natif de Certaldo son hôte permanent,<sup>106</sup> et qu'ils eurent tout le loisir d'échanger sur leurs projets respectifs, et sur la question de la poésie, à la suite en particulier de

<sup>99</sup> Voir G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1438 et p. 1446 (XIV, xiii).

<sup>100</sup> Contrairement à ce que suggère Vittorio Zaccaria, *ibidem*, p. 1710 (note 159).

<sup>101</sup> Cf. Id., *De mulieribus claris*, cit., p. 168-169 (XLII) : *De Didone seu Elissa Cartaginem regina*.

<sup>102</sup> Voir Id., *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 262 (II, lx) et aussi p. 690 (VI, liii).

<sup>103</sup> Voir Agostino, *Le confessioni*, cit., p. 26 (I, xiii).

<sup>104</sup> Boccace redeviendra allusif dans les *Eposizioni*, où il explique que la Didon de Dante est, en dépit de la vérité historique, celle de Virgile et que c'est donc de celle-ci qu'il s'occupe. Voir G. Boccaccio, *Eposizioni sopra la Comedia di Dante*, cit., p. 295-300 (V, i, 65-83).

<sup>105</sup> Voir V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 133-137

<sup>106</sup> Pour une interprétation du refus de Boccace, voir F. Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, cit., p. 11.

la grande crise traversée par Boccace en 1362.<sup>107</sup> C'est bien possible, cela se conjuguant alors au souci d'exactitude historique qui distingue le projet des *Généalogies*, y compris par rapport aux autres œuvres ‘encyclopédiques’. Mais on peut imaginer aussi que l'écho de ces conversations se retrouve dans les écrits pétrarquiens. A cette différence près que, là où le plus jeune déclare volontiers ses dettes à l'égard du *magister*,<sup>108</sup> il était hors de question que l'aîné, grand dissimulateur de tous ses emprunts qui ne fussent pas parfaitement classiques, et plus encore de ceux faits à ses amis et contemporains, se déclare en quoi que ce soit débiteur. On remarquera en tout cas que, sur les trente lettres connues de Pétrarque à Boccace (le fragment de *Miscellanee*, 10 inclus), treize sont comprises entre 1359 et 1365 (entre l'achèvement de la première mouture des livres I à XIII des *Généalogies*, et le probable *terminus ante quem* des deux derniers – si, pour ces derniers, on adopte 1367, le total monte à dix-huit), dont onze à partir de 1362. Les plus longues d'entre elles, à deux ou trois exceptions notables près, ont pour objet la poésie, depuis l'élaboration dans les *Familiares* d'une théorie humaniste de l'imitation, jusqu'aux grands textes où Pétrarque précise les visées morales de sa poétique (particulièrement importante à cet égard la *senilis* II, 1 de 1363, à propos de l'*Africa* et des trente-quatre vers relatifs à la mort de Magon).<sup>109</sup> Ce n'est pas le lieu de s'y attarder, sinon pour souligner encore une fois le rôle

<sup>107</sup> La remise en cause par Boccace de toute son activité de poète – et de lettré en général – fait suite à la prophétie qui venait de lui être transmise de sa damnation pour cause de “poetice studium”. Cf. F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse IV-VII / Rerum senilium IV-VII*, cit., p. 53 (I, 5) et voir V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 124-126.

<sup>108</sup> Voir par exemple G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1436 (XIV, xii) : “In quibus summopere a poetis servatur stili maiestas, et eiusdem dignitas retinetur, ut ait *Contra medicum* in libro *Invectivarum III* Franciscus Petrarca”.

<sup>109</sup> Voir F. Pétrarque, *Lettres de la vieillesse I-III / Rerum senilium I-III*, Edition critique d'E. Nota, Traduction de F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, Présentation, notices et notes de U. Dotti, mises en français par F. La Brasca, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 122-146 (II, 1).

d’interlocuteur privilégié joué par Boccace – celui auquel on soumet, en une sorte de mise à l’épreuve par l’écriture, garantie par la qualité même du destinataire, des thèses qui s’affinent progressivement et sans doute se précisent à son contact. Le complexe de supériorité qui s’affiche notamment dans la *senilis* V, 2 n’empêche pas que l’on ait besoin d’autrui pour se parler à soi-même – la réponse effective pouvant même importer assez peu, voire étant souvent totalement absente de l’horizon.<sup>110</sup> Il ne s’agit pas (seulement) d’une façon de procéder vaguement analogue à un travail de type psychanalytique : comme en analyse, la qualité de l’oreille du destinataire, la congruence de l’écoute, sont de grande importance, mais pour des raisons qui, notamment pour les textes de portée théorique, ont aussi partie liée aux compétences spécifiques de qui reçoit les missives. Pas de meilleur exemple que Boccace pour tout ce qui a trait à la poésie, que ce soit intrinsèquement ou de manière plus externe (je pense par exemple aux lettres concernant Léonce Pilate et Homère).

Et puis, contre la tendance à vouloir dans les études de ce type instaurer un régime de la preuve exclusivement écrite, n’oublions pas le rôle joué par les conversations, les échanges oraux. Ainsi va la vie, ainsi aussi, dans la réalité concrète, les instructions judiciaires auxquelles cherche à s’apparenter le travail philologique.<sup>111</sup> Avec toutes les

---

<sup>110</sup> Ecrire à autrui, et surtout à un ami, est toujours un écrire à soi-même : voir la *familiaris* à Gherardo où Pétrarque avoue à son frère qu’il écrit davantage pour son propre compte que pour celui de son interlocuteur (F. Pétrarque, *Lettres familiaires VIII-XI / Rerum familiarium VIII-XI*, cit., p. 252 et p. 278 [X, 3]) et aussi Id., *Lettres familiaires XII-XV / Rerum familiarium XII-XV*, Traduction d’A. Longpré, Notices et notes de U. Dotti, mises en français par F. La Brasca et A. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 151 (XIII, 5). Voir Ph. Guérin, *Pétrarque épistolier : quelques principes pour un recueil (ou comment lutter contre les souris, la poussière et le temps)*, dans *Cartas-Lettres-Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, dirs. A. Castillo Gómez y V. Sierra Blas, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2014, p. 85-86.

<sup>111</sup> Voir C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 158-209.

précautions qui s'imposent, tâchons alors, chaque fois que c'est possible, de laisser *parler* les témoins – ou, mieux peut-être, de rouvrir, à titre de virtualité, l'espace d'une parole vive qui ne laisse pas la construction des savoirs se figer dans les marques matérielles que sont les signes écrits, que l'on voudrait de surcroît soumettre au filtre unidirectionnel de l'influence de l'un vers l'autre. C'est en tout cas ce que me suggère Boccace lorsque, dans l'épître déjà citée, il rappelait ces moments privilégiés du séjour padouan de 1351, pendant lesquels, après une journée de labeur passée chacun de son côté, les deux amis s'en extrayaient de conserve pour profiter de la saison printanière, se retrouver dans le petit jardin fleuri du maître des lieux et y parler jusqu'à la nuit... de poésie.<sup>112</sup>

Reste une question pour les lecteurs assidus de Boccace : plutôt que de penser qu'il y aurait coupure radicale (sous l'influence de Pétrarque) entre œuvre en langue vernaculaire et œuvre érudite en latin, ou oscillations entre écriture allégorique et écriture de divertissement,<sup>113</sup> le fait même qu'en dépit du jugement qu'il porte sur son recueil de nouvelles à la fin de sa vie, dans la lettre de 1373 à Mainardo Cavalcanti,<sup>114</sup> il soumette encore à révision son texte autour de 1370, n'est-il pas une indication pour que nous cherchions, non pas l'intention d'un auteur qui, ne cessant de jouer avec son lecteur, lui renvoie la responsabilité de la construction de l'"utile", affirmé comme sa visée (avec le "diletto") dès le *Proemio* de son livre de

---

<sup>112</sup> Cf. G. Boccaccio, *Epistole*, cit., p. 574 (X) : "Die autem in vesperam declinante a laboribus surgebamus unanimes, et in ortulum ibamus tuum iam ob novum ver frondibus atque floribus ornatum [...] et invicem sedentes atque confabulantes quantum diei supererat placido otio atque laudabili trahebamus in noctem".

<sup>113</sup> Voir L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 51-52. Sur la question de la césure, voir F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 59-95.

<sup>114</sup> Voir G. Boccaccio, *Epistole*, cit., p. 700-711 (XXII).

nouvelles<sup>115</sup> et ce, jusqu'à la *Conclusione dell'autore*, mais bel et bien l'*intention du texte* – d'un texte dont nous devenons les co-auteurs dans l'acte de lecture ? On peut citer à l'appui de cette idée selon laquelle la barrière entre les deux univers textuels pourrait bien ne pas être tout à fait infranchissable, du point de vue des protocoles de réception, un chapitre des *Généalogies* : il n'y a pas que les hommes illustres à avoir placé des significations très profondes dans leurs poèmes, mais même la petite vieille délivrante qui invente et récite des contes merveilleux ou fantastiques perçoit (“sentiat”) sous l'ornement (“sub pretextu”) dont sont vêtus ses récits un sens, autrement dit une visée propre : effrayer les petits, amuser les jeunes filles, faire rire les vieux, ou bien encore montrer le pouvoir de la Fortune.<sup>116</sup> Il a été suggéré que dans ce passage Boccace pense sans le dire au *Décaméron*, dont c'est largement le programme.<sup>117</sup> Les cent nouvelles, a fortiori appréhendées dans leur cadre (auctorial comme métadiégétique) ne seraient donc pas totalement irréductibles au système. Ainsi notre petite vieille, bien incapable de constructions savantes et maîtrisées en toute conscience, perçoit-elle confusément dans la matière fictionnelle qui en quelque sorte se sert d'elle pour venir au jour, des récits qui la traversent et dont elle est le vecteur ou le *medium* plus que l'auteur, quelque chose qui va au-delà de la lettre, de l'ordre du sens second – de l'intention indirecte. Mais c'est là l'objet d'autres développements, d'une reprise minutieuse du thème complexe mainte fois affronté des intentions ultimes de Boccace auteur du *Décaméron*, ou mieux alors, des intentions du *Décaméron*, en tâchant de l'éclairer à la lumière des analyses qui précédent, ou de cette partie d'entre elles qui tente de lever l'hypothèque de l'intentionnalité

---

<sup>115</sup> Cf. Id., *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, p. 132 (Proemio).

<sup>116</sup> Cf. Id., *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1422 (XIV, x).

<sup>117</sup> Voir L. Battaglia Ricci, *Boccaccio*, cit., p. 51-52.

auctoriale.<sup>118</sup> Reprise qui impliquerait aussi que l'on évalue à partir des maigres indices écrits restants la conversation nouée à (bonne) distance entre Pétrarque et Boccace à propos du livre de nouvelles, et de l'histoire de Griselda en particulier. Que l'on interroge les paroles, non pas volées, mais délibérément maquillées par Pétrarque, du récit boccacien. Avec pour résultat du maquillage que c'est la Griselda transformée par Pétrarque, et ses nouvelles ‘intentions’, qui essaimèrent dans toute l’Europe et au-delà. Y compris pour une Christine de Pizan qui, bien que citant Boccace nommément dans sa *Cité des dames*<sup>119</sup> réécrit en réalité, par le truchement de Philippe de Mézières, la Griseldis pétrarquienne.

---

<sup>118</sup> Il faudrait aussi en une autre occasion intégrer à la réflexion le développement du chapitre XVI de ce même livre XIV sur la poésie d'amour et ses *suasiones*. Voir G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., p. 1462-1466 (XIV, xvi).

<sup>119</sup> Voir Christine de Pizan, *La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, Edizione di E. J. Richards, Roma, Carocci, 2003, p. 346-356 (II, 50).





Parole Rubate / Purloined Letters

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

Fascicolo n. 10 / Issue no. 10 – Dicembre 2014 / December 2014

---

RAFFAELE MELLACE

**AUTOCITARSI IN MUSICA.  
BACH E L'ARTE DELLA PARODIA**

Sorprenderà, forse, il ruolo determinante della citazione presso un autore, Johann Sebastian Bach, normalmente percepito come uno dei più originali ed emblematici di un'intera civiltà musicale, quasi il simbolo stesso del canone della musica occidentale. La citazione, anzi, quasi esclusivamente l'autocitazione, rappresentò in realtà per il compositore di Eisenach una prassi consueta, elevata in alcuni casi, corrispondenti proprio a diversi tra i lavori di maggior impegno, a strategia decisiva, vera chiave di volta d'un progetto compositivo. Di questo *modus operandi* le pagine che seguono propongono una cognizione sintetica incentrata soprattutto sulla musica vocale (l'ambito più interessante sotto questo aspetto, dato il coinvolgimento di testi verbali con le inevitabili, complesse implicazioni semantiche) che dia conto dell'adozione, ordinaria e straordinaria, del meccanismo di autocitazione (parodia) nel microcosmo bachiano.

### *1. Cantiere e crocevia: la musica strumentale nel catalogo bachiano*

L'opera di Bach si lascia legittimamente interpretare attraverso la metafora del crocevia, luogo d'incontro in cui percorsi diversi s'intersecano, comunicano, dialogano. Prendendo in considerazione la meravigliosa prolificità d'un catalogo che oltrepassa i mille numeri, non potrà sfuggire come una produzione tanto esuberante si alimenti in misura considerevole dell'azione feconda di intrecci virtuosi, secondo un meccanismo di sistematica autocitazione. La molteplicità di generi musicali frequentati da Bach, strumentali e vocali, sacri e profani, offre all'osservatore le diverse facce di un medesimo prisma, unificate dalla continua, significativa migrazione di musica da un genere all'altro: un fenomeno che viene a innescare interferenze e cortocircuiti fra stagioni, luoghi, generi e stili della vicenda esistenziale e professionale del compositore. Le svolte che portano Bach di volta in volta da Weimar a Cöthen a Lipsia – per citare soltanto le tappe percorse dal compositore negli anni della maturità – non rappresentano mai una cesura, nonostante gli avvicendamenti talora anche radicali di mansioni e datori di lavoro. Incalzato da un carico di impegni pressoché insostenibile, Bach si trovò a ricorrere, specialmente nell'ultima stazione, Lipsia, a pagine già composte, opportunamente disponibili a essere riproposte in altra forma e in contesto diverso, secondo una prassi consolidata e del tutto consueta nel tardo barocco. Dai bauli che accompagnarono le peregrinazioni del compositore da una città all'altra era infatti possibile saccheggiare la vasta riserva di musica strumentale scritta per le corti di Weimar (1708-1717) e soprattutto di Köthen (1717-1723), mentre col prosieguo dell'impegno a Lipsia diventerà cospicuo anche il tesoro di musica vocale a cui attingere, non senza operare fruttuosi scambi tra generi.

Così, ad esempio, due opere distanti come l'*Ouverture* per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069, scritta nella versione originaria per la Corte di Cöthen nel 1716 ca., e la cantata BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens*, destinata alle chiese di Lipsia per il giorno di Natale 1725, si aprono su versioni diverse d'una medesima pagina musicale. L'imponente coro concertante di 189 battute posto in testa alla cantata infatti altro non è se non l'*ouverture* alla francese con cui attaccava la composizione strumentale d'un decennio prima, di cui Bach rielabora l'originario *Allegro* centrale trasformandolo in una composizione corale, dando così vita a un complesso mosso e inedito (lento strumentale – allegro vocale – lento strumentale).<sup>1</sup> Lo splendore ceremoniale dell'intrattenimento cortigiano viene così prestato, in una veste sonora sontuosissima (tre trombe e timpani, due flauti traversi, tre oboi, fagotto, archi e basso continuo), a una delle feste più solenni dell'anno liturgico, efficacemente compensato dalla vitalità incontenibile dell'*Allegro* vocale, in cui la pervasiva figura di terzine viene a tradurre, a ritmo di giga, la gioia del sorriso cui allude il testo di Georg Lehms, parafrasi del *Salmo 126*. La primitiva destinazione cameristica di questa pagina, concepita per il palato raffinato del principe di Cöthen e dei suoi cortigiani, è così convertita a ben altro scopo attraverso un'operazione duplice, consistente nella sostanziale riqualificazione dell'organico strumentale (in origine limitato ai soli archi) e nell'integrazione d'un movimento vocale, per di più su un testo devozionale parafrasi d'un passo veterotestamentario, da eseguirsi nel contesto d'una cantata chiesastica.

---

<sup>1</sup> Sul complesso delle cantate di Bach, nonché su ciascuno dei titoli citati mi permetto di rinviare a R. Mellace, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, prefazione di Ch. Wolff, Palermo, L'Epos, 2012. Sulla cantata BWV 110 si veda *ivi*, pp. 86-88, così come G. Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*, Paris, Fayard, p. 295.

All'interno del catalogo bachiano la casistica di tali citazioni o migrazioni, spesso gravide di conseguenze in termini di slittamenti semantici delle pagine musicali già composte, è semplicemente impressionante. Risulta già interessante la semplice riscrittura di composizioni strumentali riproposte autonomamente (come avviene con le *ouvertures* per orchestra, ripensate nella strumentazione nel passaggio dalla piccola corte di Cöthen ai concerti del *Collegium musicum* della Lipsia borghese, la cui stagione concertistica si svolgeva nel salone del Cafè Zimmermann), oppure reimpiegate come tasselli di opere più ampie, come accade a quei movimenti strumentali collocati alla testa di cantate a mo' di sinfonia introduttiva. Entrambe le parti della Cantata BWV 35 *Geist und Seele wird verwirret* (1726), ad esempio, sono aperte da ampie pagine strumentali dominate dall'organo obbligato. La sinfonia introduttiva, intitolata non a caso *Concerto*, si presta molto bene a una riflessione su questa pratica bachiana: si tratta infatti della rielaborazione per organo del probabile primo tempo di un concerto per oboe e archi ora perduto, databile al servizio a Cöthen, di cui Bach ci ha lasciato l'abbozzo, interrotto dopo appena nove misure, di un'ulteriore riscrittura per clavicembalo e orchestra (BWV 1059), risalente al 1738 ca. Per tre volte dunque, nell'arco di vent'anni, Bach sarebbe dunque ritornato su quella pagina, ripensandone lo strumento solista (oboe, organo, clavicembalo) e la destinazione (la corte, la chiesa, la sala da concerto).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Il terzo tempo di quel medesimo concerto per oboe corrisponderebbe alla sinfonia che introduce la seconda parte della cantata, mentre il secondo andrebbe individuato nella celebre sinfonia d'apertura della cantata BWV 156 *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (1729?). Sulla questione si veda G. B. Stauffer *Le sinfonie*, in *Il mondo delle cantate di Bach. Le Cantate sacre di Johann Sebastian Bach a Lipsia*, a cura di Ch. Wolff, prefazione di T. Koopman, Milano, EDT – I Concerti del Quartetto, 2000, p. 169 e S. Rampe e D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik. Entstehung – Klangwelt – Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel, Bärenreiter, 2000, pp. 112, 120, 123-125, 440.

Così il celeberrimo *Concerto* in re minore per due violini, archi e continuo BWV 1043, sempre immaginato come opera di Cöthen, è stato posticipato in anni recenti alla stagione lipsiense, attorno al 1730-1731, data cui risalgono le fonti più antiche in nostro possesso, quando Bach l'avrebbe dedotto da un brano cameristico, una sonata a tre del periodo di Cöthen o, ancor prima, di Weimar. Analogamente, il *Concerto* in la minore per flauto, violino, clavicembalo e archi BWV 1044 costituisce la radicale riscrittura del *Preludio e fuga* in la minore per clavicembalo BWV 894 (nei tempi estremi) e della *Sonata a tre* in re minore per organo BWV 527 (quello centrale).

Il catalogo bachiano si rivela insomma un cantiere in febbrale attività, in cui ciascuna pagina, pur concepita per le esigenze specifiche e vincolanti dell'occasione contingente, permane di fatto un *work in progress*, disponibile per decenni al reimpiego in un contesto affatto altro. All'interno di questo processo lo stato delle fonti ci mette in una condizione singolare: di norma è arrivata fino a noi la citazione, non l'originale. Le fonti in nostro possesso consistono infatti solitamente di autografi o copie realizzati a Lipsia, corrispondenti dunque alla lezione più avanzata, presumibilmente l'ultima. La sopravvivenza delle redazioni originarie è compromessa da due fenomeni convergenti: da un lato la prassi di rielaborare direttamente il materiale esecutivo preesistente, senza alcun rispetto per redazioni autografe né intento alcuno di conservare lezioni precedenti; dall'altro, l'accesso limitatissimo della musica settecentesca, soprattutto di quella vocale, alla stampa e dunque a una trasmissione più certa e diffusa.

## 2. *La parodia nelle cantate da chiesa, da Weimar a Lipsia*

La questione diventa ancora più interessante quando la migrazione interessa pagine di musica vocale, caratterizzate dunque da un significato

linguistico-verbale e ideologico esplicito, legato al contesto originario del pezzo. In tali casi viene chiamato in causa un procedimento particolare, la cosiddetta tecnica della parodia. Nel lessico musicale s'intende con parodia la trascrizione per una nuova occasione d'un pezzo nato in precedenza, tramite la sostituzione del testo letterario e la contestuale, sostanziale conservazione della musica originaria, con gli indispensabili interventi del caso. D'uso già medievale e rinascimentale (sintomatico è lo sviluppo d'una forma specifica, la ‘messa parodia’, che mutua un intero mottetto o una composizione profana preesistente quale modello cui fare puntuale riferimento), l'espediente godeva di notevole fortuna ancora nel Settecento, quando il suo ruolo fu determinante nella genesi di capolavori della storia dell'opera – il *Rinaldo* (1711) di Georg Friedrich Händel o *L'Olimpiade* (1735) di Giovan Battista Pergolesi –, né perse di validità fino alle soglie dell'età romantica, come dimostra un titolo che si direbbe d'ispirazione organica e sorgiva come *Il barbiere di Siviglia* (1816) di Gioacchino Rossini. Erano la mole e il ritmo frenetico del lavoro del compositore di età preromantica a imporre il ricorso a materiale di origine disparata, ricorso reso possibile dalla flessibilità delle pagine capaci di adattarsi a un contesto nuovo e dalla scarsa accessibilità della musica (difficilmente gli ascoltatori del nuovo pezzo avranno conosciuto il vecchio), garantito dal valore estetico riconosciuto dall'autore alle quelle stesse pagine. Prassi consueta, dunque. E tuttavia, non potrà non sorprendere in Bach l'impiego sistematico della parodia, non soltanto per l'entità e la regolarità del ricorso all'autocitazione, ma per altre due peculiarità: il riutilizzo pressoché integrale di intere composizioni e l'apporto della parodia nella concezione di alcune tra le più ambiziose e impegnative del catalogo. Caratteristiche

che troveranno nel *Weihnachts-Oratorium* la loro realizzazione più compiuta ed emblematica.<sup>3</sup>

Assunto a Lipsia nel 1723 come *Kantor* della Thomas-Kirche e direttore musicale della città, Bach si trovò a fronteggiare impegni prevaricanti: la sola richiesta di cantate liturgiche ammontava, per contratto, a una sessantina di titoli annui, per ciascuna domenica e festa religiosa o civile. All'impegno ordinario si aggiungevano poi le occasioni straordinarie (con relativo, gradito introito supplementare) di celebrare personalità di vario genere a partire dai sovrani. Per tenere testa a questa pressione Bach, all'epoca trentottenne, poteva contare ormai su un capitale non indifferente di lavori strumentali e vocali realizzati nelle due precedenti stazioni professionali, a Weimar e a Cöthen. A questo capitale egli attinse a cominciare dalla prima sfida cospicua, la costruzione di un'intera serie di cantate (eseguita nelle chiese principali di Lipsia tra il 30 maggio 1723 e il 4 giugno 1724), che Bach concepì ambiziosamente – secondo un tratto proprio della sua psicologia ma anche con l'intento di impressionare i datori di lavoro che l'avevano assunto *faute de mieux* – come annata doppia cioè costituita da due cantate o da una doppia ogni domenica. A questo fine, per una serie di ragioni, il repertorio di Weimar e Cöthen non poteva venire impiegato se non eccezionalmente tale e quale, ma solo attraverso un'operazione di adattamento al nuovo contesto, operazione che avvenne a diversi livelli di distanza dall'originale. Il livello più semplice consiste nella riproposizione di cantate per la medesima occasione liturgica, come avvenne con la cantata BWV 63 *Christen, ätzet*

---

<sup>3</sup> Sulla parodia in Bach si veda H.-J. Schulze, *Bachs Parodieverfahren*, in *Die Welt der Bach Kantaten. II. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, herausgegeben von Ch. Wolff, Mit einem Vorwort von T. Koopman, Stuttgart – Weimar – Kassel, Metzler – Bärenreiter, 1997, pp. 167-187.

*diesen Tag*, già composta a Weimar per il giorno natalizio e ripresa per il primo Natale di Bach a Lipsia.

Il meccanismo di citazione e parodia interviene invece nei molti casi in cui una composizione si dimostrava improponibile nella versione originaria, per il motivo inoppugnabile che la destinazione liturgica per cui era nata non veniva celebrata a Lipsia, dove le stagioni dell’Avvento e della Quaresima erano *tempora clausa* penitenziali: la *musica figuralis* – quella che prevedeva una complessità maggiore che non il semplice canto di inni – era pertanto proscritta tra la prima domenica d’Avvento e il Natale, tra la domenica ‘Esto mihi’ (settima domenica prima di Pasqua) e le Palme. Era impensabile tuttavia vanificare il tesoretto accumulato a Weimar, che venne prontamente dirottato su occasioni liturgiche diverse. È quanto accadde ad esempio alla cantata BWV 70a<sup>4</sup> *Wachet! betet! betet! Wachet*, scritta nel 1716 per la seconda domenica d’Avvento, e rielaborata nell’omonima cantata BWV 70 per la nuova destinazione della ventiseiesima domenica dopo la Trinità del primo anno di Bach a Lipsia, il 1723. La conversione comportò un importante lavoro di adattamento, a partire dal notevole ampliamento della composizione, il cui nucleo originario (le quattro arie e i cori agli estremi, conservati invariati tranne interventi minimi su tre versi), venne dilatato attraverso l’inserimento di quattro recitativi e un ulteriore corale, a formare una cantata di ben undici numeri e articolata in due parti, dunque funzionale agli usi liturgici lipsiensi.<sup>5</sup> Si tratta d’una ristrutturazione radicale dal duplice segno: se permangono i valori musicali del modello (il grande coro iniziale e tutte le

---

<sup>4</sup> Il catalogo bachiano è popolato di cantate gemelle, in cui la ‘a’ aggiunta al numero progressivo indica la versione originaria, di norma perduta, della cantata seriore.

<sup>5</sup> Per la sinossi dei due testi e il relativo commento si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar I. „Die geistlichen Kantaten des 1.-27. Trinitatis-Sonntages“*, Stuttgart-Kassel, Internationale Bachakademie – Bärenreiter, 2004, pp. 688-693.

arie rappresentano la gran parte dell'impegno compositivo, né queste pagine vennero rielaborate, come prova la coincidenza delle parti degli archi con quelle di Weimar, uniche superstiti della cantata originaria), questi vengono integrati in un discorso teologico-musicale più complesso, che sviluppa l'antitesi tra giudizio e misericordia divina proprio dell'ultimo scorcio dell'anno liturgico in cui la cantata venne trapiantata<sup>6</sup> e sottilmente costruito sul corpo della cantata originaria conservato integralmente. Sia la seconda domenica d'Avvento che la ventiseiesima dopo la Trinità, distanti solo due settimane, nonostante la diversità delle letture liturgiche (rispettivamente *Luca* 21, 25-36 e *Matteo* 25, 31-46) affrontano infatti la questione escatologica e presentano la figura del Figlio dell'uomo.<sup>7</sup> I recitativi di nuovo conio, il cui autore resta sconosciuto, si assunsero l'onere del raccordo delle pagine preesistenti con le letture della nuova occasione liturgica.<sup>8</sup>

Un intrico ancor più complesso di citazioni, che abbraccia quasi l'intera attività di Bach in questo genere, è costituito dalla celebre cantata BWV 80 *Ein feste Burg ist unser Gott*, le cui origini risalgono a un lavoro scritto a Weimar per la terza domenica di Quaresima ‘Oculi mei’, nel 1715 o 1716:<sup>9</sup> la perduta cantata BWV 80a, su testo pubblicato da Salomon Franck nell’*Evangelisches Andachts-Opfer* (1715), fonte letteraria principale delle cantate di Weimar. Inutilizzabile a Lipsia per l'occasione liturgica originaria, la cantata venne convertita, probabilmente nel 1724,

---

<sup>6</sup> Si veda E. Chafe, *Analyzing Bach Cantatas*, New York, Oxford University Press, 2000, pp. 15-19.

<sup>7</sup> Si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar I. „Die geistlichen Kantaten des 1.-27. Trinitatis-Sonntages“*, cit., p. 694.

<sup>8</sup> Ad esempio l'ultimo recitativo rievoca, drammatizzandola, la seduta del tribunale supremo proposta da Matteo ma assente in Luca.

<sup>9</sup> Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, München – Kassel, DTV – Bärenreiter, 1985, vol. I, pp. 292-295 e K. Küster, *Die Vokalmusik*, in *Bach Handbuch*, herausgegeben von K. Küster, Kassel – Stuttgart, Bärenreiter – Metzler, 1999, p. 165.

per la Festa della Riforma, complice la duplice presenza di un inno di Lutero e il complessivo immaginario bellico del testo originario.<sup>10</sup> Tale prima veste lipsiense ci è nota soltanto attraverso una copia più tarda, risalente a una ripresa del 1727-1731, e anche in quel caso in forma molto frammentaria.<sup>11</sup> Infine, Bach dovette riprendere la cantata, sostituendone perlomeno il coro d'apertura, nell'ultima fase della sua produzione: forse nel 1739 per il secondo centenario dell'introduzione della Riforma a Lipsia, celebrato con particolare solennità.<sup>12</sup> Quest'ultima è l'unica versione completa giunta fino a noi, in una copia risalente a metà degli anni Quaranta. Questo il prospetto complessivo di tali avventurose peregrinazioni (nella tabella compaiono nell'ordine numero di catalogo, luogo e data di composizione, stato delle fonti):

BWV 80 – Weimar – 1715-1716 – perduta (reimpiegata in BWV 80b e 80)  
*Deest* – Lipsia – 1724? – perduta (reimpiegata in BWV 80b e 80)  
 BWV 80b – Lipsia – 1727-1731 – frammento (reimpiegato in BWV 80)  
 BWV 80 – Lipsia – 1739? – completa

Nel suo consolidamento stratificato, la cantata ritenne della versione di Weimar i numeri solistici su testo di Franck (arie, recitativi e duetto), s'accrebbe di un originalissimo corale, si vide sostituita la strofa dell'inno conclusivo e soprattutto guadagnò uno straordinario movimento d'apertura di 228 misure: “un immenso mottetto corale [...] una delle più complesse composizioni corali di Bach e una delle vette più impressionanti della storia

---

<sup>10</sup> Su genesi e datazione della cantata si veda *ivi*, p. 273. Sul possibile reimpiego di due numeri della perduta ode latina BWV Anh. 20 si veda K. Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke*, Laaber, Laaber Verlag, 1987, p. 448-449.

<sup>11</sup> Christoff Wolff pubblica i tre frammenti autografi e ricostruisce le parti mancanti al primo movimento. Si veda Ch. Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge Massachusetts – London, Harvard University Press, 1991, pp. 153-159.

<sup>12</sup> Si veda Id., note del cofanetto *Bach. Complete Cantatas*, Ton Koopman & The Amsterdam Baroque Orchestra and Choir, Antoine Marchand Records, 2006, voll. 22.

della cantata corale”.<sup>13</sup> Ma i viaggi di quella musica non finirono lì: dopo la morte del compositore, il figlio Wilhelm Friedemann impiegò tra il 1761 e il 1763 due movimenti corali della cantata, la cui partitura aveva ereditato, realizzandone un *contrafactum* latino in due movimenti, *Gaudete omnes populi* F 103, rispettivamente sui testi *Gaudete omnes populi* e *Manebit verbum Domini* (parafrasi quest’ultimo della strofa conclusiva dell’inno di Lutero), aggiungendovi tre trombe e timpani. Recentemente è stato ipotizzato che tale parodia fosse destinata a celebrare, a Halle, i trattati conclusivi della Guerra dei Sette anni (1762-1763) o forse la festa della Pentecoste, sempre del 1763.<sup>14</sup>

### *3. Slittamenti semantici tra sacro e profano*

La questione non scema d’interesse quando si prenda in considerazione la meno frequentata produzione vocale profana di Bach, un complesso eterogeneo di lavori realizzati nel trentennio 1713-1742, ancor più disponibile di quello da chiesa alla perenne metamorfosi del processo parodistico, per cui singoli numeri o intere sequenze di lavori concepiti per un’occasione migrano a mesi o anni di distanza a ricoprire con splendida

---

<sup>13</sup> Cfr. Ch. Wolff, *Bach. Essays on his Life and Music*, cit., p. 158. Venne modificato il primo verso del duetto, parafrasi d’un versetto evangelico della domenica ‘Oculi mei’, di cui si conservò il carattere metrico-prosodico necessario al reimpiego della musica originaria. La ripetizione simmetrica del verso iniziale al termine della prima aria è scelta bachiana, non di Franck (si veda L. F. Tagliavini, *Studi sui testi delle cantate sacre di J. S. Bach*, Padova – Kassel – Basel, CEDAM – Bärenreiter, 1956, p. 138).

<sup>14</sup> Si veda D. R. Melamed, *The Evolution of “Und wenn die Welt voll Teufel wär” BWV 80/5*, in *The Century of Bach & Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory and Performance. In Honor of Christoph Wolff*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008, pp. 192-198, dove sono pubblicati sinotticamente testi originali e *contrafacta*. La parodia è registrata, in appendice alla cantata bachiana, in *Bach. Complete Cantatas*, cit.

naturalezza funzioni assai remote da quella originale.<sup>15</sup> Si prenda come esempio il “drama [sic] per musica” BWV 205 *Zerreißet, zersprengt, zertrümmert die Gruft (Eolo placato)*, composta originariamente nel 1725 per l’onomastico del dottor August Friedrich Müller, professore di filosofia destinato a diventare decano del dipartimento e poi rettore dell’Università di Lipsia.<sup>16</sup> Quando nove anni dopo, parola definitiva dell’aspra guerra di successione polacca, ci si trovò nella necessità di celebrare l’incoronazione a re di Polonia dell’elettore di Sassonia che casualmente portava entrambi i nomi del professore, Bach riprese in mano la partitura e confezionò la cantata BWV 205a *Blast Lärm, ihr Feinde! verstärcket die Macht*.<sup>17</sup> La partitura è andata perduta, ma la sopravvivenza del testo, scampato all’ultimo conflitto grazie a una provvidenziale edizione ottocentesca, e il ricorso massiccio alla parodia consentono ugualmente di congetturarne la probabile fisionomia. Con l’aiuto d’un ignoto collaboratore letterario, Bach aveva infatti adattato buona parte della musica, secondo un’ipotesi dodici dei quindici numeri, ricorrendo anche a lavori più recenti.<sup>18</sup> Quale che fosse l’impaginazione effettiva dell’opera, si tratta di una delle cantate profane più estese del *Thomaskantor*, con i suoi ben quindici numeri musicali,

---

<sup>15</sup> Cfr. P. Wollny, *Solokantaten und Solosätze*, in *Die Welt der Bach Kantaten. II. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, cit., p. 199. Per un prospetto delle migrazioni profano-profano e profano-sacro si veda Ch. Wolff, *Bachs weltliche Kantaten: Repertorie und Kontext*, ivi, pp. 30-31.

<sup>16</sup> Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. II, p. 931 e S. Paczkowski, *A Polonaise Duet for a Professor, a King and a Merchant: on Cantatas BWV 205, 205a, 216 and 216a by Johann Sebastian Bach*, in “Understanding Bach”, 2, 2007, pp. 20-22.

<sup>17</sup> Con testi sempre diversi, il 21 novembre 1756 il figlio maggiore di Bach, Wilhelm Friedemann, riprenderà la cantata nella Liebfrauen-Kirche di Halle per l’insediamento del reverendo Friedrich Eberhard Rambach, e il 18 dicembre 1757, nella medesima chiesa, con singolare rovesciamento di segno politico, in onore del re di Prussia Federico II vittorioso sugli austriaci in Slesia, in quella Guerra dei Sette Anni che andava combattendo proprio contro Augusto III di Sassonia.

<sup>18</sup> Si veda H.-J. Schulze e Ch. Wolff, *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig – Dresden, Peters, vol. IV, 1989, p. 1493-1494.

appropriato ornamento dell'evento solenne. Il nuovo libretto mette in bocca a una costellazione di quattro personaggi allegorico-mitologici (il Valore, la Giustizia, la Grazia e Pallade) generiche lodi del neo-sovrano, rappresentato dal coro introduttivo come eroe impavido contro l'incalzare dei nemici. Il dramma per musica originario metteva invece in scena il re dei venti Eolo, allegoria dell'uomo saggio in grado di moderare i propri affetti,<sup>19</sup> accompagnato da un corteo di figure mitologiche (Zefiro, Pomona e già Pallade). In molti dettagli la splendida musica composta per l'imperversare dei venti gagliardi o per la placida brezza dello zefiro avrà perduto coi nuovi testi la sua ragion d'essere, pur conservando intatta una godibilità di natura astratta e formale, contribuendo così allo spettacolo grandioso con cui riverberava a Lipsia un evento politico remoto fondamentale per i sudditi del nuovo re.

Proprio il repertorio profano ci immette nel cuore della nostra questione: il fitto interscambio tra cantate profane da un lato, cantate da chiesa e oratori dall'altro. Il travestimento sacro d'un testo profano vanta una lunga, illustre tradizione nella storia della musica come delle altre arti (in un libro di incisioni coeve e con solo un paio di minuscoli interventi, per esempio, il *Banchetto di Cleopatra* di Giambattista Tiepolo si venne converte nel soggetto sacro del *Banchetto di Nabal*).<sup>20</sup> Questa prassi bachiana è perfettamente esemplificata dall'importante serie di dieci, forse undici serenate dialogiche a due voci (una soltanto a tre) agite da personaggi mitologici o allegorici, composte nel quinquennio 1718-1723 per celebrare il capodanno e il genetliaco del principe Leopoldo di Anhalt-

<sup>19</sup> Si veda H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Stuttgart – Leipzig, Carus Verlag – Evangelische Verlagsgesellschaft, 2006, p. 707 e W. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. II, p. 931.

<sup>20</sup> Si veda M. Levey, *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano, Leonardo, 1996, p. 45.

