

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. 12 / Issue no. 12

Dicembre 2015 / December 2015

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. 12) / External referees (issue no. 12)

Giovanni Bárberi Squarotti (Università di Torino)

Mario Domenichelli (Università di Firenze)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Giovanna Silvani (Università di Parma)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – 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

- Shelley Recasting of Southey: from Ghost to Monster*
SYLVIE GAUTHERON (Paris) 3-28
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare
(seconda parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 29-50
- L’infelicità del principe felice. Oscar Wilde e Tommaso Landolfi*
LUCA FEDERICO (Università di Torino) 51-68
- Tracce d’inizio e di fine. Citazioni sacre nelle “17 variazioni”
di Emilio Villa*
BIANCA BATTILOCCHI (Università di Parma) 69-85

MATERIALI / MATERIALS

- Metamorfosi pescatorie: l’uso delle fonti in Giulio Cesare Capaccio*
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento) 89-107
- Giustino eroico, Giustino tragico. Qualche scheda metastasiana*
MASSIMILIANO FOLETTI (Università di Parma) 109-117
- Una citazione settecentesca del “Malmantile racquistato”:
il “Torquato Tasso” di Carlo Goldoni*
LUCIA DI SANTO (Università di Milano) 119-136
- La copia differente. Due riscritture di Luigi Riccoboni*
CATERINA BONETTI (Università di Parma) 137-151

LIBRI (FILM) DI LIBRI / BOOKS (FILMS) OF BOOKS

- [recensione / review] Sebastiano Italia, *Dante e l’esegesi virgiliana. Tra
Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale – Roma, Bonanno
Editore, 2012
CÉCILE LE LAY 155-159
- [recensione / review] Giuseppe Tornatore, *The Best Offer*, Paco
Cinematografica – Warner Bros Italia – Friuli Venezia Giulia Film
Commission – BLS Südtirol Alto Adige – Unicredit, 2013
FRANCESCO GALLINA 161-167

PALINSESTI / PALIMPSESTS



SYLVIE GAUTHERON

**SHELLEY'S RECASTING OF SOUTHEY:
FROM GHOST TO MONSTER**

This paper examines young Shelley's interest in and reliance on Robert Southey's early output as evidenced in some poems in the *Esdaile Notebook*. The first five poems of the collection, three of which were written at Keswick, have been highlighted by commentators, in particular Edward Dowden and Kenneth Cameron,¹ for their use of unrhymed stanzas, reminiscent of Southey's own practice: in particular the Odes *Written on 1st January 1794* and *Written on Sunday Morning* (1797), and *The Widow*. Stuart Curran alludes to Southey's influence in the literary genre of the Romantic period and young Shelley's taste for these compositions.² What I would like to explore is the earlier phase in

¹ See *The Esdaile Notebook: A Volume of Early Poems, by Percy Bysshe Shelley*, Edited by K. N. Cameron from the Original Manuscript in The Carl H. Pforzheimer Library, London, Faber and Faber, 1964, p. 13, p. 15, pp. 175-176, p. 180, p. 182.

² S. Curran, *Poetic Form and British Romanticism*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 135.

Shelley's career and what we can learn about its links with the equally early poetic works of Robert Southey.

The reason why I have chosen the *Esdaile Notebook* is because the meeting between Shelley and Southey, in winter 1811, occurred roughly halfway through the composition of the 53 poems that Shelley selected for his collection between November 1810 and summer 1812. Shelley's five poems include the dedicatory piece *To Harriet*, *A Sabbath Walk*, *The Crisis*, *Passion* and another poem entitled *To Harriet*. I will refer to *A Sabbath Walk*, *The Crisis* and also to *A Tale of Society as it is from facts 1811*, which has interesting echoes of Southey. According to Donald Reiman and Neil Fraistat, the manuscript of the *Notebook*, which passed down into the Esdaile family through Shelley's daughter Ianthe, could not have been a candidate for publication. It might have been intended to be an intermediary copy.³ According to Reiman and Fraistat, the dates of the composition of the poems are not artistically significant as the poems would reflect Shelley's style and taste at the time of their revision between winter 1812 and the summer of 1813, when he was already composing *Queen Mab*. Conversely, the fact that a distinctly Southeyan manner can be detected in these poems is all the more interesting to us. We can imagine that Shelley wished to mark this meeting stylistically by starting his collection with five poems which were composed in a distinctly recognizable Southeyan style. In any case it shows that Shelley did not perceive a conflict between borrowing Southey's early style and producing *Queen Mab*, for which he knew he could be prosecuted. This casts Southey's style in a poetically and also politically, radical light.