Cöthen. Benché sopravviva la versione originale integrale solo di due serenate, siamo ancora in grado di goderne i valori musicali grazie al massiccio riutilizzo che Bach ne fece appena giunto a Lipsia nel 1723, rielaborandole come cantate da chiesa, sette delle quali individuate con esattezza come parodia delle serenate profane (su altri casi è possibile congetturare, senza certezze).

Si prenda il caso della costellazione di lavori cui il catalogo bachiano assegna il numero 194. A Berlino si conservano le parti (soltanto quelle degli oboi, dei violini e della viola) d'un lavoro dal testo ignoto che Bach avrebbe parodiato per ben due volte nel corso del primo anno di servizio a Lipsia, prima per l'inaugurazione dell'organo della vicina Störmthal, probabilmente il 2 novembre 1723, poi per la festa della Trinità il 4 giugno 1724, derivandone la cantata BWV 194, sempre con l'*incipit* *Höchsterwünschtes Freudenfest*. Del modello profano, articolato in sei numeri chiusi e cinque recitativi, il neo-*Thomaskantor* prelevò e rielaborò cinque arie (rispettivamente come coro, tre arie e un duetto), tralasciando la pagina conclusiva della composizione profana celebrativa, composta a Cöthen senza che sia possibile precisarne occasione né datazione.<sup>21</sup> Se, nel caso della parodia di Störmthal, la ristrutturazione dell'edificio sacro rende ragione del testo, che appoggiandosi sull'Antico Testamento fa costante riferimento alla casa del Signore ("Haus", "Heiligtum", "Wohnung"), la grandiosità dell'impianto della cantata (in due parti e dodici numeri) e l'argomentazione teologica trinitaria della seconda parte ne suggerirono il reimpiego nel corso dell'anno per la domenica della Trinità, a solenne chiusura dell'intera annata. Bach ripropose il lavoro in tale occasione per

---

<sup>21</sup> Il frammento potrebbe peraltro corrispondere alla cantata BWV Anh. 8 (G 10), destinato al capodanno 1723, di cui possediamo soltanto l'intestazione del libretto (si veda Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, traduzione di A. Silvestri, Milano, Bompiani, 2003, p. 237) se non alla BWV *deest* (G 13), per la quale non abbiamo alcun riferimento.

almeno tre volte: il 4 giugno 1724 (BC A 91a), il 16 giugno 1726 e il 20 maggio 1731 (BC A 91b). Se la perdita del testo originario profano non ci permette di apprezzare gli slittamenti semantici della musica composta (come invece vedremo nel caso del *Weihnachts-Oratorium*), il tono cortigiano della musica resta perfettamente percepibile anche sotto il velame sacro. La cantata si rivela infatti una perfetta *suite* vocale: ripensa cioè, con l'integrazione delle voci, il genere chiave della musica di corte barocca, di cui esibisce la successione perfetta di una *ouverture* ‘alla francese’ seguita da una corona di danze dissimulate sotto la veste delle diverse arie.<sup>22</sup> Per questa via la memoria felice degli intrattenimenti cortigiani di Cöthen viene a propagarsi, attraverso i ritmi di danza e il virtuosismo vocale-strumentale prima a una chiesina della campagna sassone e poi alle due chiese principali di Lipsia.

#### 4. *Grandi progetti, la musica d'una vita intera*

Si è visto come il 1723 – anno spartiacque nella biografia di Bach, che non avrebbe più lasciato l'incarico a Lipsia fino alla morte nel 1750 – rappresenti un momento chiave nell'esercizio dell'autocitazione, col massiccio adattamento di tutto un patrimonio sacro e profano realizzato in un decennio di attività e disponibile a soccorrere il compositore nelle esigenze impellenti del nuovo, esigente impiego. Vi è tuttavia un'altra zona della biografia bachiana in cui la parodia svolse un ruolo determinante, forse con rilevanza ancora più grande. Si tratta della stagione della maturità, dopo il 1730, stagione in cui, incrinatisi i rapporti con le autorità cittadine, Bach, perennemente inquieto, al termine d'un decennio di

---

<sup>22</sup> Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. II, p. 794.

produttività straordinaria, è alla ricerca di nuove occasioni professionali e nuove frontiere creative. Ecco dunque che si affastellano sul suo scrittoio numerosi progetti per molti versi sorprendenti, nei quali più che mai la parodia assume un ruolo decisivo, non solo per le esigenze pratiche di sfruttare materiali già disponibili ma come una sorta di ricapitolazione o bilancio dell'intera esistenza. L'esercizio della parodia risulta infatti ancora più notevole (e sconcertante) quando interessa opere che esorbitano rispetto alla pur splendida ferialità delle cantate, dando vita alla seguente, imponente serie di lavori, quasi integralmente frutto di parodia: la *Messa* in si minore, i tre oratori, le quattro messe ‘luterane’, la *Markus-Passion*, la cantata funebre *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt*, il contraffatto pergolesiano *Tilge Höchster meine Sünden*.<sup>23</sup>

La *Messa* in si minore, una delle costruzioni più monumentali della musica occidentale nelle due fasi della sua realizzazione (1733) e (1748-1749), rappresenta un gigantesco lavoro di autocitazione: mosaico policromo di musica composto, per quanto ci è dato sapere, tra il 1714 e il 1749 e dunque vera *summa* d'una vita intera, che si sarebbe conclusa un

---

<sup>23</sup> Le messe ‘luterane’ BWV 233-236, realizzate nel 1738-1739, intonano le prime due sezioni dell’*Ordinarium Missae* (il *Kyrie* e il *Gloria*), rielaborando preesistenti movimenti di cantate. La *Markus-Passion* BWV 247, conservata nel testo ma perduta rispetto alla musica, proposta per la prima volta nel 1731, venne plausibilmente realizzata attraverso un ricorso massiccio alla parodia. La cantata funebre *Klagt, Kinder, klagt es aller Welt* BWV 244a, scritta nel 1729 per le esequie del principe Leopoldo di Anhalt-Cöthen, fu realizzata attraverso il ricorso a musica tratta dalla *Matthäus-Passion* e dalla *Trauer-Ode* BWV 198. Il *contrafactum* intitolato *Tilge Hochster meine Sünden* BWV 1083 (1744-1746 ca.) rielabora lo *Stabat Mater* di Pergolesi, associandogli un testo tedesco. Sulla *Markus-Passion* e specificamente sul tema della parodia si veda D. R. Melamed, *Hearing Bach’s Passions*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 97-110; sul *contrafactum* pergolesiano si veda F. Degrada, *Lo “Stabat Mater” di Pergolesi e la parafrasi “Tilge Höchster meine Sünden” di Johann Sebastian Bach*, in “*Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies*”, 2, a cura di F. Degrada, Scandicci, La Nuova Italia, 1988, pp. 155-184 e R. Mellace, *Johann Sebastian Bach. Le cantate*, cit., pp. 388-392. Sul complesso di questi lavori rinvio a Id., *Johann Sebastian Bach. La grande musica vocale*, Palermo, L’Epos, in preparazione.

anno dopo la fine dell'opera. Secondo la ricerca più aggiornata,<sup>24</sup> delle dodici sezioni della prima parte (la *Missa*) soltanto il solenne primo *Kyrie* (e forse anche il secondo *Kyrie* fugato) sarebbe una composizione originale, mentre le rimanenti sarebbero frutto di parodia, benché a tutt'oggi le fonti siano state individuate con precisione solo in due casi (le cantate BWV 29 e 46). La questione si sposta di poco se consideriamo la seconda parte, il completamento come *Missa tota*: se del *Symbolum Nicenum* sono due le sezioni originali (*Et in unum Dominum* e *Confiteor*) e una nata già con quel testo a metà degli anni Quaranta (*Credo in unum Deum*), il *Sanctus* risale al Natale 1724 e il *Crucifixus* addirittura alla cantata di Weimar BWV 12 del 1714, mentre non manca il contributo di lavori sacri e profani, in generi diversi come la cantata e l'oratorio, la serenata e il dramma per musica (BWV 11, 12, 120a, 171, 213, Anh. 11).

Interessante per altro verso, non per l'estensione e varietà degli imprestiti bensì per il completo riutilizzo d'un modello profano, è l'*Oster-Oratorium*. Approntato ancora come cantata per il giorno di Pasqua 1725,<sup>25</sup> costituisce la rielaborazione del coro introduttivo e dell'intera serie delle arie della cantata pastorale profana, conservatasi soltanto parzialmente, *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* BWV 249a (*Schäferkantate*), eseguita il 23 febbraio di quello stesso anno per il genetliaco del duca Cristiano di Sassonia-Weißenfels e ripresa un anno più tardi per il compleanno del governatore della città di Lipsia, il conte Joachim Friedrich von Flemming, col nuovo titolo *Verjaget, zerstreuet, zerriütten, ihr Sterne*.<sup>26</sup> Una volta assunto il completo corredo dei numeri

---

<sup>24</sup> Sulla *Messa* in si minore si veda Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Messe in h-Moll*, Kassel, Bärenreiter, 2009, e F. Vizzaccaro, *La Messa in si minore di Johann Sebastian Bach*, Palermo, L'Epos, 2012.

<sup>25</sup> Si veda K. Küster, *Die Vokalmusik*, cit., p. 468.

<sup>26</sup> Per un confronto sinottico con i testi corrispondenti delle cantate BWV 249a e 249b si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. II „Die geistlichen Kantaten vom I Advent*

chiusi del modello, fu sufficiente riscriverne i recitativi. Forse per effetto del modello preesistente, il lavoro presenta una peculiarità originale, unica nel complesso di cantate e oratori bachiani: un impianto drammatico-narrativo che prescinde dal dettato puntuale del racconto evangelico per sceneggiare in sostanziale autonomia l'accorrere delle Marie e dei discepoli al sepolcro di Cristo il giorno di Pasqua, secondo la tradizione secolare del dramma liturgico, radunando attorno a quel nucleo narrativo una costellazione di temi.<sup>27</sup> In questi lavori Bach introdusse nel contesto liturgico, in occasione delle feste più solenni, una vocazione drammatica cui era preclusa la via delle scene, come testimoniano, in termini analoghi benché di diverso segno, le cantate profane.<sup>28</sup> In questo caso alle voci venne affidata la dignità di personaggi evangelici precisamente individuati: Maria Jacobi (soprano), Maria Magdalena (contralto), Petrus (tenore) e Johannes (basso). Probabilmente per la Pasqua 1737 o 1738<sup>29</sup> Bach decise di ribattezzare la partitura “Oratorium”, sopprimendo il riferimento ai personaggi evangelici. Fu così compiuta la trasformazione dell'originario diverbio bucolico fra quattro personaggi (due ninfe e due pastori virgilianamente chiamati Doride e Silvia, Menalca e Dameta): da uno stilizzato dramma pastorale, al teatro della coscienza inscenato per l'assemblea delle chiese di Lipsia.<sup>30</sup>

*bis zum Trinitatisfest*“, Stuttgart – Kassel, Internationale Bachakademie – Bärenreiter, 2007, pp. 696-703.

<sup>27</sup> Si veda A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, cit., vol. I, p. 313; H.-J. Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, cit., p. 653; M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. II „Die geistlichen Kantaten vom 1 Advent bis zum Trinitatisfest“*, cit., p. 694.

<sup>28</sup> Si veda Ch. Wolff, *Under the Spell of Opera? Bach's Oratorio Trilogy*, in *J. S. Bach and the Oratorio Tradition*, Edited by D. R. Melamed, Chicago – Springfield, University of Illinois Press, 2011, p. 12.

<sup>29</sup> Cfr. ivi, pp. 8-9.

<sup>30</sup> Si veda P. Z. Ambrose, *Klassische und neue Mythen in Bachs weltlichen Kantaten*, in *Die Welt der Bach Kantaten. II. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten*, cit., pp. 148-150.

### 5. La ‘summa’ dell’arte bachiana della parodia: il “Weihnachts-Oratorium”

L’apice d’una progettualità tanto ambiziosa che poggia le proprie basi sull’autocitazione andrà considerato il *Weihnachts-Oratorium*, vasta composizione destinata alle sei feste natalizie dell’inverno 1734-1735. Per l’occasione, come ogni anno, al *Kantor* fu richiesta la preparazione di sei cantate che Bach decise eccezionalmente di concepire come un ciclo unitario. Nel farlo si rivolse a una serie di lavori profani risalenti all’anno precedente, quel 1733 in cui aveva realizzato la prima parte della *Messa* in si minore. Si trattava in particolare di tre grandi partiture celebrative scritte per la corte reale ed elettorale di Sassonia, nella speranza d’un impiego a Dresda: le cantate BWV 213 *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* e 214 *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, eseguite rispettivamente per il genetliaco del principe ereditario Federico Cristiano e per quello della regina Maria Josepha; e, ormai nell’anno successivo, la cantata BWV 215 *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* per l’anniversario dell’elezione di Augusto III a re di Polonia. I due primi lavori sono caratterizzati, sul piano letterario, da un tono del tutto profano, ispirato alla mitologia classica. Sul piano del genere musicale sono concepiti come “drami [sic] per musica”, rinviando al teatro musicale (“dramma per musica” era all’epoca la definizione corrente per un melodramma). Entrambi esibiscono dunque una pretesa vocazione drammatica, che, se resta solo negli intenti nel secondo caso, si realizza con una certa compiutezza nella cantata BWV 213: pubblicandone il libretto, l’autore Christian Friedrich Henrici ovvero Picander vi attribuì persino un titolo, *Herkules auf dem Scheide-Wege* ovvero *Alcide al bivio*, come si sarebbe intitolata un quarto di secolo più tardi una festa teatrale metastasiana.

L'apporto di questi lavori all'economia del *Weihnachts-Oratorium* è assolutamente decisivo.<sup>31</sup> Ad esclusione dei recitativi e dei corali, nelle prime quattro parti dell'oratorio solo due pezzi (la sinfonia n. 10 e l'aria n. 31) sono originali. Ma anche nelle ultime due parti sono di nuova composizione solo il coro d'apertura della quinta (per il quale tuttavia Bach pensò sulle prime di ricorrere a un coro della stessa cantata BWV 213) e il Terzetto n. 51 (a meno che anch'esso, intonso nella partitura autografa, non risalga a un modello preesistente).<sup>32</sup> Infine, in anni recenti si è fatta strada l'ipotesi convincente che l'intera sesta parte derivi *en bloc* da un altro modello preesistente, la cantata BWV 248a, pervenutaci senza testo in modo frammentario e destinata alla festa di San Michele celebrata tre mesi prima, a sua volta derivante probabilmente dalla cantata profana BWV Anh. 10.<sup>33</sup>

Per comprendere la portata di questa colossale operazione di autocitazione si osservi da vicino uno dei modelli profani dell'oratorio, la cantata BWV 214, di cui Bach mutuò, con una sola eccezione, l'intero patrimonio di arie e cori. I cori posti ai due estremi della cantata risuonano rispettivamente in apertura dell'oratorio (dunque con la medesima funzione incoativa assolta nella cantata) e in apertura della terza parte, il cui coro d'esordio *Herrlicher des Himmels, erhöre das Lallen* torna anche in chiusura, riproponendo la collocazione nel modello dov'era intonato dal quartetto mitologico di Irene, Bellona, Pallade e Fama. Di quel lavoro

---

<sup>31</sup> Si veda W. Blankenburg, *Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1993, pp. 12-25.

<sup>32</sup> Si veda M. Petzoldt, *Bach-Kommentar. II „Die geistlichen Kantaten vom 1 Advent bis zum Trinitatisfest“*, cit., p. 363.

<sup>33</sup> Si veda M. Glöckner, *Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums?*, in “Bach-Jahrbuch”, LXXXVI, 2000, pp. 317-326. Per un'utile mappa delle parodie nel *Weihnachts-Oratorium* si veda M. Walter, *Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium*, Kassel, Bärenreiter, 2006, p. 25.

festivo Bach importa la tinta d'una solennità gioiosa, operando una significativa traslazione dell'oggetto della lode e del giubilo dalla regina di Sassonia al Sovrano del Cielo (“Herrlicher des Himmels”). Il confronto tra i testi e le partiture che li intonano risulta estremamente istruttivo anche rispetto al dettaglio compositivo.<sup>34</sup> Innanzitutto si comprenderà appieno la logica di quei memorabili *a solo* di timpani che ricorrono nell'introduzione strumentale al coro d'apertura dell'oratorio e dopo l'intonazione del primo emistichio “Jauchzet, frohlocket”: ci si accorgerà infatti che quella che suona apparentemente come una generica espressione di esultanza corrispondeva in realtà, nella partitura originaria, a una sollecitazione testuale precisa. Il coro esordiva infatti invitando i timpani a precedere gli altri strumenti nel concerto di lode: “Tönet, ihr Pauken!”. Sono piccoli segreti dell'origine musicale di queste pagine che è possibile carpire con un'analisi comparata, come quello relativo all'ultima parola dello medesimo testo: nella contraffazione sacra un semplice “verehren” (“onorare”) che ha sostituito un ben più suggestivo “wachse” (“cresca”), al quale molto meglio s'attaglia la pittura sonora che Bach aveva concepito nell'originale. La parodia ha prodotto anche modulazioni e sfumature diverse d'uno stesso affetto: ad esempio la gioia che nell'aria *Fromme Musen! Meine Glieder Pallade* invoca per le Muse a passo di minuetto, con voce di contralto coadiuvata da una coppia di oboi all'unisono, perde l'intimità di quell'appello originario e si schiarisce nella nuova strumentazione di *Frohe Hirten, eilt, ach eilet* (n. 15 della seconda parte), in cui il tenore è incalzato da un flauto traverso mentre esorta i pastori del presepe a destarsi dal sonno per non perdere la gioia incommensurabile che li attende (anche in questo caso le intonazioni, rispettivamente euforica e

---

<sup>34</sup> Sul confronto metrico fra il primo coro e il suo modello si veda ivi, p. 51 e Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, cit., p. 447.

cupa, alle parole “labet” e “gewinnen”, si comprendono solo riportando alla mente i termini originali: “erfreut”, rallegratevi e “nieder”, in basso, a terra).

Ma le sorprese più interessanti riguardano i cospicui slittamenti semantici direttamente connessi alla destinazione dell’opera. Sarà interessante notare come il grandioso coro di lode divina *Herrlicher des Himmels, erhöre das Lallen* (n. 24 della terza parte) nasca come augurio congiunto che Pace, Pallade e Bellona rivolgono alla regina Maria Josepha, invocando i tigli di Sassonia perché crescano come cedri. Sorprenderà forse pensare che al sublime, dolcissimo attacco della seconda strofa del coro d’apertura dell’oratorio (“Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören”) corrispondeva un ben più banale “Königin lebe!”. Ancora più interessante è però un’aria celebre, *Großer Herr, o starker König* (n. 8 della prima parte), erede dell’aria *Kron’ und Preis gekrönter Damen* forse già transitata nella perduta cantata encomiastica BWV 205.<sup>35</sup> Si tratta di un esempio problematico del procedimento della parodia, che rivela tutta la sua vitalità proprio quando riesce a sorprendere l’ascoltatore, imponendosi con la forza di convinzione della propria bellezza anche in un contesto totalmente eterogeneo. Modello e parodia di questa celebre aria condividono la medesima sfera semantica, la gloria regale, simboleggiata, secondo un’illustre tradizione barocca, dall’attributo timbrico-simbolico della tromba. I due testi appaiono però in posizione di serrata contrapposizione. La celebre musica di Bach era nata infatti per esaltare una regina, Maria

---

<sup>35</sup> L’aria *Kron und Preis gekrönter Damen* (BWV 214, 7), mutata in *Großer König unsrer Zeit!* (BWV 205a, 9) e infine in *Großer Herr, o starker König* (*Weihnachts-Oratorium*, I, 8). L’ipotesi è stata avanzata da Ton Koopman, autore d’una ricostruzione finora inedita, ma eseguita più volte in concerto (in Italia per la prima volta al Palazzo Reale di Milano, nell’ambito del 19° ciclo delle Settimane Bach, il 9 giugno 2003, in un concerto trasmesso dalla RAI Radio3 il 20 novembre dello stesso anno).

Josepha, il cui nome sarebbe risuonato nell'intero orbe terraqueo, secondo l'auspicio del testo cantato, ribadito dalle vigorose ottave martellate del basso strumentale. La contraffazione sacra di questa medesima musica esprime invece un concetto che sembrerebbe ironicamente contraddirsi l'assunto originario: Dio, nella sua grandezza senza misura, disprezza la gloria mondana, al punto da nascere in una povera stalla: “o wie wenig / achtest du der Erden Pracht! / Der die ganze Welt erhält, / Ihre Pracht und Zier erschaffen, / Muß in harten Krippen schlafen”. È una lettura mistica della regalità nascosta di Cristo, immediatamente ribadita nella contemplazione intima del corale (questo naturalmente nuovo ed estraneo al modello profano), su cui si chiude la prima parte, incorniciando l'invocazione di Lutero al “herzliebes Jesulein” col fasto trionfale di trombe e timpani.

*Grandeur* celebrativa, preziosità cameristiche e ammiccamenti teatrali di cui si nutre la musica del Bach mondano vengono così a fecondare, nell'alchimia sofisticata del suo laboratorio, la multiforme produzione sacra del *Thomaskantor*, tanto nel feriale, assiduo approvvigionamento di cantate per il culto domenicale, quanto nei progetti più ambiziosi della maturità, tra le pietre miliari della storia della musica occidentale. Di questo processo simbiotico tra i versanti sacro e profano, vocale e strumentale del catalogo bachiano la prassi dell'autocitazione si dimostra la chiave di volta: un procedimento estetico-musicale che, lungi dal costituire un espediente di pura sopravvivenza nell'incalzare degli impegni, si rivela invece uno strumento essenziale nel dare vita a un progetto profondamente unitario, in grado di istituire relazioni inaspettate fra opere nate per ragioni differenti e in stagioni diverse di un'unica, singolare vicenda artistica.





MARCO GALIERO

## LE “DÉCAMÉRON” DE DARIO FO\*

Dans le cadre du théâtre contemporain, Dario Fo est l'un des auteurs les plus ancrés dans l'actualité. Il est aussi de ceux qui font de l'engagement politique le centre de leur processus créatif. Pourtant, il s'agit d'un auteur qui s'est souvent intéressé à des époques bien lointaines n'ayant donc pas apparemment de lien flagrant avec l'actualité et avec une vision critique de la société et de la politique contemporaines. Parmi les périodes historiques auxquelles le dramaturge lombard s'est consacré à travers de longues études et une étonnante productivité artistique, il y a bien sûr les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles de la Commedia dell'Arte, l'âge de la Réforme et de la Contre-réforme et la Renaissance en général.<sup>1</sup> Cependant

---

\* Je tiens à remercier Philippe Guérin pour m'avoir encouragé et guidé dans cette étude. Je remercie également Christophe Le Berre et Camille Bloomfield pour leurs relectures attentives et leurs corrections linguistiques.

<sup>1</sup> Voir, par exemple, les ouvrages suivants de Dario Fo: *La storia vera di Pietro d'Angera che alla crociata non c'era* (1960-1981), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Quasi per caso una donna : Elisabetta* (1984), *Hellequin, Harlekin, Arlecchino* (1985), *Manuale minimo dell'attore* (1986), *Johan Padan a la descoperta de le Americhe* (1991), *Dario Fo incontra Ruzzante / Dario Fo recita Ruzzante* (1993-1995), *Il diavolo con le zinne* (1997), ainsi que ses spectacles-leçons sur Léonard de

le Moyen Âge reste la période historique dont Dario Fo s'est inspiré avec le plus de succès. Il suffit de penser que *Mistero buffo* (avec ses jongleries telles que *La naissance du jongleur*, *Boniface VIII*, *La naissance du paysan*, *Rosa fresca aulentissima*) est son plus grand succès international et il est aussi à la base de son obtention du prix Nobel. Précisément ce texte met au centre de son théâtre le personnage du jongleur médiéval et ses manières d'affabuler.<sup>2</sup> D'ailleurs son intérêt pour le Moyen Âge, pour la jonglerie et pour les récits populaires circulant à l'époque s'est manifesté à plusieurs reprises au cours de sa longue carrière, à partir des mystères médiévaux de *Mistero buffo* à la fin des années soixante<sup>3</sup>, en passant par nombre d'autres travaux tels que *Fabulazzo osceno* (1982), *La Bibbia dei villani* (1996), *Lu santo jullare Francesco* (1999), *L'amore e lo sghignazzo* (2007), la leçon-spectacle *Giotto o non Giotto* (2009), jusqu'à son travail sur Boccace qui, en termes éditoriaux, a débouché sur la vidéo *Giovanni Boccaccio e il Decamerone* (2010) et sur le livre *Il Boccaccio riveduto e scorretto* (2011).

Quelles sont les raisons qui poussent Dario Fo à s'intéresser au Moyen Âge ? Quels sont les aspects qu'il décide de mettre en avant et surtout quelles sont les modalités de composition dont il se sert pour

---

Vinci (1999), Mantegna (2006), Raphaël (2006) et Michel-Ange (2007), ou encore sa courte intervention dédiée à Machiavel faite dans l'émission télévisé de la Rai 3 *Vieni via con me* (2010).

<sup>2</sup> Sur le site de l'organisation du Prix Nobel, on peut bien lire dans le communiqué de presse que le prix de Littérature de 1997 a été attribué à Dario Fo "qui, dans la tradition des bateleurs médiévaux, fustige le pouvoir et restaure la dignité des humiliés". Voir l'adresse électronique [www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1997/press-fr.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/press-fr.html).

<sup>3</sup> *Mistero buffo* a débuté officiellement en octobre 1969, mais déjà à partir de 1968 Dario Fo expérimentait certaines des "giullarate" qui le composent. Voir I. Chiarello, *Il "Mistero buffo" di Dario Fo. Cronaca e storia*, Tesi del Corso di Laurea in Materie Letterarie dell'Università degli Studi di Lecce, Facoltà di Magistero, 1992, p. 41-42, à l'adresse électronique [www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=026923&from=1&descrizione=TESI](http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=026923&from=1&descrizione=TESI).

construire son message artistique et politique ? Compte tenu qu'il s'appuie sur des textes déjà existants, nous explorerons son Moyen Âge en ayant comme indice révélateur sa pratique de la réécriture s'inspirant des nouvelles du *Décaméron*. Ce faisant nous mettrons en évidence ses spécificités par rapport aux nouvelles-source, à d'autres ouvrages de Fo issus de processus de réécriture ainsi que ses points en commun avec ceux-ci. En effet, chaque réécriture est question de sélection et de combinaison d'éléments rencontrés par l'écrivain-réécrivant en tant que récepteur d'autres textes : “Les liaisons extra-textuelles d'une œuvre peuvent être décrites comme le rapport de l'ensemble des éléments fixés dans le texte à l'ensemble des éléments à partir duquel fut réalisé le choix de l'élément utilisé donné”.<sup>4</sup> À partir de l'opération de sélection des éléments à combiner dans un nouveau texte, l'acte de réécriture (tout comme celui de lecture qui est à sa base) est tout sauf quelque chose de passif. C'est sans doute pour souligner ce caractère dynamique de la réécriture que Youri Lotman parle de transcodage pragmatique : il met ainsi l'accent d'un côté sur le passage d'un premier codage (celui du texte modèle) à un deuxième codage (celui de la réécriture), et de l'autre côté sur le fait qu'il s'agit précisément d'un processus actif (et en phase de réception et en phase de production).<sup>5</sup>

### 1. *Un théâtre ‘médiéval’ engagé*

---

<sup>4</sup> Cf. Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, traduit du russe par A. Fournier, B. Kreise, È. Malleret et J. Yong, sous la direction d'H. Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973, p. 90.

<sup>5</sup> Cf. ibidem, p. 85 : “Le transcodage pragmatique apparaît lorsque se réalise la possibilité d'une narration stylistiquement différente d'un même objet. Le modèle de l'objet ne change pas, mais le rapport à ce modèle, c'est-à-dire qu'un nouveau sujet se modèle”.

Une répartition par âge historique des textes, des comédies et des monologues de Dario Fo ne peut et ne doit pas effacer le caractère de continuité qui est propre à une grande partie de la production de l'auteur. Chez Fo, en effet, on saisit bien la continuité entre le jongleur du Moyen Âge, le *zanni* de la Commedia dell'Arte et l'acteur-narrateur Fo lui-même (qui se veut précisément jongleur contemporain et ‘élève’ de Ruzante, qu'il désigne comme le “*vero padre dei comici dell'Arte*”).<sup>6</sup> Si le trait commun entre jonglerie et Commedia dell'Arte est sans doute identifiable avant tout dans le professionnalisme de ceux qui jouent,<sup>7</sup> il ne se limite pas à cela. D'après Dario Fo, un autre élément met en évidence une continuité au niveau des techniques théâtrales : l'improvisation et les accidents produits sur scène sont utilisés dans les deux cas pour raviver les spectacles.<sup>8</sup> De façon plus générale, il est très clair à ce sujet :

“Commedia dell'Arte e teatro dei giullari sono due momenti storici che si innestano l'uno nell'altro. Non si sa esattamente quando sia terminata l'attività dei giullari e sia subentrato il momento dei comici dell'arte. Non esiste, infatti, nessuna data che ne segni il passaggio. Quello che ci interessa è constatare che alcune macchine fondamentali del comico esistono tanto nello spazio dei giullari quanto in quello della Commedia all'improvviso, fino ai clown e al varietà [...] Personalmente, non sono entrato in teatro con l'idea di recitare l'*Amleto*, ma con l'aspirazione di fare il clown, il

---

<sup>6</sup> Cf. D. Fo, *Nobel Lecture : “Contra Jogulatores Obloquentes”*, The Nobel Foundation, 1997, à l'adresse électronique [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture-i.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture-i.html).

<sup>7</sup> Même si cela n'a jamais été corroboré par des documents, normalement l'on considère que le terme ‘arte’ dans l'expression ‘Commedia dell'arte’ doit être entendu comme synonyme de métier. On doit penser qu'effectivement les comédiens étaient des professionnels du jeu théâtral, ce qui constitue le point en commun avec les jongleurs. Voir G. Tavani, *Giulleria*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Sadea, 1954, vol. V, col. 1351 et L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 77.

<sup>8</sup> Cf. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore I*, Milano, Fabbri, 2006 (1<sup>a</sup> ed. 1987), p. 99 : “I momenti più importanti, comuni a tutti i generi del comico, anzi fondamentali, sono l'improvvisazione e l'incidente [...] È a questa situazione, spesso imprevista, che si aggrappavano immediatamente comici e giullari per caricare di effetto e ribaltare certi momenti stanchi della rappresentazione”. Voir aussi L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 117.

buffone... ma seriamente. In quegli anni, a Parigi, avevo avuto la fortuna di assistere a una rassegna di tre giorni consecutivi di clown provenienti da tutta Europa che si esibivano in numeri strepitosi. Ebbene, la metà di quello che ho visto quella sera l'ho ritrovato poi nei testi dei giullari, nelle atellane e nelle farse antiche”.<sup>9</sup>

Cela ne doit pas nous étonner, puisque le projet que Fo bâtit à partir de *Mistero buffo* est centré sur l'histoire du théâtre populaire et met en scène à son tour un théâtre qui se veut – et qui est – populaire. Sa curiosité, éveillée par des éléments biographiques marquants,<sup>10</sup> l'a donc amené à une pratique acharnée de la recherche pour tisser la trame de ses travaux théâtraux. Et ces recherches poursuivent un dessein global bien clair et déclaré : démontrer la richesse, la pleine dignité, et même la primauté de la culture populaire, en démentant ceux qui affirment que la poésie populaire n'est que le remaniement du fruit de l'esprit des classes supérieures.<sup>11</sup> La clé du théâtre de Fo réside justement dans son engagement politique infatigable, un engagement qui est structuré par son idéologie :

“Come dice Mao il dovere di ogni intellettuale che si dica veramente legato alle masse è quello di ricercare la cultura del popolo, toglierle gli orpelli che il potere attraverso i suoi intellettuali ha imposto e riprodurre quest'opera che il popolo ha prodotto nel corso della sua storia e delle sue lotte, perché ne faccia l'arma della sua presa di coscienza. Il resto è tutto teatro di classe, e di classe borghese”.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Cf. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore I*, cit., p. 98 e p. 112.

<sup>10</sup> Que l'on pense aux ‘fabulatori’ du Lac Majeur rencontrés pendant son enfance, ou à la troupe itinérante de la famille Rame, porteuse d'une longue tradition de théâtre ‘all'improvviso’. Voir D. Fo, *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 56-73 ; G. Manin – D. Fo, *Il mondo secondo Fo*, Parma, Guanda, 2007, p. 17 et p. 24 ; D. Fo, *Manuale minimo dell'attore I*, cit., p. 98-99.

<sup>11</sup> Voir G. Manin – D. Fo, *Il mondo secondo Fo*, cit., p. 83-84 et l'émission RAI *Scrittori per un anno* du 18/01/2011, à l'adresse électronique [www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-86723137-ee16-4186-9995-c9f8c726f78d.html?refresh\\_ce#](http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-86723137-ee16-4186-9995-c9f8c726f78d.html?refresh_ce#).

<sup>12</sup> *Quel ‘guastafeste’ di Dario Fo*, interview de A. Grassi, dans “Il Giornale di Sicilia”, 17 novembre 1973, p. 46 (cité par I. Chiarello, *Il “Mistero buffo” di Dario Fo. Cronaca e storia*, cit., p. 37-38).

Dario Fo s'oriente donc vers le théâtre populaire et le Moyen Âge, au fil des années il réexplore des dizaines et des dizaines de textes et les impose à l'attention du grand public.<sup>13</sup> Il s'en sert comme bon lui semble, bien sûr, mais en les réécrivant il les rend vivants surtout aux yeux de ceux qui ne les auraient jamais rencontrés sur leur chemin. Par son exercice de réécriture, sur lequel il base une très grande partie de son théâtre, il décode et recode à sa façon les textes découverts en les mettant au service de son discours. Il effectue, en d'autres termes, une opération de transcodage complexe allant bien au-delà de la présentation de son interprétation d'un simple récit, puisqu'elle s'inscrit dans un discours global.

Par cette opération, il projette en première ligne le jongleur qui assume ainsi une importance indubitable. En effet, chez Fo le jongleur exprime une voix populaire, ancrée dans la vie quotidienne ; il fréquente les marchés et participe aux échanges ; il est un nomade, quelqu'un qui se déplace bien souvent et qui entre en relation avec plusieurs langues, portant avec soi des techniques expressives pour que sa parole puisse être comprise. Si tous ces éléments semblent correspondre à peu près à la description du jongleur qui est arrivée jusqu'à nous,<sup>14</sup> la fonction de relais d'information-communication populaire qui lui est attribuée par Fo se présente comme beaucoup moins évidente. Comme on le voit à plusieurs occasions, le dramaturge considère le jongleur comme un moyen pour les classes inférieures de prendre conscience de leur situation d'exploitation. Le protagoniste de ce théâtre assume donc les traits d'un acteur social antagoniste au pouvoir dont il démasque les ruses, les mesquineries ainsi

---

<sup>13</sup> Voir G. Musca, *Intorno al Medioevo*, Napoli, Liguori, 2002, p. 54-55.

<sup>14</sup> Voir S. Menegaldo, *Le jongleur dans la littérature narrative des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Du personnage au masque*, Paris, Honoré Champion, 2005.

que les vexations, les abus et les injustices imposés au peuple.<sup>15</sup> Il arrive à un tel résultat grâce à l'ironie et au grotesque, grâce à son langage obscène, à sa vision carnavalesque du monde<sup>16</sup> capable de renverser les règles de la morale dominante en suscitant le rire qui offre au peuple une liberté inespérée et une réflexion sur sa propre condition. Le jongleur devient ainsi, chez Fo, le représentant par excellence d'une culture populaire méprisée, occultée, censurée et enfin presque effacée à coups de persécutions, de condamnations et de censures par le pouvoir en place, laïc ou religieux ainsi que par la culture dominante.

Ce n'est donc pas un hasard si les interventions récentes de Fo sur Boccace et sur le *Décaméron* rappellent la polémique que le dramaturge a toujours nourrie contre les intellectuels non engagés. Boccace aurait pu raconter dans son chef-d'œuvre beaucoup d'histoires tirées des événements historiques qui lui étaient contemporains, il aurait pu construire des récits satiriques sur ce que les puissants de son époque faisaient, sur les actes indignes et inhumains qu'ils accomplissaient, mais n'en a pas eu le courage : il a préféré, par exemple, ne pas faire allusion à tous les points obscurs de la vie de Jeanne d'Anjou qu'il avait rencontrée pendant l'enfance de la future reine de Naples :

“Di queste storie che io ho accennato, che sarebbero straordinarie per un racconto [...] non ne fa cenno. Evita. Il nostro narratore massimo, l'uomo che ha raccolto si può dire tutta la novellistica italiana del tempo, non ne parla, evita. E qui bisogna capire perché. [...] Boccaccio era ben cosciente di chi e con chi aveva a che

---

<sup>15</sup> Voir S. Soriani, *Mistero buffo di Dario Fo e la cultura popolare tra Medioevo e Rinascimento*, dans “Quaderni medievali”, 56, 2003, p. 108.

<sup>16</sup> Sur les points de contact entre Mikhaïl Bakhtine et Dario Fo dans la manière de considérer la culture populaire du Moyen Âge, voir C. Susa, “*Mistero buffo*” (1969). *Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico*, dans *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 206.

fare riguardo naturalmente agli uomini di potere, e [...] andare a stuzzicare coloro che detengono il potere e condurli a delle vendette era molto pericoloso.”<sup>17</sup>

Fo critique le non engagement de Boccace. Il semble classer l’inventeur de la nouvelle parmi les ‘mauvais exemples’, parmi les indolents, ceux qui préfèrent ne pas prendre de risques. A l’inverse, il cite l’auteur de la *Commedia* comme faisant partie des intellectuels engagés et prêts à en payer les conséquences :

“Non bisogna dimenticare cosa succedeva a chi si permetteva di ironizzare. [...] Dante Alighieri proprio per la sua sincerità, per il suo modo diretto, chiaro, onesto [...] con cui attaccava coloro che tenevano il potere, ebbene si è ritrovato ad essere cacciato via dalla sua città. [...] Condannato a morte, prima. Poi gli hanno detto : ‘Va bene, [...] ti lasciamo vivo, però esiliato. E se tu ti fai rivedere dalle parti di Firenze o anche nella provincia, sei morto! E non credere che ti sia facile continuare sempre a fare ironia e grottesco, e a dire cose infami nei nostri riguardi, perché noi ti seguiamo, e ti costringeremo ad andartene dalla città in cui sei. Così continuerai a saltare di città in città, di castello in castello, tutta la vita. Come un giullare infame!’,<sup>18</sup>

Dante est ainsi associé à un bateleur. Dario Fo (qui lui aussi a subi plusieurs exclusions et exactions au nom de son amour de la liberté, à l’instar d’un “giullare infame”), critique chez Boccace son manque d’implication politique : “egli preferiva mediare o camuffare un evento, piuttosto che renderlo esplicito”.<sup>19</sup> Mais des critiques formelles y sont associées. Par exemple, lorsque Dario Fo s’indigne face au final de la nouvelle II, 9 jugé comme trop banal et minable<sup>20</sup> et justifie ses choix de réécriture :

---

<sup>17</sup> D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, regia di M. Calvano, DVD-Video, Roma, Gruppo Editoriale L’Espresso 2010.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Cf. Id., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, testo a cura di F. Rame e R. Shaw, trad. di F. Rame con la collaborazione di G. Palombi, disegni e dipinti di D. Fo con la collaborazione di C. Ricciulli e A. Girami, Parma, Guanda, 2011, p. 64.

<sup>20</sup> Cf. ibidem, p. 60 : “Davanti a un ‘... e vissero felici e contenti’ tanto scontato e squallido non ho potuto fare a meno di indignarmi e mi sono ribellato”.

“Bernard Shaw [...] dichiara più o meno: ‘Anche i grandi autori ogni tanto incappano in soluzioni sceniche di basso livello... [...] È lì che bisogna entrare in loro soccorso e salvare il testo [...]’. Ho ascoltato, ho meditato [...] E sono intervenuto.”<sup>21</sup>

Ou lorsque le dramaturge affirme que certaines nouvelles boccaciennes “arrivano a un certo punto dello svolgimento e, quando dovrebbe proprio partire la parabola esplosiva della storia, loro chiudono”.<sup>22</sup> D’après Dario Fo ce qui gêne parfois chez Boccace, c’est le manque de fidélité à une sorte de géométrie interne de la structure dramatique et du développement narratif :

“Cosa lo porta a distruggere lo svolgimento già impostato? Qualche studioso che come noi s’è reso conto di questa assurda rinuncia ha pensato ad un’autocensura, forse su sollecitazione esterna. Infatti vien subito da pensare che Boccaccio si preoccupasse di non dare fuoco alla miccia : l’esplosione delle situazioni, soprattutto quelle satiriche, avrebbe potuto ribaltarsi contro di lui, con pesanti critiche e probabili ritorsioni. E non bisogna dimenticare che il nostro narratore [...] al tempo del *Decameron* aveva abbracciato la carriera politica e diplomatica e questo lo portò ad acquisire comportamenti di cautela e di accortezza.”<sup>23</sup>

Cette critique formelle (qui pourrait par ailleurs être mise en discussion) relève quand même d’un jugement de valeur, nous semble-t-il ; ce qui justement n’étonne pas ceux qui connaissent l’engagement artistique de Dario Fo et sa vision du théâtre.

## 2. *La tradition orale et le comique*

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 60-61. Le titre du livre dédié au *Décaméron*, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, semble ici prendre une signification proche de *correction, secours, sauvetage*. Dario Fo estimerait ainsi sauver, par ses exercices de réécriture des textes n’ayant pas eu un traitement suffisamment digne, n’ayant pas pu développer tous les atouts qu’ils avaient en puissance. Il s’agit sans doute d’une provocation visant à légitimer les bouleversements que ses choix de réécriture comportent.

<sup>22</sup> Cf. Id., *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

<sup>23</sup> Id., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 317-318.

Dario Fo met en scène un théâtre de narration qui, tout en ne niant pas sa relation avec le théâtre épique de Erwin Piscator et de Bertolt Brecht, s'inspire de façon déclarée de la jonglerie médiévale. Cela ne se réalise pas seulement au sens où l'acteur porte sur les planches de son époque les jongleurs du Moyen Âge et la reconstruction de certaines de leurs performances, mais aussi au sens où il s'inspire de leur façon de jouer : un jeu plus proche de l'affabulation que de la représentation.<sup>24</sup> Ainsi, en plusieurs occasions Fo met en avant ce trait des jongleurs :

“Abbiamo mostrato in piú occasioni come nell’antico teatro popolare, testi con numerosi ruoli venissero realizzati da singoli giullari che interpretavano, uno appresso l’altro, tutti i personaggi dell’opera”.<sup>25</sup>

On comprend bien alors l’importance de la dimension orale dans ce projet de nouveau théâtre: Fo essaie de reconstruire la culture non-officielle du Moyen Âge dont il reconnaît les vestiges dans les histoires diffusées oralement et entendues pendant son enfance et sa jeunesse.<sup>26</sup> Cette transmission orale garde en vie une tradition populaire ancienne, là où les conditions le permettent. Ce qui est le cas – souligne Fo – du contexte italien, pour des raisons historiques :

“ [...] gran parte della nostra tradizione popolare s’è salvata [...] la fortuna di noi italiani è proprio quella di poter disporre di una grande quantità di materiale ancora vivo. E qui dobbiamo ringraziare la nostra borghesia, che a differenza di quella francese, tedesca e inglese non è stata così abile, scaltra e determinata da distruggere tutto”<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Voir L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, cit., p. 110.

<sup>25</sup> Cf. D. Fo, *Mistero buffo*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2003, p. 54.

<sup>26</sup> Voir L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 20 et p. 125.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 98–99.

Comme l'acteur travaille sur la tradition orale que l'on ne peut pas dissocier de la performance ni de la vocalité,<sup>28</sup> la question de l'interprétation joue donc un rôle majeur. Déjà, en ce qui concerne le texte des récits transmis oralement, il est impossible de reconstruire exactement les expressions utilisées à l'origine, et parfois même l'intrigue dans son intégralité, parce qu'une des caractéristiques de la culture orale est celle du réemploi de morceaux narratifs et poétiques faisant partie d'autres histoires.<sup>29</sup> Ce qui veut dire que la transmission orale présuppose une possibilité de superposition de textes dont l'origine est souvent impossible à saisir. Et même quand l'histoire a été transcrise et a ainsi traversé les siècles dans sa forme écrite, il faut bien tenir compte des différences probables entre le texte résultant de la transcription et le texte-source oral. Au-delà de ces différences, il faut surtout considérer qu'une histoire racontée oralement ne se compose que du seul texte verbal : il y a la voix, mais aussi le corps, les gestes et tout autre élément qui rend unique l'œuvre orale. Dario Fo affirme :

“Diciamo che [recuperare il Medioevo] mi serve per tornare ad osservare il teatro nella sua totalità, superando la visione esclusivamente letteraria del testo. Perché anche da lì nasce il grande equivoco, l'inciampo della letteratura. Il grosso disastro della storiografia teatrale italiana è Croce. Croce, non sapendo leggere il teatro, non capendo che il teatro è anche gestualità, è suono, è ritmo, è rapporto tra l'attore e gli spazi e non è soltanto parola scritta, giudicava le opere solo col metro della letterarietà”.<sup>30</sup>

Mais la superposition des textes est aussi importante pour notre dramaturge, au point qu'en créant ses monologues il puise de façon

---

<sup>28</sup> Sur l'importance de la voix – en particulier – et de la performance – en général – dans la diffusion et transmission orales de la poésie du Moyen Âge, voir P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la ‘littérature’ médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>29</sup> Voir Id., *Oralité*, dans “Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques”, 12, 2008, p. 199.

<sup>30</sup> L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 135.

délibérée et continue dans des sources différentes. Il faut dès lors tenir compte des multiples sources utilisées par Fo afin de valider ses visées et ses intuitions. Souvent, en introduisant le monologue, dans le prologue qui caractérise chaque “giullarata”, il avoue avoir utilisé plusieurs textes à la fois. C'est ce qui se passe aussi, entre autres, dans *La nascita del villano* :

“Ecco: da questo punto recito il testo in volgare lombardo. Il giullare è Matazone da Calignano, ma mi sono permesso di arricchire la fabulata originale inserendo brani e passaggi grotteschi tratti da Bescapè e Bonvesin de la Riva, il tutto condito di detti, proverbi della tradizione popolare padana e canzoni del Medioevo”.<sup>31</sup>

Dans sa création, il se sert donc des ouvrages d'autres auteurs, mais aussi de la tradition populaire, de ce qui est arrivé jusqu'à nos jours par la voie orale, de ce “materiale ancora vivo”. D'ailleurs, le fait de composer un texte en s'appuyant sur les suggestions lues, vues ou entendues est loin d'être une spécificité de Fo. Il s'agit d'un processus inhérent à l'art, lequel devient ainsi l'instrument qui permet aux traditions (orales et écrites) de traverser les générations et les siècles en se renouvelant.<sup>32</sup> En effet, “une forme ou un texte tombé au statut de relique ne peut guère se refonctionnaliser que si, recueilli par un artiste, il entre parmi les éléments d'une création originale”.<sup>33</sup>

Cette refonctionnalisation du jongleur et, avec lui, de toute la culture populaire médiévale passe par le discours de Fo qui est en mesure de capter l'attention d'un public n'ayant pas forcément un intérêt particulier pour le Moyen Âge. Il y parvient par les liens très souvent établis avec l'époque contemporaine, mais aussi par l'emploi de procédés comiques basés sur

---

<sup>31</sup> D. Fo, *Mistero buffo*, cit., p. 137.

<sup>32</sup> Youri Lotman met bien l'accent sur l'aspect de création qu'a le texte artistique, tout en s'agissant d'une réécriture, sur l'aspect de production de quelque chose qui n'existe pas auparavant, ainsi que sur celui d'un système qui assume la valeur de modèle. Voir Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, cit., p. 85.

<sup>33</sup> Cf. P. Zumthor, *Oralité*, cit., p. 193.

l’ironie et le grotesque, par le caractère irrévérencieux et parfois obscène de ses textes. Le comique est donc central chez Fo qui lui attribue, avec l’ironie, une fonction de refus de l’absolu et des dogmes :

“Il comico come rifiuto dell’assoluto è [...] un postulato interessante. E poi il rifiuto delle grandi regole, dei grandi miti, dei dogmi. Il comico al dogma fa pernacchi, anzi ci gioca, con la stessa incoscienza con cui il clown gioca con la bomba innescata [...] Il comico è una sorta di gioco folle, che però ribadisce la superiorità della ragione. [...] È nel momento in cui si dimentica di usare il riso, che la ragione muore per soffocamento. L’ironia è l’ossigeno insostituibile della ragione.”<sup>34</sup>

Notamment, le dramaturge insiste sur le tragique que le comique contient, sur son intensité dramatique, sur le grotesque et les renversements qu’il produit : “La drammaticità comica si serve di progressioni, di spinte all’esperazione dello spettatore, prima di far scattare la grande catarsi”.<sup>35</sup> Pour souligner la grande potentialité du moteur tragique contenu dans le comique, il illustre ses procédés en ayant recours à quelques exemples concrets :

“Ti ricordi la macchina narrativa del tumulto di Bologna, quello che racconto in *Fabulazzo osceno*? [...] Tutto è dentro la progressione senza pietà delle angherie imposte ai bolognesi dai Provenzali e dai rappresentanti del Papa, finché diventano veramente odiosi [...]. Quando il fabulatore riesce a far salire un odio del medesimo valore di quello che provano i protagonisti della storia... quando ha convinto a quel livello il pubblico, allora è fatta.”<sup>36</sup>

Le tragique est donc fonctionnellement lié à la machine dramatique du comique, du moins telle qu’elle est conçue par Fo. Et compte tenu de l’usage que le dramaturge fait des gros mots, de l’animalisation, de

---

<sup>34</sup> L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 114 et p. 116-117.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 121.

l'évocation des parties basses du corps,<sup>37</sup> l'obscène aussi a toute son importance chez le Fo médiéval, tout comme il l'avait au Moyen Âge, chez les jongleurs ainsi que dans les représentations du *risus pascalis* jouées dans les églises.<sup>38</sup> En effet, s'il arrive à faire réfléchir en suscitant le rire, s'il arrive à reconstituer une atmosphère carnavalesque qui rappelle la fête populaire médiévale et à intéresser ainsi le public des non-médiéalistes, c'est souvent grâce au grotesque et à l'obscène. D'ailleurs, “anche lo scurile è tragico”,<sup>39</sup> affirme-t-il :

“Nella mia accanita e quasi maniacale ricerca di storie popolari mi sono imbattuto in una collana di moralità catalane. Tutte storie risolte in chiave comica, con paradossi grotteschi che sfociano spesso nello scurile e sfiorano il blasfemo. [...] Non ci sono mezzi termini. Anzi, nel *fabliau*, ci si compiace di descrivere il cervello che fuoriesce dal cranio e si sparge un po' dappertutto.”<sup>40</sup>

Mais, si l'obscène des images sanglantes et tragiques ne manque pas dans les fabliaux, c'est surtout le trait de l'érotisme, de la grivoiserie et le goût du détail obscène qui les caractérise.<sup>41</sup> Constater que les fabliaux sont parmi les sources du théâtre médiéval de Dario Fo ne nous étonnera donc pas. À plus forte raison si l'on considère que ces textes sont “profondément

<sup>37</sup> Voir B. Urbani, *Carnaval et parties basses dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, intervention à la journée d'études *Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Approches théoriques et pratiques* du 12 février 2012, à l'adresse électronique [www.video.rap.prd.fr/paris4/dario\\_fo/04\\_Brigitte\\_Urbani.mov](http://www.video.rap.prd.fr/paris4/dario_fo/04_Brigitte_Urbani.mov).

<sup>38</sup> Voir D. Fo, *Fabulazzo osceno. Tre monologhi*, a cura di F. Rame, Milano, RCS Libri, 2006, p. 8.

<sup>39</sup> Cf. L. Allegri – D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, cit., p. 112.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 117-118.

<sup>41</sup> Voir W. Noomen, *Performance et mouvance : à propos de l'oralité dans les fabliaux*, dans “Reinardus”, 3, 1990, p. 127-142 ; C. Foscallo, *De la théâtralité à la scène : l'exemple du fabliau*, dans *Le Moyen Âge en jeu*, Textes édités par S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas, dans “Eidolon”, 86, 2009, p. 229-238; Id., “Sur lou lit l'a cochiee et mise, / Puis li solieve la chemise...”: scènes érotiques et goût du détail obscène dans les fabliaux, dans “Questes”, 21, 2011, p. 89 à l'adresse électronique [www.questes.free.fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=341&Itemid=125](http://www.questes.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=341&Itemid=125).

marqués par la performance jongleresque, dont la ‘trace’ la plus perceptible est l’oralité prononcée [...] l’abondance des actes langagiers, des prises de parole, qui frappe en premier lieu le lecteur”.<sup>42</sup> En effet, racontés et joués originairement par les jongleurs médiévaux ou par des ‘clercs vagants’, bien que leur diffusion se soit faite jusqu’à nous via les manuscrits, les fabliaux tels que nous les connaissons gardent de nombreuses marques de l’oralité, en accordant à la voix et à la performance du narrateur un poids primaire. Et même au-delà de ces traits, d’autres caractéristiques ont sans doute rendu les fabliaux particulièrement intéressants aux yeux de Fo : avant tout, les thèmes traités qui relèvent très souvent des fonctions naturelles (manger, uriner, faire l’amour) par exemple ou de la ruse, mais aussi d’autres éléments tels que leur brièveté, les humbles personnages qui les animent et – bien évidemment – leur caractère comique.

Si Fo s’est inspiré des fabliaux français il y a une trentaine d’années,<sup>43</sup> alors que ses recherches l’amaient à saisir le lien entre les textes des jongleurs d’Italie et ceux du reste de l’Europe, dans les dernières années il est revenu sur ce type de textes lorsqu’il a élaboré son travail sur Boccace et le *Décaméron* dont plusieurs nouvelles sont inspirées directement ou indirectement de ces “bonnes histoires à servir après les repas”,<sup>44</sup> circulant encore au XIV<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>42</sup> Cf. C. Foscallo, *De la théâtralité à la scène : l'exemple du fabliau*, cit., p. 230.

<sup>43</sup> Dario Fo et Franca Rame ont mis en scène *Il Fabulazzo osceno* au début des années quatre-vingt ; mais ses premières élaborations, qui datent de la fin des années soixante-dix, remontent à la même période où Rosanna Brusegan travaillait au recueil de fabliaux traduits en italien (voir *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. Brusegan, Torino, Einaudi, 1980). Malgré la mise en avant des fabliaux médiévaux affichée par le couple d’artistes, il faut préciser que le travail contenait à l’époque quatre monologues dont un texte seulement (*La Parpàja tòpola*) semblerait effectivement tiré d’un fabliau médiéval dont le manuscrit nous est parvenu, à savoir *La sorisete des estopes*.

<sup>44</sup> Cf. J. Rychner, *Les fabliaux: genre, styles, publics*, dans *La littérature narrative d’imagination. Des genres littéraires aux techniques d’expression*, Colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959), Paris, PUF, 1961, p. 51.

### 3. Réécriture : *fabliaux et “Décaméron”*

Comme on le sait aussi grâce à Vittore Branca, les nouvelles composant le premier grand succès de la littérature de narration en langue vernaculaire en Europe puisent dans plusieurs types de sources et de genres littéraires. Il s'agit de chroniques de l'époque, d'anecdotes tirées de la vie citadine, d'*exempla*, de romans chevaleresques, de textes classiques comme ceux d'Apulée ou d'Ovide, de contes orientaux et encore d'autres types de textes. Parmi ces derniers, les fabliaux obscènes ont une importance de tout premier plan.<sup>45</sup> Même si ce ne sont pas là les seules nouvelles décamériennes revisitées par Dario Fo, il nous semble que le dramaturge fait précisément du caractère obscene de ces nouvelles et de leurs fabliaux-sources un des éléments principaux de son projet de réécriture.<sup>46</sup> D'ailleurs, l'importance des fabliaux dans le choix du dramaturge de revisiter les textes de Boccace est exprimée de façon claire dans une interview accordée par l'acteur à la RAI lors de la sortie du livre :

“ [...] mi sono reso conto a un certo punto che [...] Boccaccio si è ispirato profondamente, anzi ha letto, studiato, ricercato tutta quella che era la favolistica dell'Europa, soprattutto *i fabliaux* di cui ne esistevano moltissimi anche nella

<sup>45</sup> Que l'on pense, entre autre, à la nouvelle de madonna Beatrice, Egano et Ludovico (VII, 7), ou à celle de Pinuccio et Adriano chez l'hôtelier de la plaine du Mugnone (IX, 6), ou encore aux nouvelles d'Andreuccio (II, 5), de Ferondo (III, 8), de Donno Gianni, Pietro et Gemmata (IX, 10). L'on pourrait ajouter d'autres nouvelles telles que la VII, 5, la VII, 8, la VIII, 1, la VIII, 2, la VIII, 8 pour lesquelles, cependant, la dérivation des fabliaux n'est qu'une des nombreuses hypothèses avancées. Sur les fabliaux comme sources du *Décaméron*, voir Ph. Guerin, *La nouvelle IX 6 du “Décaméron” et ses fabliaux-source*, dans “Revue des Études Italiennes”, 49, 2003, p. 33-51.

<sup>46</sup> Ce n'est sans doute pas un hasard si, juste quelques mois avant la sortie de son travail sur Boccace, Dario Fo avait publié un livre qui prouve que son attention dans les derniers temps est bien centrées sur l'obscène : D. Fo, *L'osceno è sacro : la scienza dello scurrile poetico*, Parma, Guanda, 2010.

Lombardia, nel Piemonte, nel Veneto [...] il *fabliau* che è la base fondamentale culturale di tutto il nostro teatro, dai Francesi agli Italiani, agli Inglesi, eccetera.”<sup>47</sup>

En effet, dans le travail que Dario Fo consacre à Boccace, les fabliaux occupent une place qui est loin d'être secondaire. D'abord, parce que l'importance du genre est explicitement signalée par le dramaturge, ensuite parce qu'il souligne l'inspiration que Boccace en a tiré concernant la position centrale attribuée aux femmes.<sup>48</sup> En outre, il faut considérer que Fo fait référence aux fabliaux même quand ceux-ci n'ont pas été identifiés par les experts de Boccace comme sources des nouvelles dont il est question. C'est le cas, par exemple, de la nouvelle de dom Felice, frate Puccio et monna Isabella (III, 4) dont Fo introduit la réécriture dans son DVD sur le *novellatore*, précisément lorsqu'il souligne l'importance des fabliaux pour la formation du conteur de récits. En effet, avant de commencer la narration de sa version, le dramaturge explique au spectateur que la structure de cette nouvelle – sinon directement son intrigue – est conçue à la façon des fabliaux :

“Qual è la matrice fondamentale a cui si lega questo narratore straordinario che è Boccaccio? Da chi impara? [...] Non esisteva nemmeno una scuola [...] di fabulatori, ma esistevano i testi addirittura, [...] soprattutto i *fabliaux*. Il *fabliau* è una forma di teatro che nasce dalla Francia del Nord, e che vede come autori non soltanto dei chierici, ma anche dei fabulatori popolari, anche delle donne. [...] Ora, questa storia che io voglio accennarvi nasce proprio dai *fabliaux*. Cioè, la struttura fondamentale, la base della progressione, nasce dal modo di concepire il teatro – appunto – della tradizione popolare.”<sup>49</sup>

Mais c'est aussi le cas de deux histoires que le dramaturge reprend de son *Fabulazzo osceno*, pour les introduire dans son travail sur Boccace

<sup>47</sup> Dario Fo, “Boccaccio riveduto e scorretto”, intervista di F. Gatti, dans “RaiNews24”, 2011, à l'adresse électronique [www.rainews24.rai.it/it/video.php?id=23178](http://www.rainews24.rai.it/it/video.php?id=23178).

<sup>48</sup> Voir D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 68 et p. 311.

<sup>49</sup> D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

même si elles ne sont pas la réécriture de nouvelles du *Décaméron*. L'une de ces deux histoires est *La parpàja tòpola*, tirée du fabliau *La sorisete des estopes*.<sup>50</sup> En la ‘convoquant’ dans son ouvrage consacré à l'auteur de Certaldo, Fo dit être étonné du fait qu'elle n'a pas été introduite dans son intégralité parmi les nouvelles du chef-d'œuvre de Boccace. Pourtant il décide de la raconter dans sa vidéo afin de faire comprendre de quel genre de récits Boccace s'inspire pour ses nouvelles.<sup>51</sup> Le sujet est obscene et comique, comme il arrive très souvent dans les fabliaux. Mais si dans les deux versions de Dario Fo (celle de 1982 et celle de 2010) il y a la mise en évidence d'une sorte de morale qui récompense le candide :

“Questa storia è importantissima perché a differenza anche di quelle di Boccaccio, dove c’è sempre un povero coglione – scusate il termine – che soccombe, gli altri sono furbi e approfittano, qui vincente è proprio il candido. Il candido vince, proprio grazie alla sua pulizia [...]. E questa è la grande novità dentro alle storie di questo tipo” ;<sup>52</sup>

la morale que l'auteur anonyme du fabliau original semble vouloir mettre en avant n'a pas l'air d'être vraiment la même. En effet, l'original porte sur un vilain niais qui

“ [...] se marie avec une jeune femme qui est la maîtresse du chapelain. Quand, dans la nuit des noces, il s'apprête à accomplir le coït, sa femme l'en empêche en disant qu'elle a oublié son sexe sous le lit de sa mère. Le vilain part immédiatement pour aller le chercher, tandis que sa jeune épouse reçoit le prêtre dans son lit (1-55). Apprenant le but de la visite de son beau-fils, la mère de la jeune mariée se rend tout de suite compte qu'il s'agit d'une duperie. Elle lui remet un panier rempli d'étoipes qu'il devra donner à sa femme; elle ignore cependant qu'une souris s'était cachée dedans. Sur le chemin du

---

<sup>50</sup> Voir *La sorisete des estopes*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, publié par W. Noomen, Assen – Maastricht, Van Gorcum, t. VI, 1991, p. 171-184. Fo a lu la version italienne contenue dans le recueil publié par Rosanna Brusegan.

<sup>51</sup> Voir D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit.. La ressemblance de ce fabliau à une des nouvelles du *Décaméron*, n'étant pas flagrante, nous ne savons pas à quelle nouvelle Fo fait référence ici. S'agirait-il de celle de frate Rinaldo et madonna Agnesa (VII, 3) ?

<sup>52</sup> Ibidem.

retour le jeune homme imagine de s'essayer au coït sur-le-champ, avant d'être rentré à la maison. Tandis qu'il s'apprête à introduire son membre dans le panier, la souris s'échappe et disparaît dans les prés (56-97). Le vilain croit que le sexe de sa femme a pris la fuite; désolé, il se répand en appels et en prières pour le faire revenir (98-147). Son effort restant vain, il finit par rentrer chez lui, où il trouve sa femme au lit. Quand il lui raconte sa mésaventure, elle le rassure en lui disant que le fugitif se trouve bel et bien à sa place normale et l'invite à le vérifier (148-212). Conclusion: les femmes sont imbattables quand il s'agit d'inventer des duperies. Il est recommandé aux maris de bien faire attention (213-224).”<sup>53</sup>

S'il est donc vrai que dans l'original aussi l'épouse rassure son mari, chez Fo il y a de la part du personnage de la jeune fille un repentir sincère et une culpabilité qui n'est pas du tout présent dans le fabliau. Dans la vidéo sur Boccace, vers la fin du récit le dramaturge raconte :

“La ragazzina, Alessia, capisce dell'orrendo delitto che hanno condotto verso questo ragazzo, imbrogliandolo, beffandolo, umiliandolo, mortificandolo. E allora dice ‘Non ti preoccupare! La parpàja tòpola è ancora viva’.”<sup>54</sup>

L'on remarque que Fo insiste de façon particulière sur la culpabilité et l'amplifie, surtout dans la version du *Fabulazzo osceno* (où la fille est comparée à une prostituée et le prêtre à un cochon).<sup>55</sup> D'ailleurs, dans la réécriture de ce fabliau en 1982, il ajoute beaucoup de détails, d'éléments, d'actions, de dialogues, qui sont présents aussi dans la version de 2010, mais de façon moins soulignée, voire seulement esquissée. Le dramaturge reconstruit un passé des personnages du fabliau original, sans doute pour fournir au récepteur de son texte des détails qui caractérisent ultérieurement ces personnages rendant ainsi plus humain le niais et plus impitoyables les autres. Fo a recours à l'*amplificatio* pour pousser le lecteur et le spectateur à la compassion pour le jeune homme dupé et il donne ainsi à son récit une

---

<sup>53</sup> *La sorisete des estopes*, cit., p. 174 (commentaire).

<sup>54</sup> D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

<sup>55</sup> Cf. Id., *Fabulazzo osceno. Tre monologhi*, cit., p. 32 : “com ’na puìàna, baldràca, uno schìfio de tuò quèlo che ha combinàt insèma al prévede Faìna, insatanà purscèl...”.

tournure différente par rapport au fabliau original, tout en gardant les côtés obscènes et comiques de celui-ci. En reproduisant un fabliau dans lequel les sentiments n'y sont pour rien, la réécriture du texte (dans sa forme écrite et dans sa représentation) associe dans ce cas l'amour au sexe et à l'obscène érotique. Cela est clair au point que l'on peut entendre le dramaturge raconter :

“ [...] entra e la vede nuda sul letto, con i capelli che scendono a coprirle appena i seni. Lui guarda e rimane bloccato, e si meraviglia quasi che questa respiri, e il respiro, il muoversi, lo incanta. Le si mette vicino, la guarda e dice : ‘adesso capisco che cos’è l’amore: stare vicini uno all’altro e respirare insieme’”.<sup>56</sup>

Pour avoir la perception complète de la place centrale que les sentiments occupent dans ce récit, il faut bien sûr associer à ce texte le jeu de Fo, les façons de moduler sa voix et sa gestuelle, par lesquelles l'auteur-acteur souligne la complicité qui s'instaure petit à petit entre les deux mariés, grâce au caractère innocent du nigaud.

#### 4. *La nouvelle de Andreuccio da Perugia (II, 5)*

Si jusque ici, nous avons pris en considération un récit qui a été tiré directement d'un fabliau sans être ‘passé’ par le chef-d’œuvre de Boccace, attachons-nous, maintenant, à un exemple de réécriture faite par Dario Fo d'une des nouvelles du *Décaméron* : celle d'Andreuccio de Pérouse (II, 5)<sup>57</sup> dont la première partie est précisément inspirée – semble-t-il – du fabliau de *Boivin de Provins*.<sup>58</sup> Dans le livre *Il Boccaccio riveduto e scorretto* cette

---

<sup>56</sup> Id., *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit..

<sup>57</sup> Voir G. Boccaccio, *Decameron*, A cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, t. I, p. 176-199.

<sup>58</sup> Voir *Boivin de Provins*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, publié par W. Noomen et N. van den Boogaard avec le concours de H. B. Sol, Assen, Van

nouvelle a le titre d'*Andreuccio, domatore di cavalli*.<sup>59</sup> Les changements apportés par Fo même à cette nouvelle sont importants. Dans la droite ligne du caractère obscene typique des fabliaux, l'on remarquera tout de suite l'ajout de détails érotiques et corporels tout au long de la première partie du conte (celle qui s'inspire de *Boivin de Provins*). Tout d'abord, Fo introduit le personnage de Fiordaliso en la décrivant comme “una giovane tutta tette, languori e truffa”,<sup>60</sup> alors que chez Boccace il s'agit de “una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo”.<sup>61</sup> Ensuite, lorsque la jeune servante prévient Andreuccio que sa dame désirerait le voir, là où dans le *Décaméron* l'auteur ne souligne que le narcissisme du protagoniste<sup>62</sup>, Fo affirme : “Il pollo si gongola e commenta fra sé e sé : “Ho fatto colpo. Stasera si danza in orizzontale”.<sup>63</sup> Et encore, lorsque Fiordaliso lui apprend qu'ils ont le même père, Boccace laisse juste pressentir au lecteur la déception d'Andreuccio, après avoir habilement préparé le moment de l'approche sexuelle par la description des actions accomplies par les deux personnages et celle du décor, avant de passer à la prise de parole de la jeune femme :

“Ella appresso, per la mano presolo, suso nella sua sala il menò e di quella, senza alcuna altra cosa parlare, con lui nella sua camera se n'entrò, la quale di rose, di fiori d'aranci e d'altri odori tutta oliva, là dove egli un bellissimo letto incortinato e molte robe su per le stanghe, secondo il costume di là, e altri assai belli e ricchi arnesi vide [...] E postisi a sedere insieme sopra una cassa che appiè del suo letto era, così gli cominciò a parlare” ;<sup>64</sup>

---

Gorcum, t. 2, 1984, t. II, 1984, p. 77-105 et le commentaire de Vittore Branca dans G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 176.

<sup>59</sup> Voir D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 215-258.

<sup>60</sup> Cf. ibidem, p. 222.

<sup>61</sup> Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 178.

<sup>62</sup> Voir ibidem, p. 179.

<sup>63</sup> Cf. D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., 223.

<sup>64</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 180-181.

en revanche, Fo – bien plus explicite – fait dire à part soi à son protagoniste:

“Speravo tanto di farmi una scorpacciata di capriole sotto le lenzuola con quella splendida figliola e invece vado a iscoprire che è una mia sorella... ti maledico padre mio che te ne andasti a mettere lo becco tuo in femmine che non ti competevano!”, et ensuite :” Ma dove è scritto che il giacersi con una sorella è atto di lascivia indegna? Ma Adamo ed Eva non erano forse figli dello stesso padre, l’Eterno? Quindi fratello e sorella! E poi, nel nostro caso, se vogliamo proprio vedere, è una sorella a metà! Ma chiudiamo un occhio, per dio!”<sup>65</sup>

Ensuite, Fo ajoute encore des obscénités à cette nouvelle en y introduisant quelques éléments scatologiques ultérieurs (en plus de ceux qui sont déjà présents dans la nouvelle-source), à partir du moment où Andreuccio tombe dans le cloaque jusqu’à la scène du puits incluse. L’on se souviendra que Boccace ne cache certes pas ce qui arrive au protagoniste, mais chez Fo les références aux excréments sont bien plus que des allusions. Au moment de la chute et tout de suite après, on lit :

“ [...] il poveretto, chiappe all’aria, precipitò nello sterco del condotto circostante. Per fortuna era un buon nuotatore e chi nuota nel mare sa galleggiare anche nello smerdazzo. [...] Colando sterco a sguazzo, [...] tornò sotto le mura della casa e chiese a gran voce di rientrare [...] Quindi, madido di quello zozzo liquame, si mise a sbraitare [...] Poi lo raggiunsero secchiate d’orina che lo annaffiarono.

Oh, finalmente un po’ di refrigerio!”<sup>66</sup>

Au moment de la rencontre d’Andreuccio avec les deux individus, Fo ajoute une plaisanterie scatologique (“bene gli andò che cadde dentro la fogna, giacché pur di arrobàrlo de li quattrini quella bona figliola l’avrebbe

---

<sup>65</sup> D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 223-226. L’on remarquera ici également l’introduction de la référence à la sphère satirique concernant la morale religieuse qui semblerait presque sortie d’un des mystères du chef-d’œuvre de Fo.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 226.

fatto morto! Da qui s'intende perché se dice merda per augurar fortuna!”).<sup>67</sup>

Enfin, dans la scène du puits, il ajoute ce dialogue :

““Strano odore che tiene ’st’acqua! E tu me stavi a di’ che era fresca e chiara.’

E un altro: “’st’odore è appunto l’aroma speziale curativo de ’st’acqua màggica! ’no tuccasàna pe’ tutti li disturbi de stòmmeco e de panza’.

‘Vabbè, se l’è accussì... salute!’ E dal secchio si ingoia tanto di quel risciaquo di fogna da farci annegare un asino.

‘Be’, – commentano uno appresso all’altro dopo ogni ingoiata – lo savore ell’è ’nu poco smerdazzoso, ma ce debbio di’ che poi te remane ne lu gargarozzo ’nu gusto ricco assai!’”<sup>68</sup>

Le changement le plus remarquable consiste dans un long ajout qui ne correspond pas du tout à la nouvelle II, 5 du *Décaméron*. Comme il l'avait annoncé dans le prologue, Fo développe la situation dramatique en se basant sur les personnages de la nouvelle, en introduisant des éléments de la chronique de l'époque, mais aussi des éléments pris dans d'autres nouvelles décamériennes ainsi que d'autres textes. Ces ajouts étant vraiment considérables, la nouvelle originale est réduite à une sorte d'introduction à la partie principale de l'histoire. D'abord, l'on remarque que les éléments tirés des chroniques contemporaines de Boccace sont nombreux : à partir de l'assassinat d'André (mari de la reine de Naples et frère du roi Louis de Hongrie) de 1345, en passant par l'occupation des Abruzzes en 1347 par l'armée hongroise, pour finir à la position considérable que Cola di Rienzo avait assumée à Rome au cours de la même année. Au-delà des citations d'événements historiques précis, Fo rend aussi compte de la présence massive au Moyen Âge de groupes de bandits très influents. De plus, en inventant le personnage du chef des brigands Francomonte de Fontenera, le dramaturge a sans doute voulu faire un clin d'œil à une autre nouvelle du *Décaméron* : celle de Ghino di Tacco

---

<sup>67</sup> Ibidem, p. 227.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 231.

(X, 2), ce dernier étant en effet voleur de grands chemins et chef de bandits. Tout comme Ghino di Tacco le fait par rapport à l'abbé de Cluny, le bandit créé par Fo montre son côté humain et amical à Andreuccio, et lui témoigne ainsi son estime et sa confiance :

“Ehi, ci sai fare! – esclama Francomonte – Ma davvero non avevi mai tirato di spada e di lancia finora? [...] Tu mi garbi, Andreuccio, e mi fido di te e per ciò ti vengo a svelare qualcosa che mi preoccupa assai. [...] Fino all’ultimo tu aspettami, te pregio, che io vo’ tornare!” E lo abbraccia.”<sup>69</sup>

Tout comme dans la première partie de l’histoire, dans cette partie totalement inventée aussi, Fo introduit des répliques satiriques qui semblent vouloir aiguillonner son public. D’un côté, lorsqu’Andreuccio demande à Francomonte qu’il lui dévoile son secret concernant le voyage, l’on dirait que l’auteur formule une critique voilée à une certaine façon désengagée de faire du théâtre et d’être intellectuel, afin de promouvoir une compréhension profonde des choses (et des choix) pour pouvoir ensuite les représenter :

“ [...] devo imparà a raccòglie tutto ciò che vui site, ne lo segreto più profondo. Sennò, che vado a rappresenta? Devento ’na marionetta, ’no pupo senza fili che se intorcicchia su sé mismo?”.<sup>70</sup>

De l’autre côté, quand Francomonte explique les raisons de son choix de se mettre à la disposition de la reine de Naples, le message qui à travers les siècles arrive jusqu’à nous (concernant le pouvoir, et se référant

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 248-249.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 243. Cf. Id., *Giovanni Boccaccio e il Decamerone*, cit. : “Faccio sempre la proiezione. È inutile raccontare una storia che è del Trecento se non facciamo il rapporto e non guardiamo in Italia... Pensate gli intellettuali da noi come si muovono, insomma: sono in gran parte sempre propensi a inchinar[si] e a leccare i piedi e ad essere disponibili e a evitare di avere e di creare guai”.

sans doute aux hommes politiques ainsi qu’aux intellectuels) nous semble assez clair :

“ [...] ce se guadagna la possibilità de divegnì ’n’armata regulare a servizio del Regno di Napoli e se godrebbe de immunità e de ’na paga... come a dì uno premio di ingaggio fisso de la regina”.<sup>71</sup>

Même discours en ce qui concerne la réplique d’Andreuccio qui réitère et renchérit ainsi le même message :

“Eh be’, certo. Poté guadagnarsi il beneficium legale de briganti de Stato non l’è male! ‘Fermo lì, che state a robbà? Siete in arresto!', ‘No: brigante de Stato con patente...’”<sup>72</sup>

En tout cas, en augmentant ainsi la nouvelle d’Andreuccio, on peut dire que Fo a voulu mettre en place ici une sorte d’épopée du modeste dresseur de chevaux se déroulant entre marché et repaire de brigands, dans un contexte peuplé de gens humbles et hors-la-loi. À en juger de la succession des événements (très nombreux et narrant les audacieuses entreprises du héros), l’on dirait presque que l’auteur a voulu s’inspirer de la littérature épico-chevaleresque, sans perdre pourtant de vue ses intentions et en modifiant entièrement le centre de gravité de l’histoire. Comme on l’a vu, cette *amplificatio* a permis à Fo d’insister sur des événements réels qui se sont déroulés à l’époque de Boccace tout en introduisant des éléments satiriques qui parlent au public du XXI<sup>e</sup> siècle. Mais un autre ingrédient fondamental est introduit ici comme dans d’autres réécritures de nouvelles : l’amour et sa puissance. En effet, face à la brutalité et à la violence des hommes, l’amour l’emporte malgré tout et

---

<sup>71</sup> Id., *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 244.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 244.

triomphe sur le sang et la mort, comme le déclare Fiordaliso qui serre finalement dans ses bras Andreuccio :

“Oh comme te voglio bene Andreuccio! [...] È da come t’ho leccato le ferite, allo primmo momento, che t’ho veduto come morto, che ho addivinàto che l’eri te, e de iórno in iórno ho continuato a conóscerte e me so’ enamorata”.<sup>73</sup>

### *5. La nouvelle de Donno Gianni (IX, 10)*

Dans son prologue à la nouvelle IX, 10 (l’histoire de Donno Gianni qui accepte de transformer la femme de son ami Pietro en jument),<sup>74</sup> Fo semble annoncer une réécriture satirique du texte boccacien.<sup>75</sup> Toutefois, malgré quelque allusion à la condition sociale des paysans du XIV<sup>e</sup> siècle,<sup>76</sup> cela ne donne pas vraiment au récit un goût de contestation politique. Même le côté obscène de la nouvelle est atténué et mis au service d’un récit qui a un final beaucoup moins amer et moins piquant que son modèle. En effet, chez Fo l’opération de mutation de la femme en jument perd presque toute connotation érotique, car l’épouse du paysan – qui a été informée de l’impossibilité de la métamorphose – décide avec le jeune invité de mettre en scène la fausse transformation par amour pour son mari. La mutation est donc simulée pour que le paysan nigaud ne soit pas déçu dans ses espoirs de tirer des bénéfices économiques de l’emploi d’une jument pour son commerce. Les changements par rapport à la nouvelle du *Décaméron* sont donc importants, là aussi, et ne se limitent pas à des détails.