³ See *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, ed. by D. H. Reiman and N. Fraistat, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2004, vol. 2, pp. 317-320.

David Duff notes that “Shelley borrowed the medium but resisted the message of Southey’s poetry” and I largely go along with this assessment.⁴ But I would like to explore the backlash of Shelley’s rejuvenation of Southey’s technique by presenting two overlapping images. The first image shows the impact of Southey’s work on Shelley, which can be called the ‘Southeyan Shelley’. I also hope to show the image of Southey which Shelley helped to create by borrowing from his style. What is of interest here are the aspects which drew Shelley towards Southey, what he learnt from him and the way in which he recast some of his poems over a fifteen-year gap, that is, between the time when Southey published his poems, as early as 1797, and the time Shelley wrote his own in 1811-1812.

The early convergence between the two poets may appear intriguing on several accounts: the first being their obvious divergence later on. From the beginning, the political divergence between them is noted by Shelley in correspondence in which he describes Southey’s “tergiversation”: “Southey has changed. I shall see him soon, and I shall reproach him for his tergiversation — He to whom Bigotry, Tyranny, Law was hateful, has become the votary of these Idols, in a form the most disgusting”.⁵

Secondly, how could Shelley become close to Southey when, between the time of the older poet’s youth and that of the younger man’s, there was a change in literary production? Even though Southey had been labelled a Jacobin, literary Jacobinism barely existed at the end of the 1790s, according to Michael Scrivener.⁶ Scrivener notes that popular

⁴ Cf. D. Duff, ‘*The Casket of my Unknown Mind*’. *The 1813 Volume of Minor Poems in The Unfamiliar Shelley*, Edited by A. M. Weinberg and T. Webb, Farnham, Ashgate, 2009, p. 63.

⁵ Cf. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. by F. L. Jones. Oxford, Clarendon Press, 1964, vol. 1, p. 208 (Letter 15 December 1811).

⁶ See M. Scrivener, *Seditious Allegories. John Thelwall and Jacobin Writing*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2001, p. 1.

radicalism after the 1790s was not Jacobin. On the contrary, the anti-Jacobin cultural reaction prevailed between 1797 and 1805, and in the second wave of the reform movement, the new names in radicalism in 1809, among them Burdett and Cobbett, were clearly not Jacobins. Scrivener places Shelley among the polite Jacobins, alongside William Hazlitt during the second wave of democratic reform.⁷ Yet, as we will see in a moment, it is precisely these Jacobin poems, dating from the time when Southey had become the ‘whipping boy’ of the conservative periodical “The Anti-Jacobin”, that are echoed in Shelley’s own poetry. The features which Shelley inherits from Southey in these poems are those which are politically attacked for their style by Southey’s opponents. The vigorous heroic couplets of George Canning and John Hookham Frere denounce the exponents of the ‘new morality’, and the anarchic metrical experiment, such ‘monstrosities’ as Coleridge’s Dactyls and Southey’s Sapphics are perceived to be distortions forced into the English language.⁸ The impact of these imported cadences upon the language, disarranging iambic regularity, was denounced as an attack on an English ethos. “The Anti-Jacobin” attacked Southey’s lyrical dissidence, by which I mean that Southey felt compelled to design poetic devices to convey the lyrical mode imported from remote foreign places. Some aspects of Southey’s so-called unrestrained prosody and plain style must be connected to trends that were initiated by the examples of earlier poets, such as William Collins or William Cowper and the desire to revive what was perceived as the spirit and the enthusiasm of classical poetry, whose prosody does not include rhyme. This desire opened the way for attempting Latinate forms and unrhymed stanzas, following the example of the Pindaric ode. Southey may

⁷ See *ibidem*, p. 5.

⁸ See R. Cronin, *The Politics of Romantic Poetry. In Search of the Pure Commonwealth*, Basingstoke, Macmillan