C’est encore par le recours à l’*amplificatio* que Dario Fo change radicalement le récit. En effet, il invente un avant et un après qui

---

<sup>73</sup> Ibidem, p. 257-258.

<sup>74</sup> Voir G. Boccaccio, *Decamerón*, cit., t. II, p. 1100-1105.

<sup>75</sup> Voir D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 318.

<sup>76</sup> Voir ibidem, p. 326.

transforment l'intrigue en une simple partie d'une histoire beaucoup plus longue qui diffère considérablement de sa source décaméronienne, ainsi que du fabliau qui est à la base de celle-ci.<sup>77</sup> Le dramaturge introduit ainsi une première partie de la narration qui semble avoir pour but de caractériser positivement le personnage de Dionisio da Carico (le Donno Gianni de Fo). Il s'agit, ici, d'un jeune séminariste pratiquant l'exorcisme qui libère – au début de ce récit – une jeune femme que l'on croit possédée, mais qui est en réalité un cas d'hystérie. Dionisio, un bouddhiste ayant embrassé le christianisme, arrive en effet à libérer les possédés de leur mal grâce au respect, à l'écoute et à l'amour. L'élément nouveau le plus important est le fait que le séminariste et la femme du paysan tombent amoureux, même si Cinzia (la Gemmata de Fo) continue à aimer son mari. C'est d'ailleurs pour cela que Dionisio avoue à la jeune femme que la métamorphose dont elle devrait faire l'objet n'est qu'une invention. Dans la partie insérée après le moment de la ‘transformation’ de la femme en jument, le lecteur suit des événements se déroulant dans deux décors. D'un côté on lit des pages consacrées à la galopade que Tommaso de Pirolo (le Pietro de Fo) fait avec la jument qu'il considère comme sa femme, à la tentative d'un étalon de la monter, à la jalouse du paysan qui intervient pour éviter l'accouplement. De l'autre côté on assiste à la décision de Dionisio et Cinzia de ne pas profiter de l'absence de Tommaso, à cause de leur culpabilité. Nous sommes de nouveau en présence de sentiments tels que l'amour, la confiance, la culpabilité, qui prévalent sur la passion sensuelle et l'érotisme. Les mots prononcés par Cinzia rappellent de très près ceux qui concernaient l'état d'âme d'Alessia dans *La parpàja tòpola* :

---

<sup>77</sup> Le fabliau auquel nous faisons référence ici est *La pucele qui voloit voler* où l'on traite d'un clerc qui 'forme' le bec et la queue à une très jolie fille pour exaucer sa requête de voler et assouvir son désir. Voir *La pucele qui voloit voler*, dans *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, cit., t. VI, p. 155-170.

“Mi sentivo una disgraziata, una puttana impazzita: ma come avevo potuto stare a un simil gioco? Beffare quel mio povero tontolone di marito”.<sup>78</sup> La culpabilité tenaillant aussi le jeune amoureux de la femme, c'est encore une fois le candide qui l'emporte. Dans une tentative de tranquilliser la mauvaise conscience de Cinzia quant à leur projet de tromperie resté pourtant inaccompli, Dionisio lui dit :

“No, tu non hai colpa, il responsabile principale sono io [...] : un mezzo prete che va intorno a raccontare la buona novella di un mondo di puri di cuore e poi si lascia prendere dalla lascivia più sfrenata! [...] non abbiamo fatto niente, dopo tutto [...] ma solo perché Tommaso con il suo candore e la sua totale fiducia in noi ci ha spalancato gli occhi e il cuore, ci ha fatto sentire immondi.”<sup>79</sup>

C'est l'amour conjugal qui triomphe donc ici, avec les deux époux qui, de peur de perdre l'autre, se promettent réciproquement de ne plus jamais mettre en danger leur couple pour obtenir un gain économique. Sans aucun doute, il s'agit ici d'un dénouement heureux qui ne semble pas vouloir respecter l'esprit de la nouvelle-source (et encore moins celui du fabliau qui en était à la base). D'ailleurs, plusieurs autres nouvelles réécrites par Fo se terminent par ce genre de dénouement absent dans la version originale : que l'on pense à *La beffa a Calandrino* (VIII, 3), où c'est encore une fois le niais qui grâce à sa naïveté vainc les méchants ennemis et est enfin aimé par la fille désirée ; que l'on pense aussi au récit *Lisabetta da Messina* (IV, 5), où le couple d'amants de Lisabetta et Lorenzo est reconstitué de façon inattendue grâce à l'intervention presque miraculeuse d'un dresseur d'ours et des bouffons d'un cirque.

## 6. *La pratique du “testo mobile”*

---

<sup>78</sup> Cf. D. Fo, *Il Boccaccio riveduto e scorretto*, cit., p. 350.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 328.

Tout acte de réécriture, bien évidemment, ne peut que réinterpréter et modifier ses modèles. Par ailleurs, Dario Fo n'a pas non plus considéré ses propres textes comme étant figés. Ce n'est donc pas un hasard si, dans le recueil des travaux théâtraux de Dario Fo dont son épouse a dirigé la publication en 2000 chez Einaudi, Franca Rame souligne que leur théâtre

“ [...] inevitabilmente è cambiato e cambia, si trasforma a seconda del tempo, degli spettatori, dell'ambiente culturale e sociale in cui avviene la messa in scena [...] con ciò, naturalmente, non voglio giurare che questa sia l'edizione ‘definitiva’ del nostro teatro. Perché domani andremo in scena [...] e, sicuramente, qualche cosa cambierà”.<sup>80</sup>

Cette conception du texte comme création non figée, instable, modifiable a été étudiée par plusieurs chercheurs.<sup>81</sup> L'expression “testo mobile”<sup>82</sup> utilisée récemment par Anna Barsotti à propos de la pratique de composition textuelle de Dario Fo souligne justement cet aspect de son théâtre. Cette mutabilité intervient tant au niveau microtextuel (adaptation ou introduction de répliques ou de prologues faisant référence à l'actualité) qu'au niveau macrotextuel (ajout, élimination ou remplacement des monologues en entier). Que l'on pense, à titre d'exemple, à la variation subie par la comédie *Settimo: ruba un po' meno* (mise en scène la première fois en 1964) où les drapeaux faisant partie du jeu des fous changent selon l'actualité de la politique internationale (dans la mise en scène de 1977, ceux de Cuba, la Chine et l'Union Soviétique sont remplacés par ceux de la Palestine, Israël et le Liban) ; ou à la variation du final de la comédie *Morte*

---

<sup>80</sup> F. Rame, *Introduzione*, dans D. Fo, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. VIII.

<sup>81</sup> Voir F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 144-152.

<sup>82</sup> Voir A. Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo*, dans “Revue des études italiennes”, 3-4, Juillet-Décembre 2010, p. 215-230.

*accidentale di un anarchico* (mise en scène la première fois en 1970).<sup>83</sup>

Que l'on pense, en ce qui concerne le niveau macrotextuel, à *Mistero buffo* qui n'a jamais cessé de varier dans la composition de ses monologues, au point que l'on a pu parler de “un *monstrum* che cresce su se stesso”.<sup>84</sup> Mais c'est aussi le cas de tous ces textes successifs qui ont bénéficié des apports dérivant du chef-d'œuvre de Fo, archétype des *giullarate* du dramaturge mises en scène dans les décennies suivantes.<sup>85</sup>

Cette mobilité des textes, par ailleurs, ne se limite pas aux monologues faisant partie de *Mistero buffo* ni aux comédies que nous avons mentionnées. Dans plusieurs cas, comme nous l'avons vu, il s'agit d'un réemploi qui produit à chaque fois des textes plus ou moins différents : une pratique de décontextualisation et recontextualisation de monologues, ou de simples passages, transformés en tesselles d'une nouvelle mosaïque macrotextuelle.

L'exemple de *La Bibbia dei villani* nous semble *a fortiori* intéressant. En effet, si le texte, comme nous l'avons vu, a bénéficié de monologues provenant de *Mistero buffo*, il a à son tour fourni des éléments au texte sur Boccace que nous étudions ici : un récit qui est le produit du réemploi, mais aussi de la fusion de plusieurs nouvelles du *Décaméron*, de différentes couches de réécriture et de l'ajout d'un texte original ayant pour fonction de relier les différentes parties du récit. La narration en question est *La novella di Adamo ed Eva*, contenu dans le livre *Il Boccaccio riveduto e scorretto* et dans la vidéo *Giovanni Boccaccio e il*

---

<sup>83</sup> Voir J.-C. Zancarini, *Les deux fins de Morte accidentale et leur signification politique*, intervention à la journée d'études *Dario Fo – Franca Rame : un théâtre en actes* (27 janvier 2012, Université de Lyon III), à l'adresse électronique [www.sies-asso.org/publications/310-dario-fo-franca-rame-un-theatre-en-actes](http://www.sies-asso.org/publications/310-dario-fo-franca-rame-un-theatre-en-actes).

<sup>84</sup> Cf. A. Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo*, cit., p. 219.

<sup>85</sup> Voir D. Fo, *La giullarata*, Verona, Bertani, 1975; Id., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987; Id., *Storia della tigre ed altre storie*, Milano, La Comune, 1980; Id., *La Bibbia dei villani*, a cura di F. Rame, Parma, Guanda, 2010.

“Decamerone”, dans laquelle il a le statut – considérable – d’*incipit*. Ici, nous concentrerons l’analyse surtout sur la version vidéo.

Comme nous l’avons dit, cette narration est le produit de plusieurs réemplois, extrapolations et intégrations. Elle s’inspire de deux nouvelles de Boccace : celle de Filippo Balducci et son fils (connue aussi comme nouvelle ‘delle papere’, seul texte du *Décaméron* raconté directement par l’auteur en introduction de la quatrième journée) et la nouvelle d’Alibech et de l’ermite (III, 10). Fo les fond en une seule narration en ajoutant une partie de la deuxième à la première, et en faisant du fils de Filippo Balducci le protagoniste de la nouvelle d’Alibech. Cette dernière, par ailleurs, avait déjà été réécrite par Fo à plusieurs reprises : à partir des premiers brouillons de *Il diario di Eva* (en 1975), un acte unique publié en 1986 dans la revue “Illustrazione italiana” et mis en scène en 1988 et 1989 par le Collettivo Teatrale La Credenza ; puis réécrit en 1996 lors de l’élaboration de *La Bibbia dei villani*,<sup>86</sup> mis en scène au Festival de Benevento et publié en 2010. Cette réécriture avait été ultérieurement réemployée et partiellement modifiée dans le cadre d’un projet de Fo et Giorgio Albertazzi concernant l’histoire du théâtre italien.<sup>87</sup>

Les nouvelles du *Décaméron* qui nous intéressent ici font partie de deux journées différentes de l’ouvrage, la quatrième consacrée aux amours tragiques et la troisième consacrée à l’ingéniosité. Les deux nouvelles ont

---

<sup>86</sup> L’acte unique *Diario di Eva*, dans ses différentes versions, est consultable à l’adresse électronique [www.archivio.francarame.it/scheda.asp?descrizione=DIAR](http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?descrizione=DIAR). Le scénario de 1996 est consultable dans l’archive en ligne de Franca Rame, à l’adresse électronique [www.archivio.francarame.it/scheda.asp?immagine=11&id=005312](http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?immagine=11&id=005312). Dans le livre le récit a le titre de *Adamo ed Eva* (voir D. Fo, *La Bibbia dei villani* cit., p. 57-81), alors que dans le scénario de 1996 il était intégré dans le récit *I doi amorosi entorcigà dentro li baccelli come fagioli*.

<sup>87</sup> Voir D. Fo – F. Rame – J. Fo, *Storia del teatro in Italia. Il Medioevo*, transmis dans l’été 2008 pour le programme de RAI Due *Il teatro in Italia*, à l’adresse électronique [www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=030565&from=1&descrizione=TEAT](http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=030565&from=1&descrizione=TEAT).

toutefois des traits en commun, qui permettent de comprendre les raisons du choix de leur fusion : toutes les deux sont centrées sur des personnages qui vivent en ermites, loin des tentations du monde et de la chair ; dans les deux cas, la force de la nature – et notamment l’appétit sexuel – prend le dessus sur la volonté d’éloigner ces mêmes tentations. Du reste, Fo lui même explique ainsi les éléments qui l’ont amené à construire sa narration :

“Noi abbiamo preso le due storie e ci siamo resi conto che si potevano benissimo incastrare una nell’altra per farne una intiera, con una logica: la prima partiva gobba, o storpiata, e quindi l’abbiamo messa dentro, e ci sta benissimo.”<sup>88</sup>

Comme nous l’avons dit plus haut, la nouvelle d’Alibech n’a pas été retenue tout entière par Dario Fo dans sa réécriture et même les parties qui ont conflué dans la narration de l’acteur-auteur ont été considérablement changées.<sup>89</sup> Les passages qui relèvent complètement de l’invention sont ceux qui relient les deux sections du texte : dans ce moment central, Fo fait disparaître le personnage de Filippo Balducci et il introduit en outre un aspect sentimental absent chez Boccace, en faisant d’une des jeunes filles que Filippo Balducci et son fils rencontrent à Florence le personnage féminin qui se liera au jeune homme d’une joyeuse passion amoureuse et qui joue le rôle d’Alibech dans la suite.

Dans la version vidéo, la narration est faite en italien contemporain. L’acteur n’imite donc pas la langue parlée à Florence au XIV<sup>e</sup> siècle, ni la façon spécifique de s’exprimer de Boccace, ni non plus le florentin moderne. En revanche, dans la version présente dans le livre *Il Boccaccio*

---

<sup>88</sup> D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit.. Fo doit faire référence au fait que, d’après ce que Boccace déclare, la nouvelle de Filippo Balducci n’est pas racontée en entier dans le *Décaméron*.

<sup>89</sup> Par ailleurs, ces changements avaient été déjà apportés plus ou moins intégralement en 1996, dans le cadre de l’insertion de cette réécriture dans *La Bibbia dei villani*.

*riveduto e scorretto* l'auteur passe de l'italien contemporain à l'un des pseudo-dialectes typiques de son théâtre (à partir de la fin des années soixante) et il utilise aussi des extraits recopiés presque tels quels du *Décaméron*. En effet, si dans le prologue ainsi qu'au début de la *fabula* le dramaturge écrit en italien contemporain, à partir de la narration de l'arrivée du jeune homme à Florence et jusqu'à la fin de la partie tirée de la nouvelle ‘delle papere’, il imite la langue utilisée par Boccace et reprend à peu près les mêmes phrases du *Décaméron*, en coupant et en variant de façon ponctuelle ; dans la partie originale trait d'union entre les deux nouvelles-sources, il oscille entre l'italien contemporain et son pseudo-dialecte ; dans la partie se référant à la nouvelle III, 10, recopiée de *La Bibbia dei villani*,<sup>90</sup> il emploie son pseudo-dialecte centro-méridional épuré de quelques-uns des termes les plus ‘napolitains’.

Dans la vidéo l'acteur-auteur se trouve face à un public. Avant de commencer à parler il s'assied sur une chaise placée au milieu de la scène, probablement pour rendre son spectacle plus semblable à une narration faite à un public d'amis qu'à une représentation théâtrale, à moins que cela ne dépende plutôt des problèmes de vue qui limitent désormais son agilité. Comme d'habitude dans les monologues de Fo qui établit ainsi sa relation avec le public (sans permettre aucune illusion de superposition entre réalité et fiction scénique), l'acteur introduit sa narration en explicitant la fonction narrative de son acte verbal (“Vi racconto una storia”).<sup>91</sup> On sait que pour Boccace les nouvelles ont en général un double caractère : d'amusement d'un côté, et d'utilité de l'autre.<sup>92</sup> En particulier la nouvelle de Filippo

---

<sup>90</sup> Nous verrons rapidement par la suite quelles sont les variations apportées dans le livre sur Boccace par rapport à *La Bibbia dei villani*, concernant l'histoire d'Adam et Ève.

<sup>91</sup> Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit.

<sup>92</sup> Boccace nous le fait remarquer en plusieurs occasions, à travers les jeunes narrateurs de la *brigata*, mais aussi directement et dès le *Proemio* : “[...] delle quali

Balducci est racontée explicitement à des fins d'utilité (“mi piace in favor di me raccontare”) et pour qu’elle ait l’effet espéré l’auteur l’adresse directement à ses détracteurs (“a’ miei assalitori”).<sup>93</sup> Si les destinataires de Fo sont déterminés tout simplement par leur présence devant lui, Boccace, lui, s’adresse à des personnes précises (celles qui ont critiqué les nouvelles qu’il avait mises en circulation avant la publication du recueil complet).<sup>94</sup> De plus, si le but de Boccace est, dans ce cas, sa défense et non pas le “diletto” de ses lectrices, Fo semble viser ici surtout l’amusement du public. Dans le premier cas, la nouvelle est utilisée pour démontrer la force naturelle de l’attraction sensuelle vers les femmes : son caractère métalittéraire est dû au fait qu’à travers cette narration Boccace défend ses nouvelles, prend part – si l’on veut – à une querelle littéraire. En revanche, dans le deuxième cas, la narration de Fo vise à capter l’attention du public sur la nouvelle même : le but métalittéraire du dramaturge reste sur un plan secondaire, puisque son opération de transcodage est avant tout une occasion en plus pour mettre en scène son art d’acteur-narrateur. D’ailleurs, le rôle de Fo n’est pas, nous semble-t-il, celui de l’expert de Boccace, temoin sa volonté de plier les textes-sources à ses exigences. Il attribue ainsi à Boccace des éléments de son propre théâtre : en introduisant

---

[nouvelle] le già dette donne, che queste leggeranno, parimente *diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e *utile consiglio* potranno pigliare” (cf. G. Boccaccio, *Decamerone*, cit., t. I, p. 9. Il faut dire que le concept de l’utilité de la narration ou du théâtre est souligné par Dario Fo aussi et même dans ce DVD, mais en relation à d’autres parties de sa narration.

<sup>93</sup> Cf. ibidem, t. I, p. 462 (IV, Introduzione).

<sup>94</sup> Par cette nouvelle Boccace répond à ceux qui l’accusaient d’avoir écrit des textes adressés à des femmes (ce qui n’était pas du tout normal à l’époque) : “Dicono adunque alquanti de’ miei ripresori che io fo male, o giovani donne, troppo ingegnandomi di piacervi, e che voi troppo piacete a me. Le quali cose io apertissimamente confessò [...] e domandogli se di questo essi si maravigliano [...] quando colui che nudrito, allevato, accresciuto sopra un monte salvatico e solitario, infra i termini d’una piccola cella, senza altra compagnia che del padre, come vi vede, sole da lui disiderate foste, sole adomandate, sole con l’affezion seguitate” (cf. ibidem, t. I, p. 466. IV, Introduzione).

l’histoire qu’il va raconter, par exemple, il dit que celle-ci “è parte di un grammelot [...] e di un fatto di cronaca”, ce qui peut laisser penser au spectateur qu’il se réfère à un *grammelot* précédemment conçu par lui sur la base des nouvelles du *Décaméron*. Mais, comme il ajoute “e lui ne fa addirittura due storie, dentro”, ce “lui” doit forcément être interprété comme se référant à Boccace et le *grammelot* comme précédent le *Décaméron*.<sup>95</sup> Il est vrai aussi que si l’on considère qu’à d’autres moments de la vidéo Fo prononce le mot *grammelot* au lieu de *fabliau* tout simplement parce qu’il se trompe, nous pouvons bien prendre en considération l’hypothèse d’un lapsus.<sup>96</sup> Cela n’empêche que, un peu plus loin dans l’enregistrement, lorsqu’il parle du moment où le protagoniste de la narration est nommé pour la première fois, il dit : “Bellissima questa cosa, perché lui dice come si chiama il ragazzo soltanto in quest’occasione”.<sup>97</sup> Mais comme en réalité dans le *Décaméron* le fils de Filippo Balducci n’est jamais appelé par son nom, on est obligé de conclure à une imprécision du dramaturge.

### *7. Une nouvelle nouvelle : La nouvelle ‘delle papere’ (IV) et la nouvelle de Alibech (III, 10)*

---

<sup>95</sup> Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit..

<sup>96</sup> Dans la vidéo, en introduisant la narration de *La parpàja tòpola*, tirée – comme nous l’avons vu – d’un *fabliau*, Dario Fo dit : “questa chiave è portata dai grammeliots... dai grammelots francesi e anche italiani moltissime volte. Ce n’è una, per esempio, deliziosa”. Par ailleurs, l’on peut penser que la familiarité que Dario Fo a avec les *fabliaux* est relative, si l’on considère que dans la première publication de *Fabulazzo osceno* le terme est mal écrit (“Dario aveva tratto un canovaccio da un *fablieux* franco-picard, raccolto da Rosanna Brusegan per Einaudi [...] Il *Fabulazzo osceno* è un genere di racconto giullaresco di origine franco-provenzale, nato intorno all’undicesimo secolo, col nome di *Fablieux*”). Cf. Id., *Fabulazzo osceno*, Milano, Edizioni Franca Rame – La Comune, 1982, p.1 et p. 5 (c'est nous qui soulignons). C'est à partir d'une correction faite en 1985 que le terme sera écrit de façon correcte.

<sup>97</sup> Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit..

Comme on l'a déjà remarqué, le texte de Fo est divisé en trois parties : la première est tirée de la nouvelle ‘delle papere’, la deuxième n'est pas tirée du *Décaméron* et fonctionne comme une transition, la troisième s'inspire de la partie centrale de la nouvelle du “romito” mais réutilise également le récit *Adamo ed Eva* de *La Bibbia dei villani*.<sup>98</sup> À la différence de ce qui est fait dans le *Décaméron*, Fo raconte l'histoire au présent<sup>99</sup> pour rendre particulièrement proche du spectateur la nouvelle proposée du point de vue émotionnel, mais sans jamais dissimuler sa nature fictionnelle : utiliser le présent permet de rendre intemporel ce que l'on raconte. Les détails par lesquels Boccace contextualise géographiquement et historiquement la nouvelle (Balducci est le nom d'une famille florentine bien connue des contemporains, la montagne où le père amène son fils est le “Monte Asinaio”)<sup>100</sup> ne sont pas présents chez Fo, qui n'a pas besoin, en effet, de transmettre à son public le sentiment que les faits racontés ont réellement eu lieu. Pourtant, dans sa narration l'acteur fournit à son tour des détails que l'on ne retrouve pas dans le *Décaméron* : la “bellezza straordinaria” de la mère du protagoniste, le jugement moral sur des religieux (“persone oneste, chiare e che non facessero interessi propri”), les soins avec lesquels le père élève son fils (“teme sempre che gli succeda qualche cosa, e sta con questo figlio, cerca di allevarlo per bene, di insegnargli le cose principali, anche della religione”) les difficultés du garçon qui grandit (“questo ragazzino comincia a venir su forte: è un

---

<sup>98</sup> Dans *La Bibbia dei villani* Dario Fo déclare à son public : “A proposito del primo incontro fra Adamo ed Eva e della scoperta del far l'amore, ci siamo ispirati, oltre che alla favola dei villani, a una famosa novella di Boccaccio, conosciuta come: *Poni el diavolo allo inferno*”. Cf. Id., *La Bibbia dei villani*, cit., p. 45-46.

<sup>99</sup> Dans le livre, en revanche, le récit est fait au passé.

<sup>100</sup> Il s'agit du “Monte Senario, ove erano un tempo alcune grotte (cellette) di romiti”. Cf. le commentaire dans G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 463 (IV, Introduzione).

piccolo selvatico, un animale che se ne va”).<sup>101</sup> Il s’agit bien de détails qui font en sorte que le spectateur se sente directement concerné, qu’il ait le sentiment d’assister au déroulement de l’histoire et de connaître la psychologie des personnages.

En ce qui concerne le discours direct, nous pouvons remarquer que Fo suit Boccace dans son choix de ne l’introduire qu’en correspondance du moment où le fils demande à son père d’être amené en ville. Si Fo ne répète pas exactement les phrases prononcées par les personnages de la nouvelle, il suit fidèlement l’emploi du discours direct original, et en amplifie même la portée en rendant l’échange entre père et fils encore plus vivant. Ainsi les réponses du père, qui dans le *Décaméron* se limitent presque toujours à des affirmations essentielles (“Figliuol mio, bassa gli occhi in terra, non le guatare, ch’elle son mala cosa [...] Oimè, figliuol mio [...] taci : elle son mala cosa”),<sup>102</sup> entrent chez Fo dans un dialogue fait d’avertissements un peu confus, de justifications et de demandes de clarifications. Tout cela actualise le dialogue entre père et fils et le transforme en un échange d’égal à égal, sans doute impensable à l’époque de Boccace :

““No! Ma abbassa gli occhi! È pericoloso! Sono esseri che... che... Sono guai! Guai se ti metti di mezzo con loro! Veramente è la rovina! Sono...’ ‘Mordono?’ ‘Ma no! Non c’entra il fatto... non è che mordano. Il fatto è che hanno altri pericoli, altri guai’. ‘Non mi pare! [...] Tu mi stai raccontando una favola. Io ne voglio... io voglio... voglio... Ne portiamo su una ?””<sup>103</sup>

La deuxième partie de la narration de Fo, comme nous l’avons dit, n’est pas tirée du *Décaméron*, mais constitue le trait d’union entre la première et la deuxième nouvelle : elle prépare le changement considérable

---

<sup>101</sup> Cf. D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit.

<sup>102</sup> Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 465 (IV, Introduzione).

<sup>103</sup> D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit..

par rapport à Boccace qui caractérise la dernière partie de la narration, où Fo amplifie l'aspect sentimental d'une relation qui était – dans le *Décaméron* – toute centrée sur les sens, sans lien direct avec les sentiments. Dans Boccace les deux nouvelles ont chacune un couple de protagonistes, Filippo Balducci et son fils d'un côté, Alibech et Rustico de l'autre. Chez Fo les fils de Filippo et Rustico – jeunes ermites tous les deux – vont se fondre dans un protagoniste unique. Le dramaturge invente une suite de la première nouvelle incomplète chez Boccace : le jeune homme désobéit à son père et se laisse transporter par son envie de contact et de découverte suscitée par les filles vues dans les rues de Florence ; la fille qu'il aborde lui témoigne un certain intérêt à son tour ; les deux font connaissance d'abord en établissant un contact purement physique,<sup>104</sup> puis ils commencent à se poser des questions réciproques sur leurs expériences de vie, poussés par une attraction sensuelle mais aussi sentimentale qui grandit tout au long du développement de l'histoire, jusqu'à la fin. Fo souligne l'inexpérience de ces jeunes et le fait qu'ils ont encore le monde entier à découvrir ensemble : le jeune homme avoue à la fille qu'il a toujours vécu là où il y a les caves de marbre, celle-ci lui dit qu'elle ne sait même pas ce qu'est le marbre ; elle n'a jamais eu de famille et n'est pas non plus allée à l'école, lui, de son côté, ne sait même pas ce qu'est l'école...<sup>105</sup>

Tout cet échange permet au narrateur de réemployer dans la troisième partie de son spectacle la réécriture de la nouvelle III, 10 déjà utilisée dans *Il diario di Eva* et dans *La Bibbia dei villani*. Le spectateur apprend ainsi les prénoms des amoureux, qui se perçoivent comme des êtres spéciaux, uniques : “Adamo ed Eva ! Allora è come se fossimo nati in

---

<sup>104</sup> Cf. ibidem : “[...] lui si getta, afferra una di queste ragazze – la prima che gli capita –, la butta per aria (è d'una forza incredibile!), la abbraccia, la stringe a sé ecc., e poi... e la bambina... la ragazzina ride, sghignazza – è una cosa incredibile – e poi lo abbraccia a sua volta, e poi corrono qua e là, si inseguono, vanno in mezzo alla folla”.

<sup>105</sup> Voir ibidem.

questo momento ! Noi siamo gli unici due su questa Terra”.<sup>106</sup> L’appétit sexuel devient alors le couronnement de quelque chose de plus grand, mais non moins urgent, de plus élevé, mais non moins instinctif, de plus noble, mais non moins naturel : la position centrale accordée à l’amour rend possible la fusion, dans le personnage d’Adamo, du jeune Filippo Balducci et de Rustico, dont les traits moins positifs ont été gommés (dans le *Décaméron* Rustico trompe Alibech pour pouvoir satisfaire ses désirs et profite de la naïveté de la jeune fille).

La troisième partie de la narration de Fo reprend certains éléments de la nouvelle III, 10 de Boccace, sans cependant en proposer exactement le même contenu. Le parcours suivi par Alibech avant sa rencontre avec Rustico dans le *Décaméron*, est effectué dans *La novella di Adamo ed Eva* par le couple de jeunes en route vers la grotte où Adamo habitait avec son père. En dépit du titre de l’histoire, l’aspect religieux n’est d’ailleurs que très relativement présent dans la narration de Fo, alors que dans Boccace l’argument religieux est à la base de la tromperie organisée par Rustico et de la nouvelle tout entière : le principe qui pousse Alibech dans son aventure est justement sa volonté d’apprendre à servir Dieu et c’est grâce à cette volonté que Rustico arrive à obtenir ce qu’il veut (en renfermant le diable en enfer on rend service à Dieu).<sup>107</sup> Dans l’histoire de Fo, non seulement tous ces renvois à la sphère religieuse sont absents, mais l’évocation même de l’enfer (cruciale pour la réplique finale) n’est pas confiée au protagoniste, mais plutôt à un figurant qui – de plus – n’est qu’un fou :

---

<sup>106</sup> Cf. *ibidem*.

<sup>107</sup> Cf. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 446 : “E primieramente con molte parole le mostrò quanto il diavolo fosse nemico di Domenedio, e appresso le diede a intendere che quel servizio che piú si poteva far grato a Dio si era rimettere il diavolo in Inferno, nel quale Domenedio l’aveva dannato” (III, 10).

“Si ritrovano in un posto dove ci sono... c’è una montagna completamente forata, ed ogni tanto dentro questi buchi ci sono dei... della gente che vive : pazzi alcuni, alcuni sono eremiti, normali pensatori, e uno in particolare – folle – viene fuori da uno di questi buchi.”<sup>108</sup>

C’est ce figurant qui, en prononçant une sorte de remontrance qu’Adamo n’oubliera pas, apporte la clé indispensable au développement de la situation dramatique du nouveau récit de Fo : “Il diavolo ! Tenete lontano il demonio, vestito di bellezza, e quando lo riconoscerete cacciatelo ne lo inferno”.<sup>109</sup> L’importance de cette réprimande pour l’histoire est soulignée par sa mise en relief au moyen d’une sorte d’imitation de la langue italienne du XIV<sup>e</sup> siècle, ici et lorsqu’elle sera reprise par Adamo à la fin de l’histoire (“il diavolo, vestuto de bellezza [...] Gittate lu diavolo a l’inferno!”).<sup>110</sup> En écoutant cette évocation du diable, Adamo reste interdit et profite de la remontrance pour déclarer à la jeune fille qu’il la trouve belle (“forse può essere anche in me il diavolo, [ma] è più facile che sia in te, fatto di bellezza”).<sup>111</sup> La réprimande inspire donc un amour qui n’est pas dicté par la soif de la possession sexuelle mais par une instinctive et réciproque attraction sentimentale, par l’attrait du jeu innocent (“si mettono a dormire uno vicino all’altro, senza problemi. Poi al mattino si alzano, c’è il sole, giocano. A un certo punto si prendono uno con l’altro in braccio, e si capovolgono”).<sup>112</sup> Dès qu’Adamo perçoit un changement soudain et incontrôlable en lui, il ressent le besoin d’éloigner la jeune fille, source de ce changement (“a un certo punto lui, lui sente qualcosa che non va fremere, prende la ragazza e la butta via”).<sup>113</sup> Ce geste marque toute la différence qu’il y a entre le protagoniste de Fo et le Rustico de Boccace,

---

<sup>108</sup> D. Fo, *Giovanni Boccaccio e il “Decamerone”*, cit..

<sup>109</sup> Cf. ibidem.

<sup>110</sup> Cf. ibidem.

<sup>111</sup> Cf. ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Cf. ibidem.

lequel met délibérément en oeuvre une stratégie pour tromper la jeune fille ingénue et satisfaire ainsi ses propres désirs charnels. Bien au contraire, sans avoir pleinement conscience de ce qui est en train de lui arriver, Adamo essaye de fuir la tentation qu'il associe au démon en interposant entre la jeune fille et lui des obstacles matériels (“va dentro la caverna, chiude con dei pali, dentro”) et en lui défendant de s'approcher (“Stai lì! [...] Non venire vicino!”).<sup>114</sup> Adamo ne vainc ses réticences que par peur de perdre sa belle :

“C’è una tempesta che sale, l’ira di Dio viene giù, anche la grandine, e lui niente : sempre dentro. Poi, a un certo punto, si affaccia e vede lei che è ferma, bloccata, non si muove più. Allora va fuori, la prende, l’abbraccia, la strofina, la porta dentro, cerca... accende un fuoco, e poi... e poi cerca di scaldarla, e poi... e poi la stringe, la bacia, gli grida ‘Eva! Eva!’”,<sup>115</sup>

C'est à ce point que le lien entre l'amour et l'attraction physique apparaît au grand jour. Dans ses répliques finales l'histoire de Fo – qui s'était bien éloignée de la nouvelle de Boccace – se rapproche dans une certaine mesure de sa source, en évoquant d'abord l'enfer là où la jeune fille sent “un bruciare dentro che tu non hai idea”, puis dans sa conclusion : “Tu hai l'inferno, io ho il demonio... Allora aveva ragione : ‘Gittate lu diavolo a l'inferno!’. E gettiamolo questo infern... questo diavolo!”<sup>116</sup> Et encore une fois l'auteur souligne l'unité entre l'aspect sentimental et l'aspect corporel (“io sento il tuo odore, e la tua risata, e vedo i tuoi occhi e la tua gioia”),<sup>117</sup> unité naturelle, incontestable, incontournable.

---

<sup>114</sup> Cf. ibidem.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Cf. ibidem.

<sup>117</sup> Cf. ibidem.

C'est là le message principal que Dario Fo veut faire passer à son public. Et c'est là que l'on redécouvre son engagement: un engagement en faveur d'une vision de la femme qui est libre de toute association d'idée avec la convoitise et la luxure. Cette interprétation nous semble confirmée par ce que l'auteur disait dans *La Bibbia dei villani* :

“Come in altre storie di altre religioni, la prima donna, nel nostro caso Eva, viene sempre accusata di esser causa di sciagure [...] Ma nelle storie della Bibbia dei villani Eva ha ben altro ruolo: non è il simbolo della scellerataggine, della lascivia e del peccato, anzi. È lei che mostra gran saggezza nel raccontare e commentare la sua venuta in ‘dell’onovèrso mónnno’, nello scoprire con ironia il suo corpo [...] Ed è ancora lei che per prima scopre l’amore e lo insegnà ad Adamo, allocchito e imbranato.”<sup>118</sup>

La femme que Fo nous présente ici, accepte sa sexualité pour ce qu’elle est : un élément tout à fait naturel, qu’il n’y a pas lieu de dissimuler à cause d’une vision perverse de la société machiste, dont il ne faut pas avoir honte, et qu’il ne s’agit pas non plus d’utiliser comme marchandise d’échange ou comme instrument de pouvoir (comme c’est souvent le cas dans le *Décaméron*). La sexualité et l’amour constituent un couple indissociable, où le premier élément apporte au second de la matérialité et lui ôte son caractère purement spirituel, et où l’amour confère à la sexualité une certaine dignité en la purifiant de son caractère de perversion.

#### 8. Conclusion

---

<sup>118</sup> Id., *La Bibbia dei villani*, cit., p. 45. En effet, dans *La Bibbia dei villani* c'est Eve qui raconte son histoire et celle d'Adam, c'est son point de vue qui est pris en considération. Au niveau du texte, le passage de la première personne du singulier à la troisième (rendue indispensable par l'insertion de ce récit dans l'ouvrage sur Boccace) constitue, d'ailleurs, le changement le plus important (se répercutant presque dans l'intégrité des quelques modifications subies dans le passage entre la publication de 1996 et celle de 2011).

La place occupé par l'amour dans cette réécriture des nouvelles du *Décaméron* est centrale dans plusieurs des exemples mentionnés, comme nous l'avons vu, et elle ne se limite pas à *La novella di Adamo ed Eva*. Souvent associé à la sexualité, l'aspect sentimental arrive à surmonter l'opposition amour-chair qui constitue assez fréquemment la base d'une conception machiste des relations entre les sexes. Cela contribue à évoquer une société où la suprématie du plus fort n'est pas évidente, une société où la ruse existe, bien sûr, mais ne triomphe pas forcément des bons sentiments : une société qui diffère de celle qui ressort du chef-d'œuvre de Boccace. C'est dans ce cadre qu'il faut voir aussi les choix de Fo caractérisant son travail sur le *Décaméron* : les modifications apportées aux nouvelles de Boccace ainsi que l'insertion de nombreux passages ou récits tout entiers permettent souvent au candide de prendre une sorte de revanche, comme nous l'avons vu dans *La parpàja tòpolo*, mais aussi dans *La beffa a Calandrino* et surtout dans *La moglie cavalla*. Même dans ces cas-là, prévaut la foi dans une humanité qui n'opère pas une nette séparation entre amour et sexe, qui dans ses expériences les plus intimes n'oublie pas le respect pour l'autre.

Avec *Mistero buffo* et d'autres “giullarate” Fo dénonçait surtout la souffrance des exploités, des vilains, leur mystification par les intellectuels de la bourgeoisie au détriment de la pleine dignité de la culture populaire. En revanche, par la réécriture de ces quelques nouvelles du *Décaméron* que nous avons prise en considération, il semble vouloir mettre en lumière l'importance de l'amour et sa puissance bouleversante, capable de renverser les coutumes et les règles d'une société machiste médiévale (celle du Moyen Âge, mais aussi celle d'aujourd'hui).

Nous avons vu que Dario Fo opère cette transformation en mélangeant les récits racontés par Boccace entre eux, ainsi qu'avec leurs antécédents, avec des anecdotes de la vie réelle, des événements

historiques, ou bien avec les fruits de son imagination. La matière narrative des nouvelles-source subit des transformations importantes à travers la modification stylistique, rythmique et parfois thématique des ses éléments. C'est avant tout en tant que lecteur, prenant part à une relation dynamique avec le texte-source et son auteur, que Fo fonde les prémisses de sa réécriture. Il s'introduit, comme Youri Lotman dirait, dans "l'effet de jeu" présent dans les textes de Boccace comme dans tout autre texte – en réalité jamais figé – pour les interpréter d'abord et pour les recréer ensuite. C'est ainsi qu'il transforme le message de Boccace (ses textes, avec leurs règles implicites, leurs buts, leurs rythmes, etc.) pour l'adapter à son propre art, à son public, à ses visés, à son siècle. En réécrivant ces récits, il les froisse, les déchire et les recoud, les organise en d'autres scénarios et les raconte en utilisant d'autres codes linguistiques, ses pseudo-dialectes. Bref, il les révolutionne. Nous pouvons d'ailleurs affirmer que ce procédé avait été largement utilisé par l'auteur du *Décaméron* lui-même, qui – à son tour – avait incorporé dans son ouvrage un nombre considérable des contes qui circulaient à son époque en les mêlant, en les transformant, en y ajoutant des éléments tirés de la chronique. Il n'y a là rien d'étonnant, l'art étant très souvent à la base de nouvelles créations. Les textes lus sont bien souvent à la base de nouveaux textes. C'est ainsi que "le système modélisant secondaire de type artistique construit son système de référents qui n'est pas une copie mais un modèle du monde des référents dans la signification linguistique générale".<sup>119</sup> Mais si – en règle générale – à toute époque l'art emprunte à l'art, il faut quand même souligner qu'au Moyen Âge la conception de propriété littéraire étant inexistante ou presque, la reproduction et la réécriture de textes d'autrui étaient pratiquées bien souvent sans besoin de citer ses sources. L'usage 'désinvolte' que Dario Fo

---

<sup>119</sup> Cf. Y. Lotman, *La Structure du texte artistique*, cit., p. 85.

fait de sources différentes et mélangées, associé au réemploi et à l’instabilité de ses propres textes,<sup>120</sup> se rapproche dans une certaine mesure d’une pratique médiévale et d’une idée non figée du texte. Un élément de plus qui lie le jongleur du XX<sup>e</sup> siècle à celui du Moyen Âge.

---

<sup>120</sup> Voir C. Susa, “*Mistero buffo*” (1969). *Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico*, cit., p. 199.



## MATERIALI / MATERIALS





NICOLA REGGIANI

## IL PARADOSSO DI EPIMENIDE: COME UNA CITAZIONE PUÒ CREARE UN FALSO ORIGINALE

“Whether it was genuine Epimenides or not, is all the same to my argument.”  
Sir William M. Ramsay a John U. Powell  
(1930)

La logica moderna s’interroga da tempo sul cosiddetto ‘paradosso del mentitore’, un’antinomia tradizionalmente attribuita a Epimenide, singolare figura della religiosità greca arcaica, sulla base di una sua citazione riportata dal poeta ellenistico Callimaco e da San Paolo. Il problema verte non solo sul dilemma logico in sé, ma anche sulla sua natura di citazione: vale a dire, in altri termini, sulla sua ricontestualizzazione e sul rapporto con il contesto originario. Ripercorrendo nelle prossime pagine i principali termini della questione, sarà pertanto possibile proporre una riflessione di ordine generale proprio a proposito delle citazioni antiche, del loro riuso e della loro interpretazione in relazione all’originale.

“Gli scricchiolii sinistri nell’impalcatura dell’ordinamento onnicomprensivo del mondo nella coppia di opposti vero / falso si sono cominciati ad avvertire fin dall’antichità, da quando Epimenide il Cretese enunciò il famoso paradosso che ha scardinato sia la logica aristotelica che quella nostra quotidiana.”<sup>1</sup>

Questa suggestiva immagine rende ottimamente l’idea che oggi per lo più si ha del paradosso del mentitore, sillogismo aporetico che rivela la contraddizione del linguaggio nel momento in cui il parlante dichiara il proprio enunciato come vero e al contempo asserisce di mentire e che è meglio noto come ‘paradosso di Epimenide’, dal nome di un celebre indovino e purificatore di origine cretese attivo nella Grecia del VI secolo a. C., che per primo lo avrebbe pronunciato.<sup>2</sup>

Tutto ruota attorno alla citazione di un verso, “le plus célèbre et le plus malmené”<sup>3</sup> fra quelli attribuiti a Epimenide: “Κρῆτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαῖ”.<sup>4</sup> “At first sight a commonplace scrap of mild xenophobia”,<sup>5</sup> il paradosso consiste nel fatto che lo stesso Epimenide era cretese, e le sue parole creano contraddizione con la pretesa di verità insita nella sua stessa dichiarazione: se assumiamo che la frase esprime il vero, la stessa frase dovrebbe essere, paradossalmente appunto, falsa.<sup>6</sup> Nel caso in cui assumessimo che la proposizione è falsa, ovviamente, la contraddizione verrebbe ovviamente a cadere, ma chi ci ha conservato

<sup>1</sup> L. De Cataldo Neuburger – G. Gulotta, *Trattato della menzogna e dell’inganno. Con appendice di aggiornamento*, Milano, Giuffrè, 2008, p. 6.

<sup>2</sup> In verità esiste anche un altro paradosso del mentitore, attribuito a Eubulide di Mileto (si veda M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, in “Kernos”, V, 1992, pp. 225-226 e G. Casertano, *Che cosa ha ‘veramente’ detto Epimenide*, in *Epimenide cretese*, a cura di E. Federico e A. Visconti, Napoli, Luciano, 2001, p. 378), ma tra i due tipi di sillogismo sembrano esservi delle differenze logiche, sottolineate ad esempio da L. Goldstein, *Epimenides and Curry*, in “Analysis”, XLVI, 1986, pp. 117-121.

<sup>3</sup> Cfr. M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., p. 224.

<sup>4</sup> Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, Milano, Adelphi, 2005<sup>5</sup>, vol. II, p. 44 (fr. 8A1). Traduzione: “I Cretesi sempre mentono, male bestie, ventri pigri”.

<sup>5</sup> Cfr. J. C. Hicks, *The Liar Paradox in Legal Reasoning*, in “The Cambridge Law Journal”, XXIX, 1971, p. 275.

<sup>6</sup> Si veda *ibidem* e A. N. Prior, *Epimenides the Cretan*, in “Journal of Symbolic Logic”, XXXIII, 1958, p. 261.

questa citazione – San Paolo, che nell’epistola *Προσ Τιτον* riporta la frase epimenidea per mettere in guardia il suo interlocutore dai presbiteri cretesi – si è premurato, con un’ulteriore asserzione, di garantirne il senso paradossale, che sembra fosse già entrato nel dibattito logico-filosofico greco:<sup>7</sup> “εἰπέν τις ἐξ αὐτῶν [scil. τῶν Κρητῶν], ὅδιος αὐτῶν προφήτης· Κρῆτες δὲ οὐ φεῦσται, κακὰ θηρία, γαστέρες ἀργαί. ή μαρτυρία αὐτη ἔστιν ἀληθής”.<sup>8</sup>

Che questo profeta cretese citato dall’Apostolo fosse proprio Epimenide appare confermato già in antico, in particolare da parte di Clemente Alessandrino e San Gerolamo.<sup>9</sup> Recuperata poi in epoca moderna soprattutto da Bertrand Russell (ma già, prima, da Charles S. Peirce),<sup>10</sup> l’antinomia si è radicata nel pensiero occidentale. La fortuna moderna del paradosso è già stata ampiamente studiata<sup>11</sup> ed esso ha trovato fortuna non solo nella logica del linguaggio<sup>12</sup> ma nei più disparati campi dello scibile:

---

<sup>7</sup> Si veda J. C. Hicks, *The Liar Paradox in Legal Reasoning*, cit., p. 275 (n. 1) e G. Casertano, *Che cosa ha ‘veramente’ detto Epimenide*, cit., pp. 378-379 e pp. 381-384.

<sup>8</sup> Cfr. S. Paolo, *Προσ Τιτον*, in Id., *Le lettere*, testo a fronte, a cura di C. Carena, con uno scritto di M. Luzi, Torino, Einaudi, 1990, pp. 274-275 (12-13). Traduzione: “Uno di costoro, un loro proprio profeta, disse: ‘Cretesi, mentitori sempre, cattive bestie, ventri pigri’. È una testimonianza vera”.

<sup>9</sup> Si veda Clemente Alessandrino, *Stromata*, 1, 14, 59, 2-3 (si veda M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., p. 224) e Girolamo, *Epistula ad Magnum de scriptoribus ecclesiasticis*, 70, 2 e *Commentarii in Epistolam ad Titum*, 1, 12 (si veda P. Courcelle, *Un vers d’Épiménide dans le ‘Discours sur l’Aréopage’*, in “Revue des Études Grecques”, LXXVI, 1963, p. 408).

<sup>10</sup> Si veda M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., p. 225, e, per un *excursus* più completo, G. Casertano, *Che cosa ha ‘veramente’ detto Epimenide*, cit., pp. 384-390. Maggiori dettagli e approfondimenti sono in F. Rivetti Barbò, *L’antinomia del mentitore: da Peirce a Tarski. Studi, testi, bibliografia*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 9 ss.

<sup>11</sup> Si rimanda in particolare ad A. Koyré, *Épiménide le Menteur*, Paris, Hermann, 1947; E. Riverso, *Il paradosso del mentitore*, in “Rassegna di Scienze Filosofiche”, XIII, 1960, pp. 296-325.

<sup>12</sup> Si veda A. N. Prior, *Epimenides the Cretan*, cit., pp. 261-266.

dalla giurisprudenza<sup>13</sup> alla letteratura,<sup>14</sup> dalla teologia<sup>15</sup> fino all'attualità della politica nazionale.<sup>16</sup>

Non dimentichiamo, a questo punto, il carattere essenziale di citazione che contraddistingue il frustulo epimenideo. La ripresa paolina lo ricontestualizza in una diatriba coeva<sup>17</sup> esattamente come un'altra citazione precedente, parziale, dello stesso passo, un verso dell'*Inno a Zeus* composto dal poeta ellenistico Callimaco: “*Kρῆτες δέλ ψεῦσται· καὶ γὰρ τάφον, ὡς ἄνα, σεῖο / Κρῆτες ἐτεκτήναντο· σὺ δ' οὐ θάνες, ἐσσι γὰρ αἰεῖ*”.<sup>18</sup> Con queste parole Callimaco intendeva polemizzare contro il mito secondo cui Zeus sarebbe morto e la sua tomba si troverebbe, appunto, sull'isola di Creta;<sup>19</sup> un tema per il quale la pericope callimachea

<sup>13</sup> Si veda J. M. Rogers, ‘*I Vote This Way Because I'm Wrong*’: *The Supreme Court Justice as Epimenides*, in “Kentucky Law Journal”, LXXIX, 1990-1991, p. 439 (con riferimento alla decisione di un giudice della Corte Suprema degli Stati Uniti di votare in modo contrario al proprio ragionamento) e più in generale J. C. Hicks, *The Liar Paradox in Legal Reasoning*, cit., pp. 275-291, nonché l'analisi logico-formale di T. Schilling, *Epimenides als Jurist?*, in “Rechtstheorie”, XXV, 1994, pp. 485-502 (con la sua lapidaria conclusione: “Epimenides war Seher, kein Jurist”).

<sup>14</sup> Si veda S. González Noriega, *Los ‘autores’ del “Quijote”*, in “Iberomania”, XLIII, 1996, p. 49 (n. 17), che richiama Epimenide in riferimento a un paradosso nel *Don Quijote* di Cervantes.

<sup>15</sup> Si veda A. Houziaux, *Le royaume de Dieu, d'Épiménide et de Gödel*, in “Autre Temps. Les cahiers du christianisme social”, XXXIII-XXXIV, 1992, pp. 75-84 (che argomenta una possibile spiegazione del paradosso del ‘conoscersi mentitore’ con il riferimento all'intuizione di una Verità assoluta e perfetta, esterna al dato umano dell’‘essere mentitore’).

<sup>16</sup> Si veda A. Capece Minutolo, *Le primarie, il Pd e il paradosso del Cretese*, in “Il Simplicissimus”, 4 Novembre 2012, all'indirizzo elettronico <http://ilsimplicissimus2.wordpress.com/2012/11/04/le-primarie-il-pd-e-il-paradosso-del-cretese/>

<sup>17</sup> Sulla polemica di San Paolo contro gli ‘eretici’ cretesi si veda M. Vogel, *Die Kreterpolemik des Titusbriefes und die antike Ethnographie*, in “Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der Älteren Kirche”, CI, 2010, pp. 253-261.

<sup>18</sup> Callimachus, *Hymn to Zeus*, Introduction and Commentary by G. R. McLennan, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977, p. 15 (7-8). Traduzione: “I Cretesi sempre mentono: perfino la tua tomba, o signore, / costruirono i Cretesi; ma tu non sei morto: sempre infatti vivi”. Si veda il commento, ivi, pp. 35-36.

<sup>19</sup> Si veda M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., p. 224. A loro volta queste parole costituiscono un problema nell'interpretazione dell'*Inno*, dal momento

sarebbe stata poi a sua volta citata da alcuni Padri della Chiesa.<sup>20</sup> La consonanza tematica di fondo – una critica, in entrambi i casi, contro una ‘eresia’ cretese<sup>21</sup> – ha portato a chiedersi se l’originale epimenideo (a cui Paolo, verosimilmente, dovette accedere in modo indipendente dal poeta alessandrino, dal momento che la sua citazione è più estesa di quella callimachea)<sup>22</sup> non fosse una di quelle opere a soggetto mitografico che la tradizione (in particolare Diogene Laerzio)<sup>23</sup> al cretese attribuiva. Ci si è spinti addirittura a rintracciare, in un commentario siriaco di IX sec. agli *Atti degli Apostoli*, un ipotetico contesto per l’*excerptum*.<sup>24</sup> In ogni caso, quale che fosse l’originale citato da Callimaco e San Paolo (fors’anche una frase divenuta ormai proverbiale),<sup>25</sup> pareva certo già a Hermann Diels e a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff che la fonte dovesse essere una

che non è affatto chiaro in quel contesto se a pronunciarle in quel contesto sia immaginato Epimenide, Callimaco o lo stesso Zeus. Si veda N. Hopkinson, *Callimachus’ Hymn to Zeus*, in “Classical Quarterly”, XXXIV, 1984, p. 140.

<sup>20</sup> Si tratta di Clemente Alessandrino, Socrate Scolastico e Giovanni Crisostomo: si veda P. Courcelle, *Un vers d’Épiménide dans le ‘Discours sur l’Aréopage’*, cit., p. 408.

<sup>21</sup> Colta forse in antico, ad esempio, già da Giovanni Crisostomo, *In Epistolam ad Titum Commentarium*, 1, 12, che rapporta la citazione paolina al verso callimacheo (si veda P. Courcelle, *Un vers d’Épiménide dans le ‘Discours sur l’Aréopage’*, cit., p. 408).

<sup>22</sup> Sir William Ramsay era convinto che San Paolo disponesse di un testo originale, o quantomeno attribuito a Epimenide: si veda la sua lettera del 1930 citata in esergo, pubblicata e commentata da L. Lehnus, *Incontri con la filologia del passato*, Bari, Dedalo, 2012, pp. 493 ss. Un’altra citazione epimenidea si è voluta rintracciare nel discorso sull’Areopago dello stesso Paolo (*Acta*, 17,18 ss.): si veda P. Courcelle, *Un vers d’Épiménide dans le ‘Discours sur l’Aréopage’*, cit., *passim*.

<sup>23</sup> Si veda Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum*, I, 111-112.

<sup>24</sup> Si veda T. Nicklin, *Epimenides’ Minos*, in “Classical Review”, XXX, 1916, pp. 33-37. L’ipotesi, pur suggestiva, venne definitivamente confutata da J. U. Powell, *On an Alleged New Fragment of Epimenides*, in “Classical Review”, XXX, 1916, pp. 139-142. Si veda anche P. Courcelle, *Un vers d’Épiménide dans le ‘Discours sur l’Aréopage’*, cit., pp. 405-407e M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., p. 225. Questo episodio della storia della filologia (“una filologia a dir poco creativa”) è narrato con dovizia di particolari, all’interno del più ampio dibattito sull’opera epimenidea, in L. Lehnus, *Incontri con la filologia del passato*, cit., p. 500 e *passim*.

<sup>25</sup> Questa è ad esempio l’opinione di É. Cahen, *Callimaque: Epigrammes, Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 210 (n. 1).

qualche opera epimenidea polemica nei confronti dei suoi conterranei,<sup>26</sup> eventualmente arricchita dall'enigmatico, sapienziale paradosso.<sup>27</sup>

Più recentemente, tuttavia, il verso epimenideo è stato accostato alla famosa invettiva che, nel proemio della *Teogonia* di Esiodo, le Muse rivolgono ai pastori per sottolinearne l'ignoranza della Verità e rendere così più degno di onore il dono concesso al poeta:

“τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ πρὸς μῆθον ἔειπον,  
Μοῦσαι Ὄλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοι·  
ποιμένες ἄγραντοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶνον,  
ἴδμεν φεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν δμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὐτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.”<sup>28</sup>

Il confronto è ancor più significativo se si considera che la tradizione attribuiva a Epimenide un poema di soggetto, appunto, teogonico, nonché il racconto di un incontro in sogno con le dee Dike e Aletheia, che lo avrebbero istruito in modo analogo a quanto Esiodo dice di esserlo stato ad opera delle Muse.<sup>29</sup> È pertanto verosimile supporre che il verso epimenideo fosse stato pensato non per essere pronunciato in prima persona dallo stesso indovino, bensì da una delle due dee che gli avrebbero parlato.<sup>30</sup> Una volta

<sup>26</sup> Si veda H. Diels, *Über Epimenides von Kreta*, in “Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften”, 1891, pp. 395-396; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides: Hippolytos*, Berlin, Weidmann, 1891, p. 224 (n. 1); Id., *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, II, ivi, 1924, p. 3 (n. 1) e ultimamente G. Casertano, *Che cosa ha ‘veramente’ detto Epimenide*, cit., p. 380.

<sup>27</sup> Sui rapporti fra enigma e sapienza nel pensiero greco arcaico si veda G. Colli, *La sapienza greca*, cit., vol. I, pp. 47-48.

<sup>28</sup> Esiodo, *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 4-7 (24-28). Traduzione: “Questo discorso, per primo, a me rivolsero le dee, / le Muse d'Olimpo, figlie dell'egioco Zeus: / 'O pastori, cui la campagna è casa, mala genìa, solo ventre; / noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, / ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare'. Per una comparazione filosofica fra i due versi si veda M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., pp. 226 ss.

<sup>29</sup> Si veda C. Brillante, *Il sogno di Epimenide*, in “Quaderni Urbinati di Cultura Classica”, LXXVII, 2004, pp. 11-39.

<sup>30</sup> L'idea è già in F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. III: *Geschichte von Staedten und Voelkern*, B: *Autoren über einzelne Städte (Länder)*,

ricostruito il probabile contesto originario della citazione, ne discende, necessariamente, il decadimento dell'intera impalcatura del cosiddetto paradosso: se Epimenide non è più la *persona loquens* dell'invettiva contro i Cretesi mentitori, viene a cadere la contraddizione insita nella sua stessa dichiarazione.<sup>31</sup>

Appare evidente, in conclusione, come il paradosso di Epimenide, nella sua formulazione attuale, nasca dal fraintendimento di fondo delle citazioni antiche. Non sappiamo se Callimaco e/o San Paolo conoscessero il poema originale, ma senza dubbio ne conservarono un verso – l'invettiva contro le menzogne dei Cretesi – che si adattava ottimamente agli intenti di entrambi: a Callimaco per la polemica contro un'aberrante variante mitologica, all'Apostolo per controbattere l'eresia degli abitanti dell'isola.<sup>32</sup> Proprio quest'ultimo, nell'attribuire le parole al profeta cretese e nel sottolinearne la veridicità, influenzato forse dalla speculazione logica ellenistica e tardo-classica, ha dato inconsapevolmente l'avvio alla tradizione moderna intorno al paradosso del mentitore (che, a ben guardare,

---

*Kommentar zu Nr. 297-607*, Leiden, Brill, 1955, p. 322. Si veda poi M. L. West, *Hesiod: Theogony*, Oxford, Oxford University Press, 1966, p. 162; J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, trad. ital. Torino, Einaudi, 1984, p. 64; C. Grottanelli, *La parola rivelata*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, t.1: *La “Polis”*, a cura di G. Cambiano, L. Canfora e D. Lanza, Roma, Salerno, 1992, p. 231; M. Tortorelli Ghidini, *Epimenide e la teogonia cretese*, in *La letteratura pseudepigrafa nella cultura greca e romana. Atti di un Incontro di Studi (Napoli 15-17 gennaio 1998)*, a cura di G. Cerri, in “Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli / Filologia”, XXII, 2000, pp. 87-89; G. Arrighetti, *Fra purificazioni e produzione letteraria. La “Teogonia” di Epimenide*, in *Epimenide cretese*, cit., pp. 222-223; A. Mele, *Il ‘corpus’ epimenideo*, in *Epimenide cretese*, cit., p. 230; C. Brillante, *Il sogno di Epimenide*, cit., pp. 16 ss.

<sup>31</sup> Che il valore aporetico del paradosso risieda nel coinvolgimento in esso del soggetto parlante (Epimenide stesso) è sottolineato, fra gli altri, da A. Koyré, *Épiménide le Menteur*, cit., pp. 8-9; M.-C. Leclerc, *Épiménide sans paradoxe*, cit., pp. 225-226; G. Casertano, *Che cosa ha ‘veramente’ detto Epimenide*, cit., pp. 379-380.

<sup>32</sup> Si veda M. Tortorelli Ghidini, *Epimenide a Creta: tra biografia e teogonia*, in *Epimenide cretese*, cit., pp. 72-74.

dovrebbe esser chiamato ‘paradosso di San Paolo’).<sup>33</sup> Si conferma con singolare chiarezza quanto una citazione decontestualizzata, interpretata e analizzata solo alla luce dei nuovi contesti in cui si trova riutilizzata, possa riuscire a distorcere e deformare il senso dell’originale, fino a perderne completamente il significato originario per (ri)costruirne uno nuovo, senza dubbio stimolante ma incontrovertibilmente fasullo. In questo caso il felice parallelo con altri testi ha favorito una corretta ricostruzione: ma in quanti altri casi è avvenuto o avverrà, in silenzio, un analogo processo?

---

<sup>33</sup> “Le paradoxe de Saint Paul” di cui parla A. Houziaux, *Le royaume de Dieu, d’Épiménide et de Gödel*, cit., pp. 80 ss., a confronto con quello epimenideo, si riferisce a un altro passo paolino (S. Paolo, *Epistola ad Corinthios I*, 13, 12).



SANDRA CARAPEZZA

## DA ORETTA A GRIELDA. BOCCACCIO NELLA TRATTATISTICA CINQUECENTESCA SULLA NOVELLA

L'impronta del *Decameron* nella novellistica cinquecentesca è vistosa, a diversi livelli. Boccaccio è esaltato come modello linguistico, il suo capolavoro è stampato e letto (si pensi ai libri di novelle che mettono in scena brigate di lettori del *Decameron*), anche nei casi in cui è scardinato l'impianto dell'eccezionale archetipo trecentesco (come nel novelliere bandelliano) sono evidenti le suggestioni di trame, personaggi, espressioni. Tuttavia, mentre proliferano nel Cinquecento le trattazioni teoriche che definiscono i caratteri e le norme di ciascun genere letterario, sorprendentemente sono pochi i letterati che si incaricano di tracciare una precettistica per la novella. Anche costoro comunque, com'è naturale, si muovono sulle orme del *Decameron* che funge da repertorio di paradigmi per ciascun aspetto da illustrare.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda V. Vianello, *Tra ‘ars’ ed ‘ingenium’: il “Decameron” nella critica del primo cinquecento*, in “Studi sul Boccaccio”, 16, 1987, pp. 361-384 e R. Bragantini,

Due sono i trattati esplicitamente dedicati alla novella: la *Lezione sopra il comporre delle novelle* redatta nel 1574 da Francesco Bonciani, e il *Discorso sopra il “Decameron”* di Francesco Sansovino, pubblicato in apertura della quarta edizione della sua antologia *Cento novelle scelte da’ più nobili scrittori della lingua volgare con l’aggiunta di altre cento novelle antiche* (1571). Le *Lettere sopra il Decamerone* di G. Boccaccio dello stesso autore non hanno invece un impianto teorico, pur contenendo considerazioni interessanti per la prosa novellistica.

Sul modo in cui si devono raccontare delle novelle si esprimono peraltro molti altri trattatisti, dal momento che la narrazione faceta rientra nelle competenze richieste all'uomo di corte. Alle soglie del secolo, per esempio, Giovanni Pontano nel *De sermone* (uscito postumo nel 1509 ma composto tra il 1495 e il 1499) illustra l'arte di raccontare in pubblico, a favore del nobile cortigiano che va descrivendo con le sue parole. Nello stesso solco si inscrivono Baldassar Castiglione, Giovanni Della Casa e Stefano Guazzo.<sup>2</sup> In questi casi il testo di riferimento, a più riprese evocato, è il *De oratore* di Cicerone, ma non mancano i richiami a Boccaccio.

### 1. Boccaccio nel “Galateo”

Proprio una figura decameroniana, nel *Galateo* dellacasiano, offre il più chiaro esempio delle doti di cui il cortigiano deve essere fornito: si tratta di un esempio negativo citato due volte (a breve distanza) da Della

---

*Fra teoria e pubblico: la forma novellistica nel Cinquecento*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno, 1989, vol. 1, pp. 445-468. Sulle edizioni si veda B. Richardson, *Editing the “Decameron” in the Sixteenth Century*, in “Italian Studies”, 45, 1990, pp. 13-31.

<sup>2</sup> Si veda A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007, *passim* e *Educare il corpo. Educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di G. Patrizi e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1998, *passim*.

Casa, quello del cavaliere che non sa accompagnare adeguatamente madonna Oretta con il suo racconto, nella prima novella della sesta giornata del *Decameron*. La citazione si inserisce nel disegno complessivo del trattatello, che vuole fornire al giovane discepolo l'indispensabile corredo di buone maniere per l'ammissione in società. Il riferimento a Boccaccio, qui e altrove, non implica dunque un plauso incondizionato dell'opera del grande scrittore, ma piuttosto un impiego del *Decameron* come repertorio di esempi negativi invece che di modelli da imitare: nella novella di madonna Oretta si sottolinea non l'accorta battuta della donna bensì l'inettitudine del cavaliere, e il precettore consiglia prudentemente di tenersi alla larga da ciò che non si è capaci di fare. L'uomo discreto è in grado di riconoscere i propri limiti e se capisce di non riuscire a guadagnare il suo pubblico per difetti di ‘disposizione’,<sup>3</sup> deve tirarsi indietro affinchè non gli capitи quel che è capitato al compagno di madonna Oretta. Il “trotto del cavalier di Mad.a Horetta”<sup>4</sup> è assunto allora come antonomasia di una narrazione fallimentare.

La maggior parte delle citazioni boccacciane nel *Galateo* ha funzione argomentativa: le novelle – ma anche la situazione di cornice – offrono figure esemplari e didatticamente efficaci per rappresentare l'insegnamento enunciato prima in forma teorica. Altri riferimenti esplicativi a Boccaccio hanno invece indole meta-letteraria. Il vecchio precettore di Della Casa suggerisce al suo discepolo come parlare in società e ciò si traduce in alcune pagine sulla retorica del motto e della facezia dove non mancano i richiami a Boccaccio, pur filtrati secondo le nuove istanze cinquecentesche. Il repertorio delle citazioni esplicative di personaggi, episodi o considerazioni

<sup>3</sup> Si veda G. Della Casa, *Galateo*, a cura di G. Barbarisi, Venezia, Marsilio, 1991, p. 82.

<sup>4</sup> Cfr. ivi, p. 85 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, A cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992, vol. II, pp. 717-719 (VI, 1).

boccacciane nel *Galateo* getta una luce interessante sul valore assunto dal prestigioso modello novellistico trecentesco in un contesto in cui la grande civiltà rinascimentale della conversazione sembra essersi ripiegata su se stessa, cristallizzata in un esatto codice formale di parole e maniere da cui non è possibile deviare.

Nella seconda parte del Cinquecento la letteratura è percorsa da un'onda moralizzatrice che impone di accentuare la funzione didattica, e di pari passo con la moralizzazione dei contenuti procede l'irrigidimento delle prescrizioni formali. Anche in Della Casa gli interventi che commentano le soluzioni presentate in Boccaccio vanno in questo senso e non è allora un caso che l'opera riveli un'inequivocabile presa di distanza dal *Decameron*, che l'avallo bembiano aveva promosso al rango di classico. Già è significativa, allora, la prima citazione boccacciana del *Galateo*, dedicata al *Corbaccio*, ovvero *Labirinto*, all'interno di un discorso sulle maniere da evitare: il precettore raccomanda di astenersi da alcuni comportamenti sconvenienti, che non guadagnano il favore dei presenti e fanno persino perdere la stima già acquisita; e ricorda a tal proposito la disgustosa immagine della donna amata che sputa “farfalloni”, evocata dallo “spirito” nel *Corbaccio* per dissuadere l’io narrante dal suo amore.<sup>5</sup> L’opera di Boccaccio offre un incisivo esempio per rappresentare il ribrezzo suscitato da certi comportamenti grevi e l’immagine scelta è fortemente connotata in senso comico anche sul piano linguistico, ben lontana dunque dalla positiva esemplarità tradizionalmente riconosciuta al modello.

Analogamente, il *Decameron* viene chiamato in causa a proposito della religione e il precettore del *Galateo* prende le distanze dalla

---

<sup>5</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 48 e si veda G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1994, p. 493.

disinvoltura con cui Boccaccio tratta la materia sacra, giacché persino un moralismo da proverbio (al quale deve ben attenersi il suo discepolo), raccomanda di non scherzare con Dio e con i santi: “il qual peccato assai sovente commise la nobile brigata del *Decamerone* ne’ loro ragionamenti sì, che ella merita bene di esserne agramente ripresa da ogni persona intendente”.<sup>6</sup> Il trattato, del resto, non fa che esplicitare qui una censura tipica della novellistica cinquecentesca, nella quale sono opportunamente scomparsi episodi e personaggi irriverenti. Nel *Galateo* la critica colpisce anche l’inappropriato giuramento di Currado Gianfigliazzi, che evoca Dio in un contesto tanto terreno quale la controversia con il cuoco Chichibio per la gru: “già non convenia chiamare Christo benedetto, che entrasse per lui mallevador delle sue minacce, sì come il detto Currado fece”.<sup>7</sup> La novella decameroniana, peraltro, è inserita innanzitutto come illustrazione del buon comportamento di Currado, che di fronte a un caso imprevisto e spiacevole non fa schiamazzi davanti agli ospiti ma rimanda a più tardi la punizione del servitore disobbediente. La critica che viene aggiunta subito dopo non è giustificata dal contesto ed è piuttosto una digressione, come suggerisce il testo (“tornando a nostra materia”).<sup>8</sup> Il carattere pleonastico di questo richiamo critico testimonia da un lato la facilità con cui il precettore casiano si confronta con il grande autore trecentesco, dall’altro sottolinea l’importanza della censura in materia religiosa. Lo scrupolo moralistico sembra avere la meglio sul prestigio del grande classico letterario e tale piglio censorio riflette probabilmente (in modi leggermente caricaturali) un giudizio diffuso: il fine edificante è diventato prioritario, la letteratura che

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 60.

<sup>7</sup> Cfr. ivi, p. 57 e si veda G. Boccaccio, *Decamerone*, cit., vol. II, pp. 730-735 (VI, 4).

<sup>8</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 57.

si discosta da questi principi è passibile di severa critica anche quando è firmata da un autore d'eccezione.

Nella società rinascimentale, entro la quale il destinatario del *Galateo* deve integrarsi con successo, la conversazione si attiene alle regole di un gusto condiviso: padroneggiare il codice significa far valere l'appartenenza al mondo di corte, all'elegante consesso di uomini e donne che circonda il principe. Un motto stonato, un argomento inappropriato, una performance tediosa, sono errori che denunciano la mancata integrazione entro lo spazio sociale. Il precettore non esclude solo gli argomenti che contengono spunti irriferenti contro il sacro; anche la morte deve essere bandita dalla conversazione, come tutto ciò che ha un sentore troppo plebeo. Filostrato, il re della quarta giornata decameroniana che propone di narrare amori tragici, è allora biasimato senza appello dal precettore casiano: “in niuna maniera si può scusare il vostro Philostrato della proposta, che egli fece piena di doglia e di morte a compagnia di niuna altra cosa vaga che di letitia”.<sup>9</sup> Vero è che serietà e piacevolezza devono esser sempre bilanciate, e che fra tanta letizia giova talvolta all'uomo ascoltare casi tristi, per il gusto di una passione opposta a quella in cui è immerso.<sup>10</sup> Le parole del *Galateo* suonano tuttavia come la

---

<sup>9</sup> Cfr. ivi, pp. 61-62.

<sup>10</sup> La questione delle novelle tragiche è dibattuta nella trattistica. Bonciani riprende l'osservazione di Della Casa sulla funzione catartica della tragedia e restringe la definizione di novella al racconto che genera letizia. Egli tuttavia cita dal *Galateo* solo le parole in difesa del tragico, senza accogliere la critica del precettore alla quarta giornata del *Decameron* (si veda F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, vol. III, p. 149). Anche Bargagli torna sulla questione, segnalando che Boccaccio per aver dedicato un'intera giornata alle novelle tragiche “da qualche bello spirito n’è stato ripreso” (cfr. G. Bargagli, *Dialogo de’ Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, a cura di P. D’Incalci Ermini, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982, p. 222). Nel *Decameron* la sezione tragica si spiega con la necessità di mutare il tono comico fino a quel punto dominante, mentre nella conversazione, che ha natura episodica e non seriale come gli incontri della brigata boccacciana, si richiede il mantenimento della letizia.

sottolineatura di un errore di comportamento e il giudizio non grava sulle novelle ma proprio sul personaggio, come se i giovani della cornice boccacciana fossero una brigata cinquecentesca di nobili in “civile conversazione” (per usare il titolo famoso del manuale di Stefano Guazzo) e Filostrato mostrasse un atteggiamento inappropriato, anche in questo caso come esempio negativo.

Analogo rimprovero è mosso, prevedibilmente, a Dioneo che abbassa il livello espressivo verso “i vulgari modi et plebei” nella conclusione della quinta giornata del *Decameron*.<sup>11</sup> La genuina sensualità del più licenzioso narratore boccacciano è un esempio negativo non solo in nome della morale sessuale, ma anche di una marcata divisione sociale: per essere accettati dal proprio gruppo è infatti necessario allontanarsi da ogni contatto plebeo. Il seguito della citazione, nel *Galateo*, lo conferma riportando l’esempio concreto dei “modi” di Dioneo: la canzone “Mad.a Aldruta alzate la coda”,<sup>12</sup> con la quale il giovane si propone di allietare la brigata al termine della quinta giornata. La pagina del *Decameron* è un vero e proprio catalogo di canzoni popolari, intessute di doppi sensi, che anche la brigata boccacciana rifiuta; tuttavia il gioco provocatorio di Dioneo è ammesso nelle dinamiche della conversazione e fa sorridere la compagnia, sebbene questa (nella persona di Emilia) ne prenda le distanze riportando il giovane a forme più ortodosse di poesia. La scherzosa proposta di Dioneo – chiudere la giornata con una canzone popolare – è considerata dal precettore casiano di pessimo gusto, sia per l’oscenità del testo sia per l’implicazione di promiscuità culturale dell’elemento folclorico.

Le citazioni boccacciane si infittiscono nei capitoli del *Galateo* dedicati all’arte del favellare, a conferma dell’uso sociale del *Decameron*

<sup>11</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 84 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 707-710 (V, Conclusione).

<sup>12</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 84.

nel Cinquecento, come tesoro di modelli e spunti narrativi per il buon conversatore. La sezione dalla quale sono tratte le citazioni sui modi di Dioneo inizia sì con un elogio del novelliere trecentesco, ma senza quei toni entusiastici che spesso accompagnavano il giudizio su Boccaccio. Si pensi, per contro, agli encomi leggibili nelle raccolte di Matteo Bandello, autore che per molti aspetti tradisce l'illustre archetipo ma che tributa al maestro, senza riserve, il titolo di "divino".<sup>13</sup> Nel *Galateo* la voce narrante non è quella del letterato ma quella del precettore, che può lodare il "savio ammaestramento"<sup>14</sup> di Lauretta nella terza novella della sesta giornata del *Decameron* ("i motti come la pecora morde deono così mordere l'uditore, e non come il cane; perciocchè, se come il cane mordesse, il motto non sarebbe motto ma villania"),<sup>15</sup> ma che mantiene sempre una certa distanza bilanciando spesso il giudizio positivo con una correzione di ordine morale o formale. Si pensi all'osservazione che completa quella già citata, riconoscendo a "messer Giovan Boccaccio" ingegno "abondevole et buono" ma imputandogli anche un uso non sempre congruo dei motti:

"Et perciò che niuna altra cosa sono i motti che inganni, et lo ingannare sì come sottil cosa et artificiosa non si può fare se non per gli huomini di acuto et di pronto intendimento e spetialmente improvviso, perciò non convengono alle persone materiali et di grosso intelletto, né pure anchora a ciascuno, il cui ingegno sia abondevole et buono; sì come peraventura non convennero gran fatto a M. Gio. Boccaccio".<sup>16</sup>

Analogamente, quando il *Galateo* esamina l'evidentia della narrazione cioè la capacità di rappresentare con parole l'oggetto del discorso in modo che l'ascoltatore se ne formi un'immagine nitida, cita

---

<sup>13</sup> Cfr. M. Bandello, *La seconda parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 360.

<sup>14</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 82.

<sup>15</sup> Cfr. *ibidem* e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 726-727 (VI, 3).

<sup>16</sup> G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 82.

favorevolmente Boccaccio ma con una significativa limitazione: “il che ottimamente seppono fare gli huomini et le donne del *Decamerone*, come che pure tal volta, se io non erro, si contrafecero più, che a donna o a gentilhuomo non si sarebbe convenuto, a guisa di coloro che recitano le comedie”.<sup>17</sup> Il precettore del tardo Cinquecento corregge senza timore modi e costumi, perché per lui sono prioritarie le buone maniere che procurano considerazione nello spazio aristocratico e in questo senso la sua sapienza supera quella di Boccaccio. Il modello antico si può rivelare utile solo se opportunamente corretto (e ristretto) entro i confini della convenienza sociale.

Dal punto di vista stilistico, allora, il *Galateo* respinge in blocco tutte le opere di Boccaccio, ad eccezione del *Decameron* e del *Corbaccio*, per il loro “favellare pomposo”.<sup>18</sup> La definizione è accompagnata da una breve citazione che riporta l’inizio del discorso di Tito Quinzio Fulvio nell’ottava novella della decima giornata del *Decameron*: “Credesi per molti filosofanti”.<sup>19</sup> La novella di Tito e Gisippo, assai fortunata in età rinascimentale, presenta un exemplum di magnanimità con Tito che pronuncia davanti ai parenti dell’amico Gisippo un discorso di elevata retorica, incarnando (come nobile romano nutrito di cultura greca) la perfetta sintesi delle virtù classiche. Simile eloquenza è molto lontana dalle intenzioni del *Galateo*, che non è rivolto alla formazione di un oratore ma di un elegante conversatore, in grado di compiere scelte lessicali e morfosintattiche piane. Ancora una volta Boccaccio è valutato in prospettiva pragmatica, dal punto di vista del comportamento concreto del buon cortigiano e non da quello strettamente letterario.

---

<sup>17</sup> Cfr. ivi, p. 84.

<sup>18</sup> Cfr. ivi, p. 94.

<sup>19</sup> Cfr. *ibidem* e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 1192-1198.

L'intervento sottilmente censorio del precettore casiano si riconosce anche in altre citazioni del *Decameron*, come quella riferita alla settima novella della sesta giornata:

“ [...] non si dee motteggiare nelle cose gravi et meno nelle vituperose opere; perciò che pare che l'huomo, secondo il proverbio del comun popolo, si rechi la cattività a scherzo, come che a Madonna Philippa da Prato molto giovassino le piacevoli risposte dintorno alla sua dishonestà da lei fatte”.<sup>20</sup>

La boccacciana Madonna Filippa, accusata di tradimento, si scagiona davanti al podestà non negando la colpa bensì mostrando che l'aver concesso le sue grazie all'amante, senza nulla togliere al marito, non è peccato ma lodevole generosità. La battuta è ardita ma dal punto di vista del precettore (rivelato dalla concessiva “come che”) è quasi identica ad un'autoaccusa sul piano morale. La medesima sintassi e logica concessiva si ritrovano in altra pagina del *Galateo*:

“ [...] bisogna che noi raccogliamo diligentemente gli atti et le parole con le quali l'uso et il costume moderno suole et ricevere et salutare et nominare nella terra, ove noi dimoriamo ciascuna maniera di huomini, e quelle in communicando con le persone osserviamo. Et non ostante che l'Amiraglio, sì come il costume de' suoi tempi peraventura portava, favellando co 'l re Piero d'Araona gli disse molte volte 'tu', diremo pur noi a' nostri Re 'V. M.tà' et 'la Serenità V.', così a bocca come per lettere [...].”<sup>21</sup>

L'allusione rimanda probabilmente alla sesta novella della quinta giornata del *Decameron*, dove l'ammiraglio Ruggero di Lauria si rivolge a Federico II (non a Pietro III) d'Aragona con un pronome troppo confidenziale secondo il precettore casiano: nell'ottica del *Galateo* sono apprezzabili solo i modi adatti al presente, perché sono i soli ad assicurare

---

<sup>20</sup> G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 81 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 747-748 (VI, 7).

<sup>21</sup> G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 70 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 656-658 (VI, 5).

la piena ammissione sociale. Simmetricamente inversa ma analoga, poiché rivolta non all'uso linguistico ma al comportamento, è la censura che colpisce il personaggio boccacciano di monna Belcolore nella novella seconda dell'ottava giornata: “ [...] più dicevole è a donna et anco ad huomo costumato nominare le meretrici ‘femine di mondo’, come la Belcolore disse più nel favellare vergognosa, che nello adoperare”.<sup>22</sup>

Vero è che nel *Galateo* non mancano richiami al *Decameron* apparentemente privi di connotazione negativa. Come dimostrazioni di un pratico insegnamento, tali sono i rimandi alla novella quinta della sesta giornata (“male fanno quelli, che rimproverano i difetti della persona a coloro che gli hanno, [...] come fece M. Forese da Rabatta delle fattezze di maestro Giotto ridendosi”)<sup>23</sup> e alla novella ottava della nona giornata (“Et sono anco di quelle persone, con le quali per la asprezza loro in niuna guisa si dee motteggiare; sì come Biondello potè sapere da M. Filippo Argenti nella loggia de’ Cavaccioli”).<sup>24</sup> In questi casi non si definisce un limite nei comportamenti dei personaggi boccacciani, ma si utilizzano dei casi riprovevoli già presentati come tali nel *Decameron*: Filippo Argenti è un emblema di irascibile bestialità fin dalla *Commedia* e Forese è sicuramente schiacciato dal genio di Giotto. Il precettore casiano in questi casi concorda con Boccaccio ed è significativo che egli estragga dalle sue novelle dei modelli di uso distorto dell’ingegno, della parola e dei valori. Ancora una volta, non conta il valore letterario dell’opera ma la sua funzione strumentale: per insegnare le buone maniere in società il *Decameron* può

---

<sup>22</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 90 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, p. 901 (VIII, 2).

<sup>23</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 79 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 739-740 (VI, 5).

<sup>24</sup> Cfr. G. Della Casa, *Galateo*, cit., p. 81 e si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 1087-1091 (IX, 8).

suggerire solo degli esempi negativi o degli esempi corretti dalla sintassi della concessiva, che di fatto ne costituisce la negazione.

## 2. *La “Lezione” di Francesco Bonciani*

Se dalla trattistica sul comportamento passiamo a quella letteraria, la considerazione per il modello boccacciano necessariamente aumenta, giacché non si tratta più di fornire norme alla conversazione ma di confrontarsi con un paradigma stilistico e con il campione più fortunato di un genere – la novella – che deve guardare alla classicità nostrana per difetto di antenati nel mondo greco-latino.<sup>25</sup>

Francesco Bonciani, all'inizio della sua *Lezione sopra il comporre delle novelle*, mostra di avere ben chiaro il valore del *Decameron*: "non la purità delle voci e la dolcezza del favellare solamente, ma i concetti e' precetti del novellare si ritrovano nel Boccaccio".<sup>26</sup> Il trattato è costellato di riferimenti alla raccolta trecentesca e alcune citazioni suonano come letterali riprese dei sommari delle novelle, elevando l'opera di Boccaccio al rango di enciclopedia del genere. Il *Decameron* permette infatti di illustrare l'ampia gamma delle potenzialità della novellistica, come chiarisce Bonciani all'inizio della *Lezione* scegliendo un esempio per le tre forme canoniche della novella (come della poesia): Ghismonda figura come eroina tragica al fianco di Didone; nell'ambito eroico Tito e Gisippo sono

---

<sup>25</sup> Francesco Bonciani indica l'origine della novella nella favola milesia e annovera Apuleio fra i novellatori, ma per illustrare il genere, come si vedrà, ricorre essenzialmente a Boccaccio, non allo scrittore latino. Si veda F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, cit., pp. 142-143.

<sup>26</sup> Cfr. ivi, p. 138. Sulla *Lezione* si veda J. R. Snyder, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, cit., vol. 2, pp. 939-955.

accostati ad Achille e Patroclo; Calandrino e Ciappelletto corrispondono ai “parassiti e lenoni delle antiche commedie”.<sup>27</sup>

Se in seguito Bonciani cita per tre volte il *Galateo* condividendone le osservazioni,<sup>28</sup> egli tuttavia non si associa alle critiche che il libro casiano riservava a Boccaccio. Esemplare è in tal senso la citazione della novella di Tito e Gisippo. Mentre il precettore del *Galateo*, lo abbiamo visto, cita l'*incipit* del discorso di Tito come esempio di stile pomposo, Bonciani cita la novella come esempio di amicizia eroica degna di quella omerica, con un valore al tempo stesso morale e letterario (la novella è pari all’epica). La novella è citata più distesamente poco più avanti, in una versione precedente della *Lezione* affidata al manoscritto Riccardiano 2435:

“E ognuno per mio avviso stimerà l’amicizia di Tito e Gisippo cotanto perfetta che ella fra noi non possa già mai venire in uso, poi che ella cagionò in que’ duoi così mirabili effetti, che l’uno con la propria moglie giovine e bella giacendo ancor dal toccarla s’astenesse per concederla all’amico così pura come egli ricevuta l’avea, l’altro da evidente morte diliberar Gisippo volendo a morir egli per lui spontaneamente si risolvette. E perciò questo avvenimento finse il nostro Boccaccio nell’antico tempo essere stato, quando Roma era nella sua grandezza, perché comun parere è di tutti gl’uomini che gl’antichi fussono di maggior virtù e valore dotati che noi non siamo. E di qui si può credere che nasca ch’i poeti, così greci come latini, cotanto lodassono quel primo secolo il quale essi chiamarono perciò il secolo dello oro.”<sup>29</sup>

Se il precettore casiano formulava una censura stilistica finalizzata alla conversazione familiare tra nobili, Bonciani non si riferisce allo stile della novella, ma il confronto con la poesia classica lascia intendere che egli non condivide la critica al solenne attacco dell’orazione di Tito. Alla novella, che suggerisce un eroismo classico, non disdice una lingua elevata

---

<sup>27</sup> Cfr. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, cit., p. 138.

<sup>28</sup> Si veda ivi, pp. 148-149 e p. 164.

<sup>29</sup> Ivi, p. 166 (Appendice). Nel testo più tardo del manoscritto Magliabechiano IX, 125 (1574) le esemplificazioni tratte dalle novelle sono espunte.

e la *Lezione* non si occupa di educazione sociale bensì di modelli letterari: da questo punto di vista il *Decameron* è una miniera di inestimabile valore.

Le novelle citate da Bonciani sono circa quaranta, senza particolari preferenze per una giornata, un tema o un'ambientazione. Boccaccio permette di chiarire importanti distinzioni terminologiche, come quella tra “favola”, “costume” e “sentenza”,<sup>30</sup> ma soprattutto la *Lezione* ricorre al *Decameron* per offrire precisi riscontri sulla composizione delle novelle: il soggetto e i personaggi,<sup>31</sup> la fabula,<sup>32</sup> la dignità letteraria del genere,<sup>33</sup> la completezza e la misura del racconto,<sup>34</sup> l’ammissione del meraviglioso,<sup>35</sup> i

<sup>30</sup> Si veda ivi, p. 150. Per la “favola” si cita il sommario della terza novella della terza giornata, per il “costume” si utilizza l’esempio della comare di frate Rinaldo nella terza novella della settima giornata, per la “sentenza” si citano le parole della donna amata dal Zima nella quinta novella della terza giornata. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 346 (III, 3), vol. II, pp. 808-809 (VII, 3), vol. I, pp. 375-376.

<sup>31</sup> Cfr. F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, cit., p. 139 (“non solo Messer Giovanni Boccacci imitò azioni d’uomini, quali sono per lo più, come fu per avventura Pietro Boccamazza, Gian di Procida e simili, ma di persone ancora molto migliori e peggiori che per l’ordinario non sono”) e p. 143 (“egli per laltezza del suo ingegno di questa materia bassa e vile non si contentò, ma le innalzò ancora a ragionare de’ grandi e de’ valorosi uomini”), p. 160 (“Quella sorte adunque di persone che, non essendo però pazze affatto, sentiranno anzi che no dello scemo, sarà dalle novelle imitata [...] perciò che in tali si richiede una maravigliosa semplicità”).

<sup>32</sup> Cfr. ivi, p. 141: “Onde e’ pare che quello che il Boccaccio disse che esse portano segnato nella fronte sia corrispondente alla favola, parte principale del poema”.

<sup>33</sup> Cfr. ivi, p. 144: “Messer Giovanni Boccacci, a coloro che dell’aver egli abbandonato le muse lo riprendeano, in cotal guisa rispose: ‘Perché queste cose tessendo né dal Monte Parnaso né dalle muse non m’allontano quanto molti per avventura si avvisano’”.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, p. 151 (“le novelle, prendendo a imitare un fatto, quello dal principio con ordine trapassando pel mezzo, conducono sino al fine, come per esempio: La moglie di Messer Mazzeo”) e p. 153 (“La grandezza poi della lor favola secondo i precetti d’Aristotele dee esser tale che ella possa riandarsi con un sol circuito di memoria; né ciò (s’io non mi inganno) si dee intendere solamente di quell’universale che favola si addomanda, com’è che quella Ciciliana maestrevolmente tolga a Salabetto i suoi denari e che egli con un sottile avviso se gli faccia rendere”).

<sup>35</sup> Cfr. ivi, p. 152: “potranno le novelle contare fatti più maravigliosi che le commedie non rappresenteranno, avvegna che l’azione del nutrire Madonna Beritola i piccioli cavrioli e domesticamente con loro e con la madre viversi, acconciamente ’n una commedia imitare non si potrebbe”.

tipi di comicità,<sup>36</sup> le tecniche narrative dell’agnizione e della peripezia,<sup>37</sup> lo stile,<sup>38</sup> l’articolazione in “prologo”, “scompiglio” e “sviluppo o snodamento”.<sup>39</sup>

Le citazioni decameroniane, dunque, non riguardano mai la sfera morale ma illustrano la dimensione letteraria della novella e la funzione di intrattenimento riconosciuta al genere dallo stesso Boccaccio:

“ [...] diremo che le novelle sieno imitazione d’una intera azione cattiva secondo ’l ridicolo, di ragionevol grandezza, in prosa, che per la narrazione genera letizia.

[...] di questo [...] ne rende buona testimonianza Messer Giovanni Boccacci, confessando sì nel principio come nel fine del suo *Decameron*, sé avere scritto quelle novelle per le persone che di conforto avessero mestiere; e perciò a coloro le fa raccontare che di niuna altra cosa erano vaghi che di letizia”.<sup>40</sup>

Nonostante la collocazione cronologica post-conciliare la *Lezione* non pare compenetrata da ambizioni moraleggianti, e nell’unica pagina in cui sembra riflettere sulla spinosa questione del vizio e della virtù Bonciani recupera prudentemente proprio il *Decameron* come esempio di soluzione di compromesso. Se infatti non si può evitare la “bruttezza”, bisogna almeno contenerla, seguendo le orme dello scrittore trecentesco:

“Ma perché spesse fiate adviene di dovere imitare azioni che in sé qualche bruttezza contengano, egli ci fa di mestiero ricoprirla il più che per noi si possa. Come ben fece Messer Giovanni Boccacci il quale non volendo che Adriano compagno di Pinuccio restasse quella notte senza far nozze anche egli, né fingere quell’ostessa disonesta, ordinò la cosa di maniera che tutto parve che dalla fortuna procedesse, i cui peccati son men gravi che se con animo deliberato si facessero; onde molto più degno di

---

<sup>36</sup> Cfr. ivi, p. 154 (“nove verranno a essere le spezie delle azioni ridicole, le quali tutte nel Boccaccio e in Plauto facilmente troverremo”), con esempi da II, 10, VII, 1, 4, 7 e 8, VIII, 1, 6 e 9, IX, 2, 3, 5, 6 e 8.

<sup>37</sup> Si veda ivi, pp. 155-159. Gli esempi di agnizione sono presi da II, 6, 8 e 9, III, 7 e 9, V, 2, 7 e 9, X, 9. Quelli di peripezia provengono da II, 5 e VII, 8.

<sup>38</sup> Cfr. ivi, p. 164: “ben dice Messer Giovanni Boccacci sé avere le sue novelle scritto in istile umilissimo e rimesso quanto il più si può [...] quasi che egli si possa affermare colui migliore stile avere scelto che più a quel del Boccaccio si è avvicinato”.

<sup>39</sup> Cfr. ivi, pp. 164-165. L’esempio in questo caso proviene da VII, 6.

<sup>40</sup> Ivi, p. 145 e p. 149.

scusa è chi, da cocenti sproni d'amore stimolato, la benivolenza d'alcuna donna si procaccia, di chi s'ingegna, quasi per sua prima professione, di corrompere l'onestà delle donne".<sup>41</sup>

### 3. Il "Discorso" di Francesco Sansovino

Anche il *Discorso fatto sopra il "Decamerone"* di Francesco Sansovino (1571),<sup>42</sup> sia pure molto diverso dalla *Lezione* di Bonciani, prende in esame il capolavoro di Boccaccio per illustrare il genere novellistico nel presente e dal punto di vista tecnico. Sansovino si propone si spiegare titolo, stile, struttura e fine del *Decameron*, precisando che le sue considerazioni varranno anche per l'antologia novellistica nella quale il *Discorso* funge da premessa.

Sono tuttavia pochissimi i personaggi boccacciani evocati da Sansovino e si deve giungere quasi alla fine del *Discorso* per incontrare qualche nome proprio: Anichino menzionato come esempio di rovesciamento delle aspettative;<sup>43</sup> il prete di Varlungo, Chichibio, Salabetto e frate Alberto citati come esempi di mimesi.<sup>44</sup> Nelle pagine precedenti i riferimenti al *Decameron* sono naturalmente presenti, tratti dalle dichiarazioni del narratore di primo grado, dalla situazione-cornice e dalle

---

<sup>41</sup> F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, cit., p. 163.

<sup>42</sup> Si veda Ch. Roaf, *The Presentation of the Decameron in the First Half of the Sixteenth Century with Special Reference to the Work of Francesco Sansovino*, in *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, edited by P. Hainsworth, V. Lucchesi, Ch. Roaf, D. Robey, J. R. Woodhouse, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 109-121; G. Alfano, *La cornice senza brigata nel "Discorso sopra il 'Decameron'" di Francesco Sansovino*, in "Filologia antica e moderna", 14, 1998, pp. 17-35. Sull'autore si veda E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino. Imprenditore, libraio e letterato*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

<sup>43</sup> Cfr. F. Sansovino, *Discorso fatto sopra il Decamerone*, in Id., *Cento novelle scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di altre cento novelle antiche*, Venezia, Sessa, 1571, p. 22. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 839-848 (VII, 7).

<sup>44</sup> Cfr. F. Sansovino, *Discorso fatto sopra il "Decamerone"*, cit., p. 23. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, pp. 895-904 (VIII, 2), pp. 730-735 (VI, 4), pp. 1008-1024 (VIII, 10), vol. I, pp. 487-504 (IV, 2).

novelle: si tratta per lo più di osservazioni teoriche, inserite in un discorso che riguarda l'opera nel suo complesso. Si parla della verità della narrazione (questione a lungo dibattuta dai novellieri cinquecenteschi):

“ [...] intorno alle cose [dell'invenzione] bisogna havere somma cura narrarle quali esse fossero, perché il partirsi (dice il Boccaccio in IX, 5) dalla verità nelle cose state nel novellare, è gran diminuire del diletto negli intendenti.”<sup>45</sup>

Si discute del modo di narrare, illustrato da una citazione della prima novella della sesta giornata, l'immancabile insegnamento di madonna Oretta:

“Et nella dispositione si dee molto avvertire s'ella è semplice o doppia per natura, e alle cause, alle cose, alle persone, a tempi, a luoghi, e a modi com'egli accenna nella novella prima della giornata 6, dicendo: ‘Spesso ne nomi errando, un per un'altro ponendone, senza ch'egli pessimamente secondo la qualità della persona, e gli atti ch'accadevano, proferiva’.”<sup>46</sup>

Il *Decameron* è proposto come modello di ordine per un libro di novelle:

“ [...] il Boccaccio quasi a sua [di Aristotele] imitazione, ragionò della natura humana in dieci giornate il che egli accenna nella novella terza della giornata prima dicendo: ‘Et percioché già e di Dio e della verità della nostra fede è assai bene stato detto il discendere hoggimai a gli avvenimenti e a gli atti de gli uomini non si dovranno disdire’.”<sup>47</sup>

Si parla dei motti, difesi con la felice similitudine posta all'inizio della prima novella della sesta giornata:

“E perch'il discorrer con le parole è comune a tutti, e si trovano più uomini da parole che da fatti, però mette nella Sesta Giornata cose dipendenti dall'eloquenza, e

---

<sup>45</sup> F. Sansovino, *Discorso fatto sopra il “Decamerone”*, cit., p. 13.

<sup>46</sup> Ivi, p. 14.

<sup>47</sup> Ivi, p. 16.

con le quali si mostra senno e giudizio, come sono i motti, i quali essendo parte dell'Oratore come dice Cicerone, si convengono a persone accorte, e di bell'ingegno, e perché sì 'come ne' lucidi sereni (dice il Boccaccio) sono le stelle ornamento del cielo, e nella primavera i fiori de verdi prati, e de colli i rivestiti arbuscelli, così de laudevoli costumi e de ragionamenti belli, erano i leggiadri motti', dietro alle parole mette i fatti, con ordine prepostero, ancora che si dica ch'i fatti sieno maschi e le parole femine.”<sup>48</sup>

Si passano in rassegna le novelle della prima giornata, a titolo esemplificativo, per svelarne il disegno morale e civile. E persino l'irregolare Dioneo è ricondotto all'interno di questo disegno, in quanto incarnazione dei sensi che sfuggono alle regole:

“Questo solo vo dire, ch'il Boccaccio per mostrare che la carne ripugna allo spirito, e che il senso e la voluttà con la ragione, e con l'intelletto, ancora che lo huomo habbia la regola che lo conduce ad ottimo fine, introduce Dioneo tutto lascivo e tutto sciolto dalla honestà, nell'ultima delle giornate, a ragionar fuori dell'ordine degli altri, significando Dioneo per il senso che vaga liberamente per tutto come più gli agrada.”<sup>49</sup>

Il *Decameron* è adottato insomma come paradigma del genere novellistico a livello strutturale, in un discorso che coniuga poetica e retorica. Ma nello stesso tempo Sansovino sottolinea con forza l'intenzione morale sottesa al disegno complessivo di Boccaccio, ponendolo sullo stesso piano di Virgilio e Omero che con le loro storie di eroi hanno voluto per via allegorica offrire insegnamenti civili. Diversamente dalla più tecnica *Lezione* di Bonciani, il problema della moralità della novella e segnatamente del *Decameron* è qui posto in termini diretti ed è risolto con una piena assoluzione: non solo non si formula alcun sospetto di scarsa moralità dell'opera boccacciana, ma anzi se ne dimostra a vari livelli il carattere pedagogico. Già parlando del titolo, all'inizio della sua trattazione, Sansovino bada a fugare ogni ombra e afferma che il poco

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 18. Per la citazione boccacciana cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, p. 717 (VI, 1).

<sup>49</sup> F. Sansovino, *Discorso fatto sopra il “Decamerone”*, cit., pp. 21-22.

lusinghiero epiteto di “Galeotto” sia da attribuire ad altri, non a Boccaccio: “quanto a me, son d’opinione (rimettendomi però sempre a miglior giudizio) che cotali nomi di *Decamerone* e di *Principe Galeotto* siano stati imposti da qualch’un’altro a cotal libro”.<sup>50</sup>

#### 4. Il “Dialogo” di Girolamo Bargagli

Un intreccio analogo fra ragioni stilistico-letterarie e considerazioni morali troviamo ritroviamo nel *Dialogo de’ giuochi* di Girolamo Bargagli, edito nel 1572 ma probabilmente scritto un decennio prima.<sup>51</sup> L’opera, a cavallo tra novellistica e trattato, è una disquisizione dell’accademico Intronato sugli intrattenimenti con cui allietare le veglie dei nobili senesi. L’ultima sezione è dedicata al novellare inteso come piacevole gioco di società e qui si concentrano le citazioni del *Decameron*, ridotte spesso alla menzione dei protagonisti delle novelle. Dalla raccolta boccacciana si traggono esempi per illustrare i principi della buona narrazione, come l’omissione dei dati accessori:

“ [...] nella novella di Federigo Alberighi, vedete che il suo autore non si distende nel dire la sua origine, la sua vita e tutte le sue azioni; ma solamente quella racconta, quando come innamorato per cortesia spendendo aveva senza profitto del suo amore ogni facoltà consumata”;<sup>52</sup>

l’unicità dell’azione:

---

<sup>50</sup> Cfr. ivi, p. 11. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 3.

<sup>51</sup> Si veda G. Alfano, *Novella, conversazione, ‘caso’*. Note sul “*Dialogo de’ giuochi*” di Girolamo Bargagli”, “Filologia e critica”, 27, 2002, pp. 277-288.

<sup>52</sup> G. Bargagli, *Dialogo de’ Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D’Incalci Ermini, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, p. 217. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 681-691 (V, 9).

“Né crediate però che la novella della bella figlia del Soldano di Babilonia, che in quattro anni per vari accidenti pervenne alle mani di nove uomini e dipoi restituita al padre fu mandata come pulzella al re di Garbo, s'intenda aver più azioni”,<sup>53</sup>

i tre tipi di personaggi e quindi di stile:

“Qui conviene ancor considerare che questa sola azione che nella novella dee venir compresa, può esser di tre sorti persone, altre basse e vili, come sarà quella di Tofano, di Peronella, di Calandrino, di fra' Cipolla e della Belcolore alcune altre mediocri, come cittadinesche e nobili, qual fu quella di Ricciardo Manaldi, che fu trovato a far cantare il lusignolo, o come quella de' tre giovani che amarono le tre sorelle e altre molte. Truovare' ne poi di quelle persone grandi e illustri, come quella del re Pietro, quella di Ghismonda figlia del Principe di Salerno, e simili”,<sup>54</sup>

il legame tra le novelle:

“Ma se prima della vostra sarà stata qualche novella raccontata, dovrete sempre ingegnarvi che quella che tocca a dire a voi sia del medesimo soggetto del primo narrato caso, o veramente che sia nel contrario. Perciò se fosse stata narrata la novella di Guilfardo che beffò l'avara donna, la quale per dugento fiorini d'oro voleva vendere la sua onestà, si potrebbe narrare all'incontro quella di madonna Piccarda”,<sup>55</sup>

la retorica della *evidentia*:

“ [...] raccontarle con ordine e con chiarezza, mettendo in tal modo le cose dinanzi a gli occhi e rappresentandole sì fattamente con le parole, che gli ascoltanti stimino d'averle presenti [...] come a maraviglia seppe far il Boccaccio ogni volta che per ornamento della novella giudicò convenirsi, come fra l'altre volte fece mirabilmente

---

<sup>53</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 217. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, pp. 224-257 (II, 7).

<sup>54</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 218. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 814-820 (VII, 4, Tofano); pp. 798-804 (VII, 2, Peronella); pp. 905-919 (VIII, 3, Calandrino); pp. 934-943 (VIII, 6, Calandrino), pp. 1047-1053 (IX, 3, Calandrino); pp. 1061-1072 (IX, 5, Calandrino); pp. 759-774 (VI, 10, frate Cipolla); pp. 895-904 (VIII, 2, Belcolore); pp. 629-639 (V, 4, Ricciardo Manardi); t. I, pp. 505-515 (IV, 3, i tre giovani); t. II, pp. 1167-1179 (X, 7, re Pietro) e t. I, pp. 471-486 (IV, 1, Ghismonda).

<sup>55</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 220. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 890-894 (VIII, 1) e pp. 920-927 (VIII, 4).

in due novelle, l'una delle quali fu quella del re Carlo [...] l'altra fu quella della siciliana”;<sup>56</sup>

la mimesi del parlato:

“Là onde ebbe molto del grazioso quando la siciliana [...] nel far carezze al suo mercante, gli diceva: ‘Non so chi mi si avesse a questo potuto conducere altro che tu che m'hai messo il foco nell'anima, toscano acanino’”;<sup>57</sup>

l'eloquenza dei proemi:

“E in vero i proemi del Boccaccio son tutti belli e vari, ma sempre mi è paruto molto leggiadro quello della Fiammetta nella novella della Marchesana di Monferrato”;<sup>58</sup>

e naturalmente la necessità di fare della narrazione una *performance*, modulando tempi, voce, espressioni e mimica come non fa (l'esempio è negativo) l'incauto cavaliere di madonna Oretta:

“E il maestro del novellare, volendoci mostrare quanto ciò importi, raccontando del cavaliere di Madonna Oretta, cui stava così bene il novellare nella lingua ch'ella si fece scendere da cavallo, oltre a gli altri suoi difetti mise per lo più importante ch'egli pessimamente, secondo le qualità delle persone, gli atti che accadevano proferiva.”<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 224. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 1008-1024 (VIII, 10) e pp. 1156-1166 (X, 6). L'importanza dell'icasticità nella narrazione è già sottolineata da Baldassar Castiglione in un discorso che Bargagli sembra qui riecheggiare, ma nel *Cortegiano* gli esempi citati sono quello della Belcolore e di Calandrino. Si veda B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam e N. Longo, Milano, Garzanti, 1981, p. 193 (II, 49).

<sup>57</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 225. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, p. 1012 (VIII, 10, 15).

<sup>58</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 228. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, p. 90 (I, 5, 4).

<sup>59</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 225. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 718-719 (VI, 1, 9-12).

Se dunque in Bargagli non si trovano novità rispetto all'ormai consolidata precettistica del novellare, non mancano neppure dei giudizi critici nei confronti dei contenuti del *Decameron* (assenti in Bonciani e Sansovino). L'Intronato che conduce il dialogo, come il precettore casiano, non approva i motti e lo ribadisce in due occasioni; dapprima contestando la loro inclusione tra le novelle, poi accusando la licenziosità di Dioneo, Maestro Simone, Bruno e Buffalmacco.<sup>60</sup> Come nel *Galateo*, la critica colpisce anche le novelle tragiche, inadatte alla circostanza conviviale in cui spendere gli insegnamenti qui raccolti:

“Né meno approvo il raccontare quelle novelle che sieno di mesto e doloroso fine, perché dove si desidera il novellare, acciò che induca letizia e allegrezza, esse apportano doglia e mestizia, non essendo persona che non si contristi quando sente Lisabetta piangere sopra il testo del suo basilico salernitano”.<sup>61</sup>

Qualche riserva desta anche il meraviglioso, per il quale Bargagli tenta comunque una giustificazione: la novella del meraviglioso giardino di madonna Dianora e quella del viaggio magico di messer Torello sono ammesse come verosimili nel giudizio dei lettori del passato.<sup>62</sup> La visione infernale di Nastagio degli Onesti è invece tollerata solo perché rappresenta un'eccezione fra le cento, come moneta di bassa lega in una grande borsa di scudi perfetti:

“Ma più dello impossibile e quasi del favoloso ebbe la di Nastagio de gli Onesti, il quale nella pineta di Ravenna trovò, e la fece con suo proposito vedere alla sua donna,

---

<sup>60</sup> Si veda G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, cit., p. 218 e p. 227.

<sup>61</sup> Ivi, p. 221. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, pp. 530-532 (IV, 5, 17-24). Analogo giudizio è espresso per le novelle di Gerbino, di Girolamo e Salvestra, di Guglielmo di Rossiglione: si veda ivi, t. I, pp. 516-525 (IV, 4), pp. 554-562 (IV, 8), pp. 563-569 (IV, 9).

<sup>62</sup> Si veda G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, cit., p. 219 e G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 1148-1155 (X, 5) e pp. 1205-1231 (X, 9).

una giovane bellissima ignuda e scapigliata, cacciata da quel cavaliere, il quale con un cortello le cavava il cuore e a due mastini a mangiare il gittava, e dopo un molto spazio, come morta non fosse, risorgeva e di nuovo cominciava a fuggire e il cavaliere a seguirla, di nuovo ferendola e di nuovo ogni venerdì nella medesima ora e nel medesimo luogo uccidendola [...] ha bene più dello impossibile, ma come sola fra tante si può ben passare nel modo che in un grande sborso fra molti belli e pesanti scudi se ne passerebbe uno di bellissima lega che non fosse al tutto di peso. Ma ancor che cotal novella trapassi alla favola, non può fare per la sua stravaganza di non diletare. Egli è ben vero che risedrebbe meglio mescolata fra' romanzi, dove le fate, gl'incanti e le cose soprannaturali sono molto graziose e dilettevoli e allora maggiormente quando sono felicemente spiegate; come dall'Ariosto fu fatto. E ciò mi credo io che nasca così per esser proprie di quel poema.”<sup>63</sup>

L'ultimo motivo di condanna del *Decameron* è quello tipicamente tridentino e post-conciliare che impone di evitare novelle che “contengono mal esempio di religione”, come quelle di Ciappelletto e di Masetto di Lamporecchio.<sup>64</sup> Bargagli fa esplicito riferimento alla censura, con parole che sintetizzano la difficoltà del confronto con Boccaccio nella seconda metà del secolo, tra il prestigio letterario-stilistico del classico e la coscienza della sua inadeguatezza al nuovo rigorismo etico. Il recupero può avvenire nella forma purgata, che Bargagli raccomanda apertamente:

“ [...] il quale vi dovrete porre innanzi per imitare, come singolare esempio di questo genere, fuor però che nel parlar licenziosamente della religione e de' religiosi, come talora ha usato egli. Il qual fallo ha fatto notare e cader in censura quel libro e determinare che tal opera abbia bisogno in alcune cose d'essere purgata.”<sup>65</sup>

Entro la varia galleria dei personaggi decameroniani, Bargagli non ha dubbi su quali debbano essere i preferiti per il pubblico del suo tempo: le donne che patiscono ingiustamente torti e sofferenze e sono infine

---

<sup>63</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., pp. 219-220. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. II, pp. 670-680 (V, 8)

<sup>64</sup> Cfr. G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 221. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, pp. 49-70 (I, 1) e pp. 328-337 (III, 1).

<sup>65</sup> G. Bargagli, *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare*, cit., p. 227.

ricompensate con il pubblico riconoscimento della loro onestà. La moglie di Bernabò da Genova, Giletta di Narbona e Griselda sono altrettante declinazioni a lieto fine del modello antico di Lucrezia, poiché nello spazio della conversazione cortigiana il motto ha ormai ceduto il posto all'*exemplum*: “Ma sopra tutto pare che dilettino quelle che grande onestà e gran sofferenza di donna contengono, o vero di colei che dopo gran persecuzione e calunnia casta e innocente si discopre”.<sup>66</sup>

Non è allora casuale che nel congedo di un'opera per molti versi simile al *Dialogo* di Bargagli, il *Giuoco piacevole* di Ascanio de' Mori (1575), si ritrovi un elogio della castità femminile. La novella della giovane contadina Dominica, che uccide il malvagio Boldrino quando questi cerca di sforzarla, si conclude infatti – e conclude l'elegante conversazione di una brigata di gentiluomini e nobildonne – con una solenne perorazione moraleggiante:

“ [...] si videro risplendere in essolei i raggi della santissima virtù come risplendono i raggi della luna e delle stelle nelle tenebre della notte. [...] Ella era mossa solamente da virtuoso, buono, retto e santo pensiero e da naturale ragione che la reggeva nelle sue azioni. O giovanetta, vero splendore del nostro secolo e del femminile sesso, alla quale si deono per ogni vivente lodi immortali e per voi donne, cui arde nobile e virtuoso desiderio di gloria e d'onore i castissimi petti, i simulacri e i maggiori onori che s'attribuirono alle più eccelse eroine.”<sup>67</sup>

Anche Ascanio de' Mori mette in scena un gruppo impegnato a raccontar novelle che rispondano a rigidi requisiti morali. L'arte della parola narrativa, quella di Boccaccio, è definitivamente piegata, all'ostentazione di un paradigma di virtù.

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 223. Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., t. I, pp. 283-302 (II, 9), pp. 429-442 (III, 9), e t. II, pp. 1232-1248 (X, 10).

<sup>67</sup> A. de' Mori, *Giuoco piacevole*, a cura di M. G. Sanjust, Roma, Bulzoni, 1988, p. 186.



IRENE MINELLA

## “ELEMENTARY, MY DEAR WATSON”.

### PER UNA FALSA CITAZIONE\*

Accade spesso che un personaggio della letteratura entrato dell’immaginario collettivo sia evocato da alcuni suoi tratti caratteristici, sempre uguali e ormai noti a tutti: così il profilo di un uomo con un caratteristico cappello, un naso pronunciato e una pipa in bocca fa scattare immediatamente il ricordo dell’investigatore londinese Sherlock Holmes, creato da Sir Arthur Conan Doyle alla fine dell’Ottocento. Questo profilo stilizzato è una trasposizione visiva di corrispondenti parole doyliane, che descrivono ripetutamente il personaggio con il suo “thin, hawk-like nose”, “his tweed suit and cloth cap”, “smoking his pipe”.<sup>1</sup> Molto diverso è invece il caso di un altro notissimo frammento del ritratto di Sherlock, questa volta direttamente verbale: la sua famosa frase “Elementary, my dear Watson” è

---

\* Ringrazio per l’incoraggiamento e i preziosi consigli i professori Filippo Grazzini, Francesca Saggini e Valerio Viviani dell’Università della Tuscia.

<sup>1</sup> Cfr. rispettivamente A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*, With an Introduction by H. Greene, London, Leopard, 1996, p. 24; Id., *The Hound of the Baskervilles*, With a Foreword and an Afterword by J. Fowles, London, Leopard, 1996, p. 139; Id., *The Sign of the Four*, With an Introduction by G. Greene, London, Leopard, 1996, p. 64.

infatti entrata nello stereotipo del personaggio, ma non corrisponde ad alcuna frase scritta dal suo autore.<sup>2</sup> Vero e proprio luogo comune,<sup>3</sup> essa è in realtà una ‘non-citazione’, perché in nessuna delle sue avventure il *detective* si rivolge all’amico Watson con questa esclamazione.

A dire il vero il termine *elementary* occorre nel canone delle avventure di Sherlock Holmes ben sette volte, ma con differenti accezioni e in differenti contesti sintattici: “Before turning to these moral and mental aspects of the matter which present the greatest difficulties, let the inquirer begin by mastering more elementary problems”;<sup>4</sup> “All this is amusing, though rather elementary, but I must go back to business, Watson”;<sup>5</sup> “Interesting, though elementary” e “the detection of types is one of the most elementary branches of knowledge to the special expert in crime”;<sup>6</sup> “With a spud, a tin box, and an elementary book on botany, there are instructive days to be spent”;<sup>7</sup> “elementary class of deduction”;<sup>8</sup> e “Still, elementary as it was, there were points of interest and novelty about it which may excuse my placing it upon record”.<sup>9</sup> Soltanto nel racconto *The Crooked Man*, rivolgendosi a Watson, Holmes fornisce una sorta di precedente che sembra giustificare la famosa frase:

---

<sup>2</sup> Analogico è il caso della proverbiale massima machiavelliana “Il fine giustifica i mezzi”, che non si legge in questa forma nelle opere di Machiavelli.

<sup>3</sup> Si veda F. Giovannini e M. Zatterin, *Sherlock Holmes. Indagini su un mito centenario*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, p. 22; U. Eco e T. A. Sebeok, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Pierce*, Milano, Bompiani, 2004, p. 34.

<sup>4</sup> Cfr. A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*, cit., p. 29.

<sup>5</sup> Cfr. Id., *A Case of Identity*, in Id., *The Adventures of Sherlock Holmes*, With an Introduction of E. Ambler, London, Leopard, 1996, pp. 79-80.

<sup>6</sup> Cfr. Id., *The Hound of the Baskerville*, With a Foreword and an Afterword by J. Fowles, London, Leopard, 1996, p. 16 e p. 46.

<sup>7</sup> Cfr. Id., *The Adventure of Wisteria Lodge*, in Id., *His Last Bow. Some Reminiscences of Sherlock Holmes*, With an Introduction by J. Symons, London, Leopard, 1996 p. 33.

<sup>8</sup> Cfr. Id., *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, ivi, p. 145.

<sup>9</sup> Cfr. Id., *The Adventure of the Blanched Soldier*, in Id., *The Case-Book of Sherlock Holmes*, With an Introduction of C. P. Snow, London, Leopard, 1996, p. 55.

"‘Elementary,’ said he. ‘It is one of those instances where the reasoned can produce an effect which seems remarkable to his neighbour, because the latter has missed the one little point which is the basis of the deduction’.”<sup>10</sup>

Il suo metodo, ripetutamente descritto dall'autore, è figlio di un'epoca dominata dalla fiducia nel progresso e dall'esaltazione del razionalismo scientifico, come testimonia un'altra celebre frase (“when you have excluded the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth”).<sup>11</sup> È non è certo un caso che Doyle, medico di professione, scrivesse *A Study in Scarlet* (il romanzo del 1887 che introduce per la prima volta il personaggio) ispirandosi al suo ambiente di lavoro per la descrizione fisica e caratteriale dell'eroe:

“I thought of my old teacher Joe Bell, of his eagle face, of his curios ways, of his eerie trick of spotting details. If he were a detective he would surely reduce this fascinating but unorganized business to something nearer to an exact science. [...] the reader wants to see examples of it – such examples as Bell gave us every day in the wards. [...] First it was Sherringford Holmes; then it was Sherlock Holmes. He could not tell his own exploits, so he must have a commonplace comrade as a foil - an educated man of action who could both join in the exploits and narrate them. A drab, quiet name for this unostentatious man. Watson would do. And so I had my puppets and wrote my ‘Study in Scarlet’.”<sup>12</sup>

Sottilmente misogino e non interessato alle donne,<sup>13</sup> indifferente a tutte le emozioni umane che possono offuscare il ragionamento, dipendente dalla droga nei periodi di depressione (la famosa soluzione al sette per cento), Holmes è un egoista eccentrico ma dà prova di una razionalità

<sup>10</sup> Id., *The Crooked Man*, in Id., *The Memoirs of Sherlock Holmes*, With an Introduction by K. Amis, London, Leopard, 1996, p. 147.

<sup>11</sup> Cfr. Id., *The Beryl Coronet*, in Id., *The Adventures of Sherlock Holmes*, cit., p. 288.

<sup>12</sup> Id., *Memories and Adventures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 74-75

<sup>13</sup> Per le suggestioni omosessuali si veda F. Giovannini e M. Zatterin, *Sherlock Holmes. Indagine su un mito centenario*, cit., pp 17-18 e M. Tidu, *Ma Sherlock Holmes era gay?*, all'indirizzo elettronico [www.sherlockmagazine.it/notizie/1724/](http://www.sherlockmagazine.it/notizie/1724/).

eccezionale che si rivela proprio nella famosa frase (“Elementary”) ed è clamorosamente superiore alla capacità di comprensione di Watson e degli stessi lettori. Il suo metodo scientifico, ben adatto al clima del positivismo di fine Ottocento, è dichiarato nel titolo del secondo capitolo di *A Study in Scarlet* (“The Science of Deduction”) e ribadito dallo stesso Holmes (“Yes; I have a turn both for observation and for deduction”),<sup>14</sup> anche se si dovrebbe parlare propriamente “di inferenza o abduzione, intesa come primo momento del processo induttivo, quello della scelta di un’ipotesi che possa spiegare determinati fatti empirici”).<sup>15</sup> È del resto evidente il debito di Doyle nei confronti di Émile Gaboriau e del suo *detective*, il poliziotto Lecoq, a partire da *L’Affaire Lerouge* (1866); ma soprattutto nei confronti dei tre famosi racconti di Edgar Allan Poe (1841-1843) che hanno come protagonista l’investigatore C. Auguste Dupin: “Poe’s masterful detective, M. Dupin, had from boyhood been one of my heroes”.<sup>16</sup> Se Dupin e Lecoq sono i maestri di Holmes,<sup>17</sup> questi è tuttavia l’allievo che li supera, come risulta esplicitamente dal giudizio stesso di Sherlock (e del suo autore) che tiene a marcare la differenza:

“‘You remind me Edgar Allan Poe’s Dupin. I had no idea that such individuals did exist outside of stories.’

Sherlock Holmes rose and lit this pipe. ‘No doubt you think that you are complimenting me in comparing me to Dupin,’ he observed. ‘Now, in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friends’ thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour’s silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine.’

‘Have you read Gaboriau’s works?’ I asked. ‘Does Lecoq come up to your idea of a detective?’

---

<sup>14</sup> Cfr. A. Conan Doyle, *A Study in Scarlet*, cit., p. 23 e p. 30.

<sup>15</sup> Cfr. M. Oggero, *Prefazione*, in A. Conan Doyle, *Sherlock Holmes. Tutti i romanzi*, Prefazione di M. Oggero, trad. ital. Torino, Einaudi, 2009, p. X.

<sup>16</sup> Cfr. A. C. Doyle, *Memories and Adventures*, cit., p. 74.

<sup>17</sup> Si veda F. Giovannini e M. Zatterin, *Sherlock Holmes. Indagine su un mito centenario*, cit., p. 14.

Sherlock Holmes sniffed sardonically. 'Lecoq was a miserable bungler,' he said, in an angry voice; ' he had only one thing to recommended him, and that was his energy. That book made me positively ill.'<sup>18</sup>

Il successo per il medico scrittore arrivò a partire dal secondo romanzo, *The Sign of the Four* (1890), prima negli Stati Uniti nell'appendice del "Lippincott's Monthly Magazine" e poco più tardi in Inghilterra sulle colonne dello "Strand Magazine".<sup>19</sup> Nel giro di pochissimi anni i "burattini" di Doyle diventarono una fonte di attrazione e dei modelli da emulare, in una lunga discendenza testimoniata ancora oggi da alcune associazioni<sup>20</sup> di appassionati in tutto il mondo e dalle numerosissime derivazioni e variazioni a cui è andato incontro il personaggio nel corso del tempo, trasformandosi in un modello per altri personaggi letterari e cinematografici, fino ai fumetti e alle serie televisive. Si pensi, fra i moltissimi esempi disponibili, a Guglielmo di Baskerville (protagonista de *Il nome della rosa* di Umberto Eco uscito nel 1980), a Dylan Dog (il *detective* dell'omonimo fumetto iniziato nel 1986) e al dottor Gregory House (eroe della serie televisiva della Fox *Dr House – Medical Division* a partire dal 2004).

Già Doyle si era accorto delle potenzialità mitiche del suo personaggio: "That Sherlock Holmes was anything but mythical to many is shown by the fact that I have had many letters addressed to him with

<sup>18</sup> A. C. Doyle, *A Study in Scarlet*, cit., pp. 31-32.

<sup>19</sup> Si veda C. Willis, *The Story of the Strand*, all'indirizzo elettronico [www.strandmag.com/hist.htm](http://www.strandmag.com/hist.htm).

<sup>20</sup> Pensiamo all'inglese *Sherlock Holmes Society* e all'americana *The Baker Street Irregulars*, fondate entrambe nel 1934. In Italia l'associazione *Uno Studio in Holmes* è di più recente formazione, ma gode di grande fama ed è stata riconosciuta da quella americana. Senza distinzione di luogo e associazione di appartenenza, tutti gli sherlockiani partecipano a quello che viene chiamato il Grande Gioco, per il quale si veda H. Yiuchi in *Sherlockiana in Giappone*, all'indirizzo elettronico [www.unostudioinholmes.org/giappone.html](http://www.unostudioinholmes.org/giappone.html).

request that I forward them”.<sup>21</sup> E ai giorni nostri la fortunata serie televisiva inglese *Sherlock* conferma che “Holmes, probabilmente il personaggio più intelligente della storia della letteratura, è l’oggetto ideale dell’adorazione di massa”.<sup>22</sup> Fin dall’esordio, del resto, i lettori desiderarono ‘vedere’ Sherlock Holmes, convinti nella maggior parte dei casi che il personaggio corrispondesse a una persona in carne ed ossa, realmente esistente. Sidney Paget, illustrando dal 1891 per “Strand Magazine” le avventure dell’investigatore con la pipa, fu il primo ad appagare questo desiderio anche se la sua figura non corrispondeva esattamente a quella immaginata dall’autore stesso:

“Before I leave the subject of the many impersonation of Holmes I may say that all of them, and all the drawings, are very unlike my own original idea of the man. I saw him as very tall [...] He had, as I imagined him, a thin razor-like face, with a great hawks- bill of a nose, and two small eyes, set close together on either side of it. [...] perhaps from the point of view of my lady readers it was as well.”<sup>23</sup>

Nel momento in cui esce dalle pagine del testo scritto ed entra nell’immaginario collettivo, Sherlock Holmes perde alcune caratteristiche originarie e ne acquista di nuove: tratti fisici e psicologici che non gli appartengono, proprio come accade per la famosa frase “Elementary, my dear Watson”. Quest’ultima non può essere ovviamente attribuita alle immagini di Sidney Paget, ma potrebbe essere rintracciata nel repertorio di un altro *medium*, che offrì al personaggio fin dall’inizio una fortunata

---

<sup>21</sup> Cfr. A. C. Doyle, *Memories and Adventures*, cit., p. 100. Ancora oggi migliaia di lettere giungono ogni anno all’indirizzo di Baker Street 221b, ricevendo tutta la stessa risposta: “You will appreciate that Mr Holmes had to vacate his rooms and unfortunately we do not know his present whereabouts” (cfr. D. S. Davies, *Holmes on the Movies. The Screen Career of Sherlock Holmes*, London, New English Library, 1976, p. 9).

<sup>22</sup> Cfr. M. Persivale, *Il fascino degli innocenti*, in “Corriere della Sera”, 11 gennaio 2014, p. 27.

<sup>23</sup> A. C. Doyle, *Memories and Adventures*, cit., p. 106.

trasposizione: quello del teatro. Molti attori si cimentarono infatti nell'interpretazione del *detective* londinese, come Harry Arthur Saintsbury che secondo lo stesso Doyle "as Sherlock Holmes was [...] very good",<sup>24</sup> o l'ancor più celebrato William Gillette che impersonò Sherlock innumerevoli volte a partire da una *pièce* firmata insieme allo stesso Doyle (*Sherlock Holmes*, 1899). Ma l'americano Gillette non si limitò al canone pubblicato e aggiunse non pochi particolari alla vita privata del protagonista, stuzzicando sul palcoscenico la curiosità degli spettatori:

" [...] the [Gillette's] undertaking proved to be very successful. 'May I marry Holmes?' was one cable which I received from him [...] 'You may marry or murder or do what you like with him,' was my heartless reply."<sup>25</sup>

L'attore fu libero dunque di introdurre elementi inediti nell'immagine dell'investigatore e fu proprio lui a modellare Holmes con i tratti oggi universalmente noti: la pipa ricurva, gli occhiali, la vestaglia da camera e probabilmente anche la celebre frase "Elementary, my dear Watson".<sup>26</sup> C'è chi sostiene, tuttavia, che la battuta immortalata sulle scene non fosse questa ma qualcosa di simile ("Elementary! This child's play of deduction!"), come attestato nel citato *Sherlock Holmes* del 1899.<sup>27</sup>

Qualche traccia ulteriore possiamo trovare in campo cinematografico, visto che la settima arte si interessò quasi subito a una figura molto amata dal grande pubblico. "Films of course were unknown

---

<sup>24</sup> Cfr. ivi, p. 101.

<sup>25</sup> Ivi, p. 102.

<sup>26</sup> Si veda F. Giovannini e M. Zatterin, *Sherlock Holmes. Indagine su un mito centenario*, cit., p. 22 e A. Crespi, *Sherlock Holmes senza più segreti. La celebre frase "Elementare Watson!" fu inventata da un attore: William Gillette*, all'indirizzo elettronico <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2565000/2564134.xml?key=+R&first=51&orderby=1&f=fir&dbt=arc>

<sup>27</sup> *Sherlock Holmes, the Published Apocrypha*, Selected and Edited by J. Tracy, Boston, Houghton Mifflin, 1980, p. 113.

when the stories appeared”<sup>28</sup> e molte pellicole del periodo muto sono oggi irrimediabilmente perdute, ma è significativo che la prima rappresentazione filmica del famoso *detective*, il brevissimo *Sherlock Holmes Baffled* girato da Arthur Marvin per American Mutoscope e Biograph (1900-1903),<sup>29</sup> fosse una parodia comica: a confermare la notorietà del personaggio, indispensabile requisito di ogni parodia.<sup>30</sup> Più consistenti sono gli indizi forniti dal primo film sonoro inglese dedicato all’eroe di Doyle, *The Return of Sherlock Holmes* girato da Basil Dean nel 1929 per Paramount, con “discreto successo di pubblico”.<sup>31</sup> Qui il *detective* è impersonato da Clive Brook, attore di teatro “fisicamente adatto al ruolo” e destinato a una fortunata carriera anche a Hollywood, fra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta. Molti studiosi sostengono che sia stata proprio una battuta di questo film (“Elementary, my dear Watson, elementary!”) a divulgare la famosa frase,<sup>32</sup> anche se non possiamo escludere che provenisse da una delle tante imitazioni apocrife che accompagnarono la fortuna del personaggio.<sup>33</sup> Il cinema del resto, con la sua abituale pratica dell’adattamento, permette agli sceneggiatori una libertà ben più ampia di quella tradizionalmente concessa agli scrittori, come dimostra il già citato

<sup>28</sup> Cfr. A. C. Doyle, *Memories and Adventures*, cit., p. 106.

<sup>29</sup> Si veda G. Mazzoni, *The Silent Sherlock. Sherlock Holmes nel cinema muto*, all’indirizzo elettronico [www.unostudioinholmes.org/giugno2003/The%20Silent%20Sherlock%20Strand.doc](http://www.unostudioinholmes.org/giugno2003/The%20Silent%20Sherlock%20Strand.doc).

<sup>30</sup> Non a caso le riscritture parodiche avevano accompagnato fin dall’inizio le pubblicazioni originali di Doyle in “Strand Magazine”: storie spesso caricaturali, che avevano come protagonisti Picklock Holes e il dottor Potson, Herlock Sholmes, Shamrock Jolnes ecc. Si veda E. Solito, *L’arte dell’apocrifo ovvero del non rassegnarsi al silenzio*, in *La soluzione sette per cento: primo quaderno delle memorie inedite del Dr. Watson, il fedele assistente di Sherlock Holmes*, pubblicate a cura di N. Meyer, trad. ital. Fabbri, 2005, pp. II-III.

<sup>31</sup> Cfr. F. Giovannini e M. Zatterin, *Sherlock Holmes. Indagine su un mito centenario*, cit., p. 88.

<sup>32</sup> Si veda S. Guerra e E. Solito, *Il diciottesimo scalino*, all’indirizzo elettronico [www.sherlockmagazine.it/notizie/1824/](http://www.sherlockmagazine.it/notizie/1824/).

<sup>33</sup> Si veda R. B. De Waal, *The World Bibliography of Sherlock Holmes and Dr. Watson*, Boston, New York Graphic Society, 1974, *passim*.

*Nome della rosa* di Umberto Eco, un romanzo che recupera vistosamente (con la mediazione di Ellis Peters) la coppia dei personaggi doyliani. Eco si guarda bene dall'inserire nel suo testo la famigerata frase, ma questa ricompare nella trasposizione cinematografica dell'opera, firmata da Jean-Jacques Annaud per una produzione italo-franco-tedesca nel 1986. Nella scena in cui il *detective* Guglielmo di Baskerville (interpretato da Sean Connery) dimostra che il primo monaco rinvenuto morto si è suicidato, egli esclama infatti al suo discepolo Adso: "Mio caro Adso, è elementare!".

Il panorama è dunque complicato e incrocia diversi campi di ricerca, come dimostra anche un curioso caso di citazione della non-citazione doyliana in data piuttosto alta. Ritroviamo infatti la frase anche nel romanzo umoristico di Sir Pelham Grenville Wodehouse *Psmith Journalist*, pubblicato a puntate nel 1909 sulla rivista "The Captain" e poi in volume nel 1915, non dunque all'interno di un rifacimento o di una variazione sul tema di Sherlock Holmes ma in un'opera letteraria autonoma, come se si trattasse – appunto – di una citazione: nel capitolo XIX il protagonista, un giovane eccentrico che spesso si caccia nei guai ma riesce sempre a uscire dalle più situazioni più complicate, mormora "Elementary, my dear Watson, elementary".<sup>34</sup>

Da dove proviene realmente la frase, già così nota da mantenere il suo significato persino fuori dal contesto d'origine? È difficile rispondere a questa domanda e il vero responsabile della situazione è forse lo stesso Arthur Conan Doyle, che per primo autorizzò (come si è visto) libere modificazioni dei suoi personaggi: paradossalmente desideroso di 'ucciderli' perché li considerava un ostacolo a creazioni letterarie più

---

<sup>34</sup> P. G. Wodehouse, *Psmith Journalist*, Rockville (Maryland), Tark Classic Fiction, 2008, p. 92.

importanti.<sup>35</sup> La celebre frase, comunque, continuerà ad essere utilizzata e persino decontestualizzata, impiegata anche in campi diversi dalla letteratura come la pubblicità, la tecnologia o l'insegnamento della lingua inglese. Essa esprimerà come in passato la facile soluzione di un difficile enigma e più in generale, evocando l'inconfondibile profilo dell'intelligenza di Sherlock Holmes, l'acutezza nell'osservare e l'abilità nel dedurre.<sup>36</sup> È tuttavia consigliabile “non citare mai questa frase ad un holmesiano”, se non si vuole correre il rischio di “essere trattati molto freddamente”.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Si veda A. C. Doyle, *Memories and Adventures*, cit., pp. 99-100.

<sup>36</sup> Si veda M. Oggero, *Prefazione*, cit, p. VII.

<sup>37</sup> Cfr. S. Guerra e E. Solito, *Il diciottesimo scalino*, cit.



FABIO BARRICALLA

## DOVUTO A... PAROLE ALTRUI NEL “TEMPO CHE NON MUORE” DI STEFANO CARRAI\*

Si cominci, anziché dall'inizio, dalla fine: “Il tempo che non muore e ci rimane / dentro è una consolazione”.<sup>1</sup> Sono i versi che aprono l'ultima poesia della raccolta di Stefano Carrai *Il tempo che non muore*,<sup>2</sup> citando una poesia della fiorentina Luisa Giacconi (1870-1908) compresa nel suo volume postumo *Tebaide*:

“Ci parrà l'ora che langue  
ferma in un mondo senz'ore.  
Lasciamo del nostro cuore  
cadervi ritmico il sangue;

---

\* Ringrazio vivamente, per il prezioso aiuto, Stefano Carrai, Marino Magliani e Luigi Surdich.

<sup>1</sup> Cfr. S. Carrai, *Cercando un gate*, in Id., *Il tempo che non muore*, con una nota di L. Surdich, Novara, Interlinea, 2012, p. 71.

<sup>2</sup> L'autore “è nato a Firenze nel 1955. Insegna Letteratura italiana all'Università di Siena. Tra i suoi scritti saggistici più recenti *Dante elegiaco* (Firenze, Olschki, 2006) e *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana* (Pisa, Pacini, 2010). Sue poesie sono uscite nelle riviste ‘Caffè Michelangiolo’, ‘Polimnia’, ‘Italian Poetry Review’, ‘l'immaginazione’, ‘Aliante’ e ‘Soglie’”. Cfr. *Notizia sull'autore*, in S. Carrai, *Il tempo che non muore*, cit., p. 85.

il Tempo, lo sai, è una vana  
cosa che muore e non muore".<sup>3</sup>

Gli ottonari della Giaconi danno il titolo e l'esergo alla silloge di Carrai (“il Tempo, lo sai, è una vana / cosa che muore e non muore”),<sup>4</sup> indicandone il tema centrale. Se infatti “il tempo che non muore” è il tempo che racchiude l’esistenza privata”, è anche “quello degli altri e anche, su un orizzonte più ampio, quello della storia collettiva”.<sup>5</sup> Si capisce allora che per un autore colto (e filologo) come Carrai la memoria poetica sia essenziale ed allarghi l’orizzonte espressivo con una fitta rete di rimandi e citazioni testuali: la sua arte è allusiva, si fa carico della storia letteraria ed assimila più o meno consapevolmente le suggestioni dei poeti più amati e studiati.

Pensiamo innanzitutto alle altre epigrafi della raccolta, sempre finemente intrecciate ai motivi profondi di questa lirica: il frammento del grande poeta neolatino quattrocentesco Battista Spagnoli detto Mantovano (“quinquagenarius et iam canescens adolescentiam meam repperi”)<sup>6</sup> che allude all’esordio poetico tardivo dello stesso Carrai; la citazione di Yves Bonnefoy (“Je m’éveillai, mais c’était en voyage, / Le train avait roulé toute la nuit”)<sup>7</sup> che introduce il trittico *Viaggi a Nancy* suggerendo una dimensione tutta onirica; la frase tratta dal secondo capitolo del joyciano

---

<sup>3</sup> L. Giaconi, *Parole della solitudine*, in Ead., *A fiore dell’ombra. Le poesie, le lettere, gli inediti*, con un saggio critico di M. Brotto, Pistoia, editrice petite plaisirance, 2009, p. 122.

<sup>4</sup> Cfr. S. Carrai, *Il tempo che non muore*, cit., p. 5.

<sup>5</sup> Cfr. L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, ivi, p. 75.

<sup>6</sup> Cfr. S. Carrai, *Il tempo che non muore*, cit., p. 21 e B. Spagnoli Mantovano, *Adolescentia*, Studio, edizione e traduzione a cura di A. Severi, Bologna, Bononia University Press, 2010, p. 241 (è la dedicatoria delle *Ecloghe*).

<sup>7</sup> Cfr. S. Carrai, *Il tempo che non muore*, cit., p. 41 e Y. Bonnefoy, *La maison natale*, in Id., *Les planches courbes*, in Id., *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, Traduzioni poetiche di D. Grange Fiori e F. Scotto, Milano, Mondadori, 2010, p. 776.

*Ulysses* (“You were not born to be a teacher, I think. Perhaps I am wrong. / – A learner rather, Stephen said”),<sup>8</sup> che apre una poesia dedicata al grande maestro Gianfranco Folena; i versi di Paul Celan (“der / Unvergessenen Wanderstadt lag / auch dir toskanisch zu Herzen”)<sup>9</sup> posti in esergo a un testo dedicato anch’esso alla memoria e alla guerra, dove la Pietroburgo di Mandel’štam si sovrappone a Firenze.

Ma anche nel tessuto delle sue poesie Carrai inserisce volentieri allusive riprese di testi altrui. Troviamo nomi di autori e di opere (*l’Iliade*, Ausonio, *Le mie prigioni*, *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, il benjaminiano *Angelus novus*),<sup>10</sup> ma ugualmente delle citazioni vere e proprie; come quella di Ovidio in *Veduta di montagna* che suggerisce ancora una malinconica coscienza del tempo (“la scritta / bugiarda dipinta sul muro ¬ Omnia / mutantur et nihil interit”),<sup>11</sup> o il “non celato recupero”<sup>12</sup> di Umberto Saba in *A ricordo di Renzo* (“quel suo cuore / che sopra il Ponte Vecchio / aveva beffato il tedesco lurco / ed il fascista abbietto”).<sup>13</sup> Non mancano neppure frammenti operistici,<sup>14</sup> come quello di *Foglio matricolare* che rimanda – insieme – alla famosa aria del protagonista

<sup>8</sup> Cfr. S. Carrai, *Ritorno a Bressanone*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 48 e J. Joyce, *Ulysses*, Edited by H. W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior, Afterword by M. Groden, London, The Bodley Head, 1986, p. 29. È il dialogo con Mr Deasy, preside della scuola dove insegnava Stephen Dedalus.

<sup>9</sup> Cfr. S. Carrai, *A ricordo di Renzo*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 64 e P. Celan, *In eins*, in Id., *Die Niemandsrose*, in Id., *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 462.

<sup>10</sup> Si veda S. Carrai, *Foglio matricolare*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 18; Id., *Angelus novus*, ivi, p. 37; Id., *Viaggi a Nancy*, cit., p. 44.

<sup>11</sup> Cfr. Id., *Veduta di montagna*, ivi, p. 51 e Ovidio, *Metamorfoseon libri*, XV, 165.

<sup>12</sup> Cfr. L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, cit., p. 83.

<sup>13</sup> Cfr. S. Carrai, *A ricordo di Renzo*, cit., p. 64 e U. Saba, *Avevo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2003<sup>8</sup>, p. 509: “Tutto mi portò via il fascista abbietto / ed il tedesco lurco”.

<sup>14</sup> In area musicale, i titoli di note canzoni degli anni Sessanta (*Ho scritto t’amo sulla sabbia*, *Dio è morto*, *Il pescatore*) appaiono in S. Carrai, *Bagno Manè*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 28.

nell'*Arlesiana* di Francesco Cilea e al non meno famoso brindisi della *Traviata* verdiana:

“E da ultimo dovesti  
arrenderti alla morte  
  
uscita di sorpresa  
allo scoperto  
che ti portò via  
col lamento di Federico  
il brindisi  
di Alfredo e di Violetta”.<sup>15</sup>

Sono però due autori novecenteschi. Vittorio Sereni ed Eugenio Montale, a catalizzare gli omaggi e le riprese più frequenti e consistenti. A queste citazioni sono dedicati gli appunti che seguono.

### *1. Dovuto a Sereni*

Si legga la poesia breve *In terrazza*:

“I rondoni s’impennano  
o scendono in picchiata  
rasentano la palma  
virano  
planano ad ali spiegate  
verso due ragazzine che li guardano  
stringendo con le mani la ringhiera.

Penso al tempo  
al suo asse  
curvo  
e il buio mi cala  
addosso  
di sorpresa”.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Id., *Foglio matricolare*, cit., p. 20.

<sup>16</sup> Id., *In terrazza*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 60.

Il testo di Carrai proviene dalla penultima sezione della raccolta intitolata *Taccuino familiare* e le “ragazzine” sono probabilmente le figlie del poeta.<sup>17</sup> La prima strofa, leggera e descrittiva, ritrae le fanciulle “in terrazza”, mentre la seconda, più cupa e meditativa, riflette sul “tempo” e sul “buio” che cala “di sorpresa”. L’eco, fin dal titolo, è quello di *Terrazza* di Vittorio Sereni, pubblicata nella raccolta d’esordio del poeta di Luino:

“Improvvisa ci coglie la sera.  
 Più non sai  
 dove il lago finisce;  
 un murmure soltanto  
 sfiora la nostra vita  
 sotto una pensile terrazza.

Siamo tutti sospesi  
 a un tacito evento questa sera  
 entro quel raggio di torpediniera  
 che ci scruta poi gira se ne va”.<sup>18</sup>

Parafrasa Dante Isella:

“Sorpresi dalla sera che è calata improvvisa, dando al lago una vastità senza rive; sfiorati da un murmure, lì sotto, che è la voce indecifrabile del buio, tutto è sospensione, attesa di un tacito evento che ce ne riveli il senso occulto. Il raggio della torpediniera perlustra le tenebre: riuscirà a investirlo della sua luce, a stinarlo come si stana un contrabbandiere o un pescatore di frodo? Ma quell’occhio ‘ci scruta poi gira se ne va’ rivelandosi esso stesso il fantasma inquietante dell’ignoto: una presenza che ci sorveglia e ci volge le spalle, lasciandoci soli”.<sup>19</sup>

I due poeti non sono soli ma in compagnia e il “buio” che li coglie “di sorpresa”, questa “sera” che cala “improvvisa”, accomuna la loro

---

<sup>17</sup> Si veda Id., *A Livia* e Id., *Una carezza per Evia (ma la poesia è per Claudia)*, ivi, pp. 57-58. La moglie, Mila, appare in Id., *Da Ginevra* e in Id., *Cercando un gate*, ivi, p. 59 e p. 71. Alla famiglia è dedicata la raccolta.

<sup>18</sup> V. Sereni, *Terrazza*, in Id., *Frontiera*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, con uno scritto di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, p. 80.

<sup>19</sup> D. Isella, [introduzione] a V. Sereni, *Terrazza*, in Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002<sup>2</sup>, p. 17.

meditazione sul Tempo e sull’“ignoto”. Non è certo un caso che l’unica rima baciata di Sereni, *sera : torpediniera*, venga recuperata da Carrai con *ringhiera*, in posizione strategica a chiusura di strofa.<sup>20</sup>

Anche altri luoghi del *Tempo che non muore* esibiscono echi sereniani. *Foglio matricolare*, una sorta di diario di guerra e prigionia scritto a posteriori e per interposta persona,<sup>21</sup> ricorda alla lontana *Diario d’Algeria*, soprattutto per l’attenzione riservata ai minuti particolari della vita militare.<sup>22</sup> E nella sezione *Ai miei occhi soltanto la poesia Aria* si apre con un’epigrafe tratta da *Gli strumenti umani* (“la subdola fedeltà delle cose: / capaci di resistere oltre una vita d'uomo”),<sup>23</sup> suggerendone il tema: un amatissimo oggetto (“la chitarra / acustica che ho avuto / per tutta la vita → il più solipsistico / fra tutti i miei rifugi”)<sup>24</sup> ma anche, ancora, il tempo che è passato e si è bloccato invece per un’amico dell’adolescenza morto di leucemia. Un altro testo de *Gli strumenti umani* traspare poi dall’ambientazione olandese de *Gli anni di Amsterdàm*, che evoca al pari di Sereni “lungo il semigelo d’un canale” la “mille volte già vista [...] ‘Casa di Anna Frank’”:<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Carrai non è nuovo alla poesia di Sereni, anche sotto il profilo critico. Si pensi a *Dovuto a Saba. Lettura di “Settembre” di Vittorio Sereni*, lezione tenuta a Siena il 19 ottobre 2011: il titolo riprende *Dovuto a Montale* di Dante Isella (Milano, Archinto, 1997) che rimandava a sua volta ad una celebre prosa sereniana (V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in Id., *Poesie e prose*, cit., pp. 1030-1036).

<sup>21</sup> Si veda L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, cit., p. 76.

<sup>22</sup> Si veda S. Carrai, *Foglio matricolare*, cit., p. 17 e V. Sereni, *Lassù dove di torre*, in Id., *Diario d’Algeria*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 121.

<sup>23</sup> Cfr. V. Sereni, *Il muro*, in Id., *Gli strumenti umani*, in Id., *Poesie e prose*, cit., p. 231. Si veda L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, cit., p. 79.

<sup>24</sup> Cfr. S. Carrai, *Aria*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 29. “Fa da titolo il marchio della chitarra”, spiega l’autore: cfr. ivi, p. 73. Altro ricordo funebre legato a un oggetto preciso (il fucile del giovane cugino) è in Id., *Marmi*, ivi, p. 67.

<sup>25</sup> Cfr. V. Sereni, *Amsterdam*, in Id., *Gli strumenti umani*, cit., p. 222.

“Il caso che risolve  
una fatalità  
niente più campi polvero-melmosi

nella mansarda  
a Leida  
Fagelstraat quarantuno  
cambiai  
pelle  
presi coraggio

denkend aan Holland zie ik brede rivieren  
chiatte e mulini a vento  
cieli bassi

e la grande frustata  
ad Amsterdàm  
Prinzengracht quattrocento-  
Settantanove  
su all’ultimo piano.

Di là dalla finestra  
sgondavano le foglie  
via vai di barconi lungo il canale  
le biciclette alle ringhiere nere  
odore di fradicio negli ingressi  
delle case  
l’impatto  
del vento sulla fronte  
e quei trilli d’oboe  
e di flauto all’antica  
le sere psichedeliche  
confondendo vita agra e dolce vita  
che poi erano soltanto vita acerba

la pena dei ritagli di Anna Frank  
rimasti sulla carta da parati...

le ragazze che mi piacevano erano  
a distanze incolmabili  
oppure si vendevano in vetrina

ma la pioggia sembrava una carezza  
sopra i nostri impermeabili.”<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> S. Carrai, *Gli anni di Amsterdàm*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., pp. 32-33. Ricordi del dottorato conseguito a Leida sono in Id., *Spiaggia d’inverno*, in “Caffè Michelangiolo”, XVI-XVII, settembre dicembre 2011-gennaio aprile 2012, p. 23: “e affondo nel ricordo di quel giorno / a Leida ↗ che il bidello coi mustacchi / entrò ↗

Anche qui non mancano precise coincidenze lessicali, come quel “caso” che in apertura “risolve / una fatalità” (Sereni: “A portarmi fu il caso tra le nove / e le dieci d’una domenica mattina”) o la “vita acerba” che sembra ripetere gli “acerbi colori” dell’“insondabile Amsterdam” sereniana.<sup>27</sup> E spicca, a perfezionare il colto mosaico dell’autore, la dichiarata citazione della più famosa famosa poesia neerlandese di Hendrik Marsman, *Herinnering aan Holland*: “denkend aan Holland zie ik brede rivieren”.<sup>28</sup>

Anche *Da Gargnano: Villa Feltrinelli* ricorda Sereni, quello de *La pietà ingiusta ne Gli strumenti umani*,<sup>29</sup> con il doloroso ricordo del nazismo:

“Non sbattere di tacchi  
né bandieroni e svastiche  
non più  
ma le maniglie...  
se penso alle dita  
che le hanno strette  
mi vengono i brividi.

Il battello sibila  
prende il largo  
scoppiano schiaffi d’acqua sul cemento

questo scorcio d'estate

---

battendo un colpo di bastone / sul pavimento ↗ e disse ↗ Hora est! // tagliando secco la parola in bocca”.

<sup>27</sup> Cfr. V. Sereni, *Amsterdam*, cit., p. 222. Le altre allusioni rimandano ovviamente al romanzo di Luciano Bianciardi *La vita agra* (1962) e al film di Federico Fellini *La dolce vita* (1960).

<sup>28</sup> Cfr. H. Marsman, *Herinnering aan Holland*, in Id., *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, Querido, 1941, p. 122 e S. Carrai, *Il tempo che non muore*, cit., p. 32: “Denkend aan Holland zie ik brede rivieren” (pensando all’Olanda vedo larghi fiumi) è il primo verso di una poesia dell’olandese Hendrik Marsman (1899-1940). Il testo di Marsman è del 1936 e si tratta in realtà dei primi due versi.

<sup>29</sup> Si veda L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, cit., p. 81.

s'inabissa  
come un forziere vuoto”;<sup>30</sup>

che riprende quello sereniano dell'ex SS “divenuto impeccabile uomo d'affari”<sup>31</sup> e delle “mani” emerse dallo spazio cimiteriale del *Lager* (“nubi d'anime / esalanti-esulanti da camini”):

“Intorno c’è aria di niente, mani  
sulla tavola, armi (chi le avesse)  
al guardaroba: solo adesso  
si comincia a capire – e l'affare un pretesto  
il pranzo un trucco, una messinscena  
[...]  
Non si vede più niente. Se non – per un incauto  
pensiero, per quel momento di pietà – quella mano  
quel mozzicone di mano sulla parete.  
Ci conta ci pesa ci divide. Firma.  
E tutti quanti come niente – come la notte  
ci dimentica.”<sup>32</sup>

È ancora il funebre *Leitmotiv* del tempo che tutto travolge lasciando però traccia nella memoria, il motivo del dimenticare e del ricordare che torna in un'altra poesia di Carrai dedicata ai maestri scomparsi “dentro la notte illune”, mentre “gli anni vanno” e il poeta si rappresenta solo su una *Spiaggia d'inverno*, come lo Stephen Dedalus joyciano nel terzo capitolo di *Ulysses*:

“ [...] mi figuro la vita tutta come questa sera che l'onda fa ammarare pezzi di legno corde

<sup>30</sup> S. Carrai, *Da Gargnano: Villa Feltrinelli*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 45.

<sup>31</sup> Cfr. P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani*, con un saggio di P. V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1975, p. 102.

<sup>32</sup> V. Sereni, *La pietà ingiusta*, in Id., *Gli strumenti umani*, cit., pp. 224-226.

brandelli di rete  
 valve svuotate  
 mentre io cammino sul bagnasciuga  
 sperando d'incappare nella stella  
 sopra questo mosaico  
 di plastiche rotte e gusci d'arsella”.<sup>33</sup>

Il titolo, anche questa volta, ricorda il titolo di una poesia di Vittorio Sereni, *La spiaggia*, che chiude esemplarmente *Gli strumenti umani* sotto il segno dei morti portati via dal tempo e destinati a tornare, come flusso di marea, nel ricordo:

“Sono andati via tutti –  
 blaterava la voce dentro il ricevitore.  
 E poi, saputa: – non torneranno più –.

Ma oggi  
 su questo tratto di spiaggia mai prima visitato  
 quelle toppe solari... Segnali  
 di loro che partiti non erano affatto?  
 [...]”

Non  
 dubitare, – m’investe della sua forza il mare –  
 parleranno.”<sup>34</sup>

## 2. Dovuto a Montale

Anche i rimandi a Montale sono piuttosto frequenti e ben rintracciabili nella raccolta di Carrai. Si legga per esempio un trittico di poesie inserito nell’ultima sezione del *Tempo che non muore: A ricordo di Renzo, Trattoria fuori porta e Marmi*. Nel primo testo il nome di Montale non compare fra quelli dei frequentatori del caffè delle Giubbe Rosse:

“Renzo Gherardini amava ripetere

---

<sup>33</sup> S. Carrai, *Spiaggia d'inverno*, cit., p. 23.

<sup>34</sup> V. Sereni, *La spiaggia*, in Id., *Gli strumenti umani*, cit., p. 236.

la mia vera università l'ho fatta  
ai tavolini delle Giubbe Rosse.

Il Gaddone che lo chiamava Principe  
abboccando alla burla di Landolfi  
il Bigongiari e lo Zampa scoperti  
in piazza Ferrucci da Enzo e da Mario  
e Rosai  
Beppe Bongi  
Sandro Parronchi  
il cameriere Cesare

hanno continuato ad avere voce  
fino al punto in cui il cuore  
quel suo cuore  
che sopra il Ponte Vecchio  
aveva beffato il tedesco lurco  
ed il fascista abbiotto

gli si è fermato  
come  
fa un orologio esaurita la carica”;<sup>35</sup>

ma è citato esplicitamente in nota per una pagina che a quel gruppo direttamente si riferisce: “Enzo e Mario sono Enzo Carboncini e Mario Novi, il loro resoconto ispirò a Montale il racconto *Ballerini al Diavolo Rosso*, raccolto in *Farfalla di Dinard*”.<sup>36</sup>

Altra esplicita allusione onomastica, in *Marmi*, è l'iscrizione funebre “Drusilla”:

“qui le file di loculi  
sembrano gli scaffali di un archivio  
la lapide di Piero  
Santi è un marmo semplice

---

<sup>35</sup> S. Carrai, *A ricordo di Renzo*, cit., p. 64. Nel testo appaiono nell'ordine Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Piero Bigongiari, Giorgio Zampa, Enzo Carboncini, Mario Novi, Ottone Rosai, Giuseppe Bongi, Alessandro Parronchi e Cesare, “il cameriere”.

<sup>36</sup> Cfr. Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 74 e si veda E. Montale, *Ballerini al Diavolo Rosso*, in Id., *Prose narrative*, a cura di N. Scuffai, con un saggio di C. Segre e uno scritto di E. Cecchi, Milano, Mondadori, 2008, pp. 145-151.

come tutti  
 come quello di Gianni  
 come quello del forno  
 numero centodieci  
 su cui leggo solamente  
 Drusilla  
 dei fiori finti nascondono il resto...”;<sup>37</sup>

che si riferisce a Drusilla Tanzi, come spiega Carrai in nota: “sono evocati qui Gianni Isola (1946-2000) e Drusilla Tanzi, detta la Mosca, collocata alla sua morte, nel 1963, nel loculo del cimitero di San Felice a Ema in cui l'avrebbe raggiunta la salma del secondo marito Eugenio Montale”.<sup>38</sup>

Ma è la poesia centrale del trittico, *Trattoria fuori porta*, a suggerire la sintonia più profonda, sul filo di una riscrittura vera e propria:

“È proprio lei la bruna  
 reginetta di Saba?

Nel Trentasette  
 dice  
 avevo tredici anni  
 vennero in trattoria  
 la poesia poi s’è messa sul menù  
 ora sono ottantuno.

E rientrando in cucina  
 si volta  
 col sorriso  
 in bocca  
 a salutarci.”<sup>39</sup>

Una nota d'autore precisa la località a cui fa allusione il titolo: “Da Bibe a Ponte all'asse”,<sup>40</sup> poco fuori Firenze, appunto, “fuori porta”. La poesia risale al 2005 e rinvia precisamente a un testo montaliano, anteriore

<sup>37</sup> S. Carrai, *Marmi*, cit., pp. 67-68. Si veda L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, cit., p. 83.

<sup>38</sup> S. Carrai, *Il tempo che non muore*, cit., p. 74.

<sup>39</sup> Id., *Trattoria fuori porta*, in Id., *Il tempo che non muore*, cit., p. 65.

<sup>40</sup> Cfr. ivi, p. 74.

di circa settant'anni: “la bruna / reginetta di Saba” dichiara infatti d’essere stata tredicenne nel 1937 ed è quindi ottantunenne “ora”. Come osserva Luigi Surdich, “la bellezza e il fascino di una figura femminile si appoggia [...] sulla dimensione del tempo inciso dalla misura dell’età”.<sup>41</sup>

La domanda retorica dell’*incipit* cita l’esordio della breve poesia *Bibe a Ponte all’Asse*, compresa nella prima parte delle *Occasioni*:

“Bibe, ospite lieve, la bruna tua reginetta di Saba  
mesce sorrisi e Rùfina di quattordici gradi.

Si vede in basso rilucere la terra fra gli àceri radi  
e un bimbo curva la canna sul gomito della Greve.”<sup>42</sup>

“Questo epigramma di tono leggero”, composto nel 1937, “descrive un allegro incontro conviviale da Bibe, una trattoria tuttora così chiamata dal soprannome dell’oste che la gestiva. Il luogo di ristoro si trova a Ponte all’Asse (o dell’Asse) nei dintorni di Firenze: uno scenario agreste [...] in cui una giovane e graziosa ostessa sorride e versa del buon vino”.<sup>43</sup> Montale e Carrai evocano lo stesso luogo e la stessa donna a quasi settant’anni di distanza: un posto di ristoro in cui le comitive vanno a pranzare, a distanza di più di mezzo secolo, e la figlia dell’antico proprietario Paradiso Scarselli. La donna anziana, nel *remake* di Carrai,

---

<sup>41</sup> Cfr. L. Surdich, *Il “tempo che non muore” e “lo sguardo retrorso”*, cit., p. 83.

<sup>42</sup> E. Montale, *Bibe a Ponte all’Asse*, in Id., *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, con un saggio di L. Blasucci e uno scritto di V. Sereni, Milano, Mondadori, 2011, p. 61. Si veda, sul piano critico, S. Carrai, *Montale, Loria e il ricordo di Firenze*, in *Testimonianza per Eugenio Montale*, “Antologia Viesseux”, n.s., II, 1996, pp. 75-88.

<sup>43</sup> T. de Rogatis, [introduzione] a E. Montale, *Bibe a Ponte all’Asse*, cit., p. 61. “Tematicamente questo epigramma rimanda all’*Ostessa di Gaby* di Carducci (*Rime e Ritmi*) mentre l’attacco “ricalca nel sintagma iniziale *Sbarbaro, estroso fanciullo degli Ossi*”. Cfr. P. V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 32 e D. Isella, [introduzione] a E. Montale, *Bibe a Ponte all’Asse*, in Id., *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 51.

evoca proprio l'antica occasione (“vennero in trattoria”), quando la poesia montaliana fu scritta “sul menù”. E gli ultimi versi sono un congedo in cui l'autore chiarisce l'occasione presente da cui la poesia è scaturita: sotto gli occhi di chi scrive si svolge una scenetta familiare, addirittura casalinga, la donna rientra in cucina e si volta a salutare, mentre il suo “sorriso / in bocca” basta a far scattare la memoria di quei “sorrisi” di tanti anni prima, con laconica nostalgia.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS





## RECENSIONE / REVIEW

**Lynn Shepherd, *Tom-All-Alone's / The Solitary House*, London, Corsair Books, pp. 320, £ 5,59**

*Tom-All-Alone's*, the title of Lynn Shepherd's detective novel, was one of the titles that Charles Dickens considered giving to the novel that is known as *Bleak House*. It is the name of a derelict tenement, the breeding ground of disease and corruption that plays a central role in the novel. *Bleak House* is used as the backdrop to Shepherd's work and Dickens's own beginning is celebrated in her prologue. Following on from Jane Austen in *Murder at Mansfield Park* (2010) Dickens takes pride of place this time.

The main thread of the novel is based on a lesson derived from Dickens, which consists of an investigation conducted within a world in which sin and contagion do not observe the boundaries forged by class and nationality. One of the main aims of the novel is to depict the grim underworld of Victorian London as revealed in the investigation conducted by Charles Maddox, a free-lance detective who is described as having self-reliance and sang-froid. For him, there can be no higher cause than the truth, and he repeatedly comes face to face with the destructiveness of a brutal society. The novel opens with Charles investigating one of the cases he has taken on and inspecting the graves of unwanted newborn babies in a

graveyard, which suggests routine infanticide. Children bear the brunt of a brutal existence, and even Charles feels guilty for the disappearance of his younger sister who was mysteriously taken away. In the Chadwick case which he investigates, he must look for a child who was taken to an orphanage sixteen years before. She was cast out because she was ‘with child’ at a time when God was regarded as watchful and avenging rather than forgiving. The progress of the Chadwick case gives the reader an insight into the treatment of unwanted babies who were removed to baby farms and whose death was so common that there was not even the slightest concern. This opening sets the tone for Shepherd’s depiction of Victorian London.

The reality of life in the 1850s is further supported by a reference to Dickens’s popularity when Charles reads an extract from *David Copperfield* to his great-uncle or when we get a vignette of the journalist Henry Mayhew. The novel also makes reference to the interest in Africa or in natural history during the period. The lawyer Tulkinghorn and Charles share an interest in curios, and Tulkinghorn allows Charles to visit his collection which is reminiscent of Soane Museum in Lincoln’s Inn Fields. We get references to the science of the day and to Erasmus Darwin who is, ironically, seen to be superior to his grandson. Charles, our protagonist, also collects scientific specimens and curios, and is a lover of the British Museum and the Royal Geographical Society.

The main plot of the novel is underway when Charles is commissioned by the lawyer Mr Tulkinghorn to conduct an investigation on behalf of his client Sir Julius Cremorne, a high-ranking man of finance and prime enabler of imperial trade. He must find the author of the anonymous blackmail letters which Sir Julius has been receiving. We understand that this case requires utter discretion. However, Tulkinghorn’s client has a secret and Mr Tulkinghorn is prepared to protect his client at all

costs. They would connive to prevent Charles from discovering the full extent of the affair. Charles's investigation leads him down to the Thames waterfront area and its warehouses, to the red-light district Seven Dials, and to the densely populated areas which were once cholera-infected. In his investigation around the city, which takes him to pubs, rat-catching pits, rancid slums or Mayfair, Charles gets beaten up and smeared with muck and filth more than once. He gets help from his great-uncle Maddox, the celebrated thief-taker, who had been his teacher and mentor ever since he was a boy, but now suffers from dementia.

Running parallel with the narrative of Charles's investigation is Hester's narrative, reminiscent of Esther's narrative in Dickens's *Bleak House*. Like Esther, Hester knows that she is not clever. Like her, she is presented in scenes from her girlhood, with a gullible sentimentality which she seems unable to overcome. Dickens's Mr Jarndyce becomes Mr Jarvis in Shepherd's novel, the guardian who takes Hester in as a boarder at the Solitary House, another title Dickens had considered for his novel. Hester's voice is managed in a way that makes her appear as an unreliable narrator who is remarkably unable to decipher the signs around her. For instance, she is unable to identify the role of the "gentlemen who visited [her] mother".<sup>1</sup> She is also unable to explain what happens when one of the women attending her mother "took something away wrapped in a coverlet that [she] never saw again".<sup>2</sup> She is an impressionable character who is committed to doing good deeds and self-sacrifice, duty and diligence, but her self-righteous tone and sentimentality are dealt with ironically. Hester's narrative is rife with indecipherable signs which put the reader on the alert. A number of undefined illnesses affect the young women at the Solitary

---

<sup>1</sup> Cf. L. Shepherd, *Tom-All-Alone's / The Solitary House*, London, Corsair Books, p. 34.

<sup>2</sup> Cf. ibidem, p. 35.

House, whose idyllic setting is enigmatic. Suspicion is raised about an unexplained deed committed by Mr Jarvis.

The novel includes ghastly descriptions of murdered people and the reader is not spared the gory details. Charles realises that Tulkinghorn has employed him to find the writer of the anonymous letters solely for the purpose of having him killed. Charles decides to find out exactly what Tulkinghorn does not want him to know. He endeavours to track down Sir Julius Cremorne, a regular visitor to the whores of the Argyll rooms. The murders are obviously connected, and Charles manages to link them to similar occurrences of gratuitous cruelty. Charles finally comes face to face with the murderer and Shepherd creates a spectacular scene in which they fight in Tulkinghorn's gallery. The connection between the two narratives finally falls into place through the discovery of a so-called 'lunatic asylum' in which young women are incarcerated for the sordid convenience of men like Sir Julius, a discovery which reveals Hester's narrative. The novel comes full circle when the reader is explained how unwanted babies were disposed of and when Charles discovers Hester's true identity.

In her carefully plotted novel, the narrative voice adopts god's eye point of view and, coming to the fore, even tells the reader what Charles misses. The closeness of the narrative voice spans the gap from 1850s' London and gives the book an immediate feel. As the author puts it, she looks at the 19<sup>th</sup> century from a 21<sup>st</sup> century perspective. The novel has two narratives which end up feeding into each other, and combines themes from two Victorian novels which the novelist admires. In her acknowledgments, the author expresses her admiration for Dickens's *Bleak House* and indicates that she has "interleaved [her] own mystery with the characters and episodes of his novel".<sup>3</sup> Her novel includes a number of characters –

---

<sup>3</sup> Cf. ibidem, p. 355.

whether central or peripheral – from Dickens's novel, such as the lawyer Tulkinghorn, the policeman Inspector Bucket, a Miss Flint who mirrors Dickens's Miss Flite, or Clara, who reminds the reader of Ada. The protagonist Charles practices firing his pistol at a shooting gallery which, as in Dickens, is run by a trooper. Lady Dedlock gets a mention: she has some knowledge that may allow her to discover Tulkinghorn's secret, but she has a dire and shameful secret of her own. There is a clear intersection between Shepherd's novel and Dickens's in the scene where the crossing sweep Jo is questioned by Charles after being brought to the shooting gallery by a compassionate surgeon. Jo saw the murderer whom Charles is trying to track down, and this would explain why Jo was told by Inspector Bucket, in both novels, to 'move on'. With the mention of Anne Catherick and the Baronet Sir Percival Glyde who married a young girl for her fortune, Shepherd also gives a nod at Wilkie Collins's *The Woman in White*. In fact, Shepherd explains that her own novel is located in a 'space between' these two novels whose time frames run parallel to each other. Material from both novels is woven into her book which never becomes close to a pastiche because her plot and characters have a distinctness of their own. Finally, she has used John Mayhew's *London Labour and the London Poor* as a basis for her own immediate London scenes. The book has been carefully researched and contains mentions of real historical figures. Shepherd also acknowledges John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* as a reference point for her work.

While not indispensable to an understanding of Shepherd's novel, knowledge of Dickens's *Bleak House* provides moments of recognition for the reader who is engaged to participate in a process in which one book inspires the other. The characters are given distinctive voices, and Charles's domestic life is developed through his connection with his great-uncle Maddox and his relationship with the black servant Molly. The novel

successfully fuses old-fashioned slang in some of the dialogues with a modern narratorial voice, and uses a quickening pace to deal with a wide range of themes such as blackmail, murder, corruption, prostitution, mutilation and madness. Shepherd brings the reality of Victorian London revealed by Dickens into the cold light of day.

SYLVIE GAUTHERON



## RECENSIONE / REVIEW

**Sergio Audano, *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia, Edizioni Il Castello, 2012, pp. 314, € 20.00**

Il volume raccoglie una serie di scritti, saggi e note di lettura (qualcuno già edito ma rivisto e aggiornato), frutto di una pluralità di interessi di ricerca che hanno accompagnato l'autore nel suo lavoro di insegnante e promotore di iniziative culturali riguardanti la civiltà antica. I diversi contributi sono collegati dalla prospettiva della memoria letteraria, che ne spiega la collocazione editoriale nella collana di studi e commenti “Echo”, diretta da Giovanni Cipriani, indirizzata a valorizzare la ricezione e la persistenza delle culture antiche nelle età successive. L'elemento strutturante dei vari scritti è l'analisi della citazione come strumento di dialogo tra momenti diversi, in cui la selezione, nel patrimonio dei classici dell'antichità, diviene fattore di crescita dei classici delle letterature successive, dall'età medievale all'età moderna e contemporanea. L'operazione intrapresa implica la necessità di coniugare l'approccio filologico ai testi di partenza, spesso tormentati da difficoltà esegetiche, alle competenze richieste dalla lettura degli autori durante il processo di rivisitazione e mediazione. Audano affronta le citazioni dei classici antichi indagando anzitutto le loro fonti, i modelli e gli eventuali bersagli polemici, e conduce il lettore nel loro percorso successivo introducendo le diverse

tappe con paziente lavoro, ricchezza di informazioni e un utilissimo apparato bibliografico.

Il volume si apre con due saggi dedicati alla fortuna di Virgilio, autore da sempre ampiamente sfruttato per l'estrazione di *sententiae*, spesso molto diffuse e utilizzate in contesti diversi, sia come motto allusivo, sia come citazione dotta, sia come parodia. Virgilio, d'altra parte, è un autore entrato presto nella scuola: sul suo studio si formavano i giovani romani, come attesta già Seneca<sup>1</sup> e come documenta successivamente Agostino,<sup>2</sup> il quale riconoscerà la sua importanza non solo nella propria formazione retorica, “ma anche come strumento primario per confutare molti dei presupposti ideologici della storiografia romana e l'intera impalcatura dei valori etici che li sostenevano”.<sup>3</sup> Nel saggio successivo Audano mette a fuoco il nuovo modo di guardare ai classici dopo la ‘rottura’ nei confronti del passato operata da Vittorio Alfieri.<sup>4</sup> E nei contributi seguenti affronta la complessità del dialogo con l'antichità nel Novecento, soffermandosi su *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi e sui *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar.<sup>5</sup> Seguono alcune più brevi note di lettura dedicate a Marziale, a Francesco Petrarca e a Nicolò

<sup>1</sup> Cfr. Seneca, *Epistolae*, 58, 5: “Non id ago nunc hac diligentia ut ostendam quantum tempus apud grammaticum perdiderim, sed ut ex hoc intellegas quantum apud Ennium et Accium verborum situs occupaverit, cum apud hunc [scil. Virgilio] quoque, qui *cotidie excutitur*, aliqua nobis subducta sint” (sottolineatura nostra).

<sup>2</sup> Cfr. Agostino, *De civitate Dei*, 1, 3: “[...] apud Vergilium, quem propterea paruuli legunt, ut uidelicet poeta magnus omniumque praeclarissimus atque optimus teneris ebibitus animis non facile obliuione possit aboleri [...]”.

<sup>3</sup> Cfr. S. Audano, *Bruto e il lungo percorso di una ‘sententia’ virgiliana*: “Vincet amor patriae laudumque immensa cupidio” (*Aen.* 6, 823) – *Seconda parte*, in Id., *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia, Edizioni Il Castello, 2012, p. 88.

<sup>4</sup> Si veda Id., *Leggere l'antico dopo Alfieri: le ambiguità di Massimo D'Azeffio ne “I miei ricordi”*, ivi, pp. 163-194.

<sup>5</sup> Si veda Id., *Mito e antimito di Roma nella questione meridionale: riusi virgiliani nel “Cristo si è fermato a Eboli” di Carlo Levi*, ivi, pp. 195-223 e Id., *Eraclito e l'eterno ritorno nei “Mémoires d'Hadrien” di Marguerite Yourcenar*, ivi, pp. 225-242.

Porpora. Chiudono il volume un'ampia nota bibliografica e un indice selettivo dei passi citati.

La varietà e l'ampiezza dei saggi impedisce, in questa sede, una presentazione analitica ed esaustiva dei loro contenuti. Ci sofferemeremo quindi, a titolo esemplificativo, sulle pagine dedicate alla fortuna di Virgilio. Il primo studio è incentrato sul verso 663 del libro VI dell'*Eneide* (“inuentas aut qui uitam excoluere per artis”), dove sono celebrati gli uomini che hanno nobilitato la vita umana con la scoperta delle *artes*, guadagnando la beatitudine ultraterrena con il loro apporto al progresso e alla civiltà. L'analisi è indirizzata anzitutto alla ricerca dei precedenti che possono aver influenzato l'elaborazione virgiliana del concetto, individuando l'influsso (contenutistico e lessicale) esercitato da diversi passi ciceroniani: in particolare mette in evidenza il legame, non segnalato prima, con due frammenti della *Consolatio*<sup>6</sup> che possono aver contribuito al superamento della visione di Verg. *Georg.* 1, 133-134, più vicina a Lucr. 5, 1448-1457.

Questo verso ha grande fortuna nell'antichità, soprattutto nei contesti in cui si sviluppa il tema del progresso. Audano segue la lunga storia dell'esegesi virgiliana, non univoca, in Seneca (*Epist.* 64 e 90), Silio Italico (*Punica*, XIII), Servio, Macrobio (*Sat.* 7) e nella letteratura cristiana nella quale si leva forte la polemica contro la pretesa di venerare come divinità esseri umani che si sono distinti per i loro meriti. Egli esamina in particolare Lattanzio (*Inst.* 1, 18-19), il quale rappresenta un punto di frattura rispetto alla tradizione, non solo per la demistificazione della natura immortale degli *inventores* ma anche per il mancato riconoscimento alle *artes* del loro ruolo civilizzatore. Per quanto riguarda le riprese successive

---

<sup>6</sup> Si veda Cicerone, *Consolationis fragmenta*, recognovit C. Vitelli, Firenze, Mondadori, 1979, pp. 50-52 (frg. 22, *apud* Lact. *Inst.* 3, 19, 3-6 e frg. 23, *apud* Lact. *Inst.* 1, 15, 16-20).

della discussione, l'autore si sofferma soprattutto sul processo di mediazione culturale realizzato da Petrarca in *De uita solitaria*, I, 6: “Da Petrarca in poi [...] il verso, isolato dal suo contesto originario e privato da ogni riferimento ultraterreno, si connota come elogio di chi ha consacrato la propria esistenza alla ricerca, apportando miglioramenti e innovazioni, come era stato nella prospettiva di Seneca”.<sup>7</sup> Come tale è giunto fino ai nostri giorni, dove è utilizzato come *legenda* per le medaglie dei premi Nobel per la medicina, per le discipline scientifiche e per la letteratura, nella forma modificata *inuentas uitam iuuat excoluisse per artes*.

Il secondo saggio, articolato in due parti, costituisce la revisione di un lavoro precedentemente pubblicato<sup>8</sup> ed esamina il verso 823 del libro VI dell'*Eneide* (“Vincet amor patriae laudumque immensa cupido”), soffermandosi innanzitutto sul contesto che è di particolare rilevanza per quanto riguarda l'adesione del poeta all'ideologia augustea. Il verso chiude infatti la sezione dedicata alla figura di Lucio Giunio Bruto nella rassegna delle anime che daranno lustro alla storia romana, una rassegna molto problematica (come rileva puntualmente Audano) fatta da Anchise ad Enea nella discesa ai Campi Elisi. In essa grande rilievo è dato alla figura del primo console della storia repubblicana:

“uis et Tarquinios reges animamque superbam,  
ultoris Bruti fascesque uidere receptos?  
consulis imperium hic primum saeuasque secures  
accipiet natosque pater noua bella mouentis  
ad poenam pulchra pro libertate uocabit  
infelix, utcumque ferent ea facta minores;

<sup>7</sup> Cfr. S. Audano, *Genesi e fortuna di un verso virgiliano: “Inventas aut qui vitam excoluere per artis”* (Aen. 6, 663), in Id., *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, cit., p. 63.

<sup>8</sup> Si veda Id., *Agostino tra Bruto, Livio e Virgilio* (civ. 3, 16; 5, 18): *un possibile tirannicidio cristiano?*, in *Agostino a scuola: letteratura e didattica. Atti della giornata di studio di Pavia (13 novembre 2008)*, a cura di F. Gasti e M. Neri, Pisa, ETS, 2009, pp. 103-153.

uincet amor patriae laudumque immensa cupido.”<sup>9</sup>

Virgilio assume il dato tradizionale della rappresentazione di Bruto come liberatore di Roma dalla monarchia e fondatore della libertà repubblicana, ma costruisce la pericope, nella sua apertura e chiusura, con un’indeterminatezza che ha reso il passo uno dei più dibattuti dell’*Eneide*. I punti filologicamente più discussi riguardano i versi 817-818 e 823, su cui si concentra anche l’attenzione di Audano. Rivedendo la sua prima interpretazione lo studioso riconosce la debolezza dell’esegesi tradizionale, scontata e banalizzante, che riferisce l’aggettivo *superbus* ai Tarquini (come già gli antichi commentatori)<sup>10</sup> e riprende gli interventi autorevoli di Alfonso Traina, Damiano Moscatelli e Matthew Leigh che concordano nel riferire l’aggettivo all’anima di Bruto, sebbene con connotazioni diverse. Egli ribadisce comunque la validità dell’ipotesi “di un’ambiguità intenzionale da parte del poeta, motivata dal fatto che Virgilio intende problematizzare, sotto l’aspetto etico, la decisione di Bruto di uccidere i propri figli”.<sup>11</sup> E mette in evidenza, attraverso l’allusività della poesia, la drammatica contraddittorietà della sua vicenda, per il contrasto tra il dramma familiare e la necessità politica. Tale riflessione pone Virgilio in discontinuità rispetto all’interpretazione politica invalsa, che celebrava la scelta del primo console di tutelare la *res publica* anche al prezzo della morte dei figli.

<sup>9</sup> Virgilio, *Aeneis*, 6, 817-823.

<sup>10</sup> Si veda Claud. Don. *Aen.* 1, 6 e Serv. *Aen.* 6, 817. Questa esegesi si riflette sull’interpunzione tra i due versi, laddove la virgola dopo “superbam” attribuisce inequivocabilmente il carattere *superbus* ai Tarquini. Un’esaurente messa a punto della questione testuale e delle interpretazioni dei versi in questione è in A. Traina, *Superbia*, in *Enciclopedia Virgiliana*, a cura di F. Della Corte, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IV, 1988, p. 1073.

<sup>11</sup> Cfr. S. Audano, *Bruto e il lungo percorso di una sententia virgiliana: “Vincet amor patriae laudumque immensa cupido” (Aen. 6, 823) – Prima parte*, in Id., *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, cit., p. 77.

Elementi di contraddittorietà emergono ugualmente nel verso 823, che ha avuto una fortuna autonoma come *sententia* avulsa dal contesto e anche ampia diffusione smembrato, con l'isolamento del primo emistichio (“*Vincet amor patriae*”) che Audano ritiene modellato su *Ecl.* 10, 69: (“*omnia vincit amor*”): la facilità di memorizzazione e la possibilità di autonomia semantica ne hanno favorito la divulgazione anche in contesti molto lontani o divergenti rispetto a quello originario. Più tormentata è la fortuna del secondo emistichio, alla cui interpretazione positiva sembra ostare la presenza del termine *cupido*: “*laudum immensa cupido*” è stato interpretato da alcuni commentatori in chiave moralistica decisamente negativa, a indicare “una sorta di bramosia eccessiva e interessata di fama tra i posteri”,<sup>12</sup> in contrasto con il contiguo elogio di Bruto per il suo patriottismo e per la sua difesa della *libertas*, tanto che hanno proposto addirittura la sua attesi.<sup>13</sup> Lo studioso passa in rassegna i contributi più rilevanti della storia dell'interpretazione e sostiene l'autenticità del secondo emistichio, pur riconoscendo l'ambiguità della formulazione. Nel suo confronto oppositivo ma ravvicinato fra Tarquinio e Bruto, Virgilio utilizzerebbe lo strumento dell'ambiguità del linguaggio poetico per dare spazio a una riflessione sui limiti del potere politico e sulla difficoltà di conciliare lo spazio privato con quello pubblico. Il futuro “*uincet*”, con cui si apre il verso 823, proietta il dilemma nel futuro vale a dire nel tempo del poeta, in cui i criteri di valutazione non coincidono con quelli dell'etica conservatrice e aristocratica. Secondo Audano, dunque, Virgilio “con una sensibilità tutta ‘moderna’ vuole mettere in discussione non la figura storica di Bruto e i suoi meriti verso la *libertas*, non a caso definita *pulchra* al v. 821, ma le conseguenze di una *superbia* che, seppure diversa da quella

---

<sup>12</sup> Cfr. ivi, p. 68.

<sup>13</sup> Tra i più convinti sostenitori della non autenticità virgiliana del secondo emistichio, Audano cita Ennio Quirino Visconti: si veda ivi, p. 68.

di Tarquinio, è [...] paradossalmente comune per il disastroso effetto sul piano privato”.<sup>14</sup> Il verso avrà duratura fortuna e solleciterà la riflessione politica nelle età successive: attraverso percorsi esegetici diversi, si arricchirà di significati, con una valorizzazione delle sue potenzialità semantiche.

Le ambiguità testuali del passo virgiliano, su cui lo studioso si sofferma nella prima parte del saggio, risultano funzionali alla critica di Agostino, sulla quale si apre la seconda parte. Un’ampia introduzione accompagna il lettore nel cuore del *De civitate Dei*, che utilizza il testo virgiliano nella polemica contro l’ipocrisia dei tradizionali valori pagani, rappresentati emblematicamente dalla figura di Bruto. Il brano virgiliano è citato da Agostino in 3, 16 e 5, 18 e nel terzo libro la citazione è ripresa due volte in una fitta rete di riferimenti impliciti o polemicamente allusivi ad autori antichi: Agostino attribuisce a Bruto l’epiteto di *superbus* rappresentandolo come tiranno, in polemica implicita contro Livio che ha celebrato il primo console facendolo assurgere ad *exemplum* di *bonus vir*, difensore della libertà repubblicana. Il Padre della Chiesa, muovendosi nell’ambito dell’analisi storico-politica, si confronta con i valori tradizionali di *virtus*, *iustitia* e *fides* che sono alla base della concezione liviana e vuole dimostrare l’ingiustizia della *res publica*, in quanto fondata sulla fraudolenza del primo console contro il collega Collatino e sull’uccisione dei figli. Con il suo ritratto denigratorio, Agostino utilizza la citazione virgiliana per accentuare il sospetto che la smisurata *laudum cupidio* di Bruto sia finalizzata solo all’immediato conseguimento della propria gloria terrena: l’azione del primo console appare come espressione di un’ingiustizia, alimentata da egoistica ambizione, senza alcuna utilità per lo Stato. Questa lettura negativa della figura di Bruto sarebbe alla base

---

<sup>14</sup> Cfr. ivi, p. 85.

della variazione, nella citazione virgiliana, del tempo verbale (*uincit* in luogo di *uincet*): il Bruto di Agostino guarda all'immediato presente e non alla fama dei posteri, a differenza del Bruto di Virgilio.

In 5, 18 Agostino accomuna ancora Bruto e Virgilio, ma entro una prospettiva filosofica e teologica a cui è funzionale l'*exemplum* del primo console. L'*amor patriae* e la stessa *libertas* sono ricondotte all'esclusiva dimensione temporale, ben limitata agli occhi del vescovo, che è tuttavia disponibile a riconoscere il desiderio di gloria purché sia coniugato all'amore per la giustizia. Agostino, insomma, sembra voler escludere Bruto dal riconoscimento politico che concede agli antichi poiché l'azione del primo console non si ispira al *bonum*, al *rectum* e all'*amor veritatis*. L'amore di sé, che si esprime anche nella *cupiditas laudis humanae*, può avere una valenza positiva solo se dipende dall'amore di Dio trasformandosi in amore per il prossimo: in tal modo la vicenda di Bruto si proietta per contrasto sul Vangelo di Luca.

Audano mette in evidenza come la straordinaria formazione retorica di Agostino, che gli ha consentito un accostamento non superficiale e originale ai classici, lo abbia trasformato a sua volta in un classico per le generazioni successive, fornendo ai lettori spunti di riflessione che avrebbero portato a esiti spesso contrastanti rispetto al punto di partenza. Agostino, per esempio, è un punto di riferimento per il *De regimine principum ad regem Cypri* di San Tommaso d'Aquino e Tolomeo da Lucca, dove è tuttavia diversa la prospettiva con cui viene giudicato il comportamento di Bruto, giustificato in quanto esempio di preventivo tirannicidio. Proprio il tema della liceità del tirannicidio attraversa il successivo dibattito sulla *sententia* virgiliana, che lo studioso esamina in dettaglio soffermandosi sulle discussioni politiche nella Firenze del Cinquecento. Non solo la lettura di Livio ma anche l'analisi di Agostino, seppur meditata criticamente, può avere influito sulle pagine dei *Discorsi*.

sopra la prima Deca di Tito Livio di Niccolò Machiavelli che contrappongono l’esperienza di Bruto (proposta come *exemplum* positivo) a quella fallimentare di Pier Soderini. E Audano si sofferma poi sulla rilettura dei *Discorsi* machiavelliani condotta da Francesco Guicciardini e sulla penetrazione del culto di Bruto secondo, il cesaricida, che si sovrappone a quella del primo Bruto e culmina col tirannicidio di Alessandro de’ Medici per mano del cugino Lorenzino nel 1537, suggellato (secondo una testimonianza ripresa da Bernardo Segni)<sup>15</sup> proprio dal verso virgiliano *Vincit amor patriae laudumque immensa cupido*.

La citazione è impiegata anche dallo scrittore gesuita Daniello Bartoli nel suo *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato* (1645), entro una riflessione sul significato morale della gloria letteraria che riprende i motivi di Agostino e di Tommaso-Tolomeo. Risente del pensiero agostiniano l'affermazione dell'innaturalità dell'uccisione dei figli da parte di Bruto, così come la polemica contro il desiderio smodato di gloria terrena che ispira ai poeti una libertà di forme e contenuti contrapposta alla morale corrente. La lunga storia della *sententia* virgiliana si conclude con Alfieri che dedica una tragedia al tirannicida e primo console della *res publica*, accogliendo altrove i versi che ne perpetuano la memoria: si pensi al trattato *Del principe e delle lettere* che denuncia come vile il pensiero di Virgilio che trapela da quei versi “sparsi di veleno cortigianesco”<sup>16</sup>. Audano mette a fuoco l’atteggiamento polemico di Alfieri nei confronti di Virgilio, parallelo a quello manifestato nei confronti di Pietro Metastasio, entrambi intellettuali di corte verso i quali il tragediografo, avverso ad ogni forma di compromesso con il potere tirannico, mostra assoluta

<sup>15</sup> Si veda S. Audano, *Bruto e il lungo percorso di una ‘sententia’ virgiliana: “Vincet amor patriae laudumque immensa cupido”* (Aen. 6, 823) – Seconda parte, cit., p. 152.

<sup>16</sup> Cfr. V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, in Id., *Scritti politici e morali*, vol. I, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d’Alfieri, 1951, p. 173 (II, 7).

insofferenza. Davvero il passo virgiliano rappresenta in modo paradigmatico “lo strumento con cui i lettori dei classici, nella prospettiva di assurgere anch’essi al medesimo ruolo, utilizzano il passato per dialogare in realtà col presente, nella speranza, spesso purtroppo vana, di poter radicalmente incidere sul percorso del proprio tempo”.<sup>17</sup>

Il classico Virgilio è anche un indispensabile strumento per leggere il contemporaneo Carlo Levi, poiché un saggio di Audano valorizza “l’apporto di lettura politica del mito da parte di Levi utilizzando proprio il ricorso alla tradizione classica”.<sup>18</sup> Questo approccio al testo virgiliano comporta un approfondimento e una frequentazione che vanno ben oltre i limiti della fruizione scolastica, consentendo un’esegesi molto diversa da quella imposta dal regime fascista che mirava alla strumentalizzazione propagandistica del mito di Roma. Levi rilegge il libro VII dell’*Eneide* e il conflitto fra Italici e Troiani, elaborando di una sorta di anti-mito “che ha in comune col mito fascista di Roma la lettura attualizzante in chiave prettamente politica”<sup>19</sup> ma che si collega al tema principale di *Cristo si è fermato ad Eboli*: il remoto passato dell’Italia pre-romana presentato nelle pagine virgiliane diventa una sorta di archetipo in cui si rispecchia il presente della terra lucana, dove Levi è confinato e dove “una civiltà contadina essenzialmente autonoma, che vorrebbe e dovrebbe organizzarsi come tale” è “soffocata invece da una civiltà statolatria e teocratica, forte di eserciti organizzati”.<sup>20</sup> I Troiani conquistatori, insomma, importano nell’Italia pre-romana quelle forme organizzate di oppressione con cui i

---

<sup>17</sup> Cfr. S. Audano, *Bruto e il lungo percorso di una ‘sententia’ virgiliana: “Vincet amor patriae laudumque immensa cupido”* (Aen. 6, 823) – Seconda parte, cit., p. 162.

<sup>18</sup> Cfr. Id., *Mito e antimito di Roma nella questione meridionale: riusi virgiliani nel “Cristo si è fermato a Eboli” di Carlo Levi*, cit., p. 200.

<sup>19</sup> Cfr. ivi, p. 201.

<sup>20</sup> Cfr. M. Aurigemma, *Carlo Levi*, in *Letteratura Italiana. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1969, vol. III, p. 367.

contadini dovranno poi fare i conti. Oggi la critica virgiliana guarda ai Troiani non come a una gente in esilio verso nuove terre da conquistare, ma come a un popolo che torna alla sede originaria di Dardano, capostipite della sua stirpe.<sup>21</sup> E questo incontro di genti diverse, elaborato o mitizzato da Virgilio nella complessa ideologia dell'*Eneide*, costituisce un nuovo capitolo della sempre rinnovata vitalità degli studi classici.

GIUSEPPINA ALLEGRI

---

<sup>21</sup> Per Dardano come *auctor* della stirpe troiana si veda Virgilio, *Aeneis*, 3, 503; 4, 365; 6, 650; 8, 134. Per quanto riguarda la connessione di Dardano con l'Italia si veda D. Musti, *Dardano*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., vol. I, 1984, pp. 998 ss.

Pubblicato online, Dicembre 2014 / Published online, December 2014

Copyright © 2014

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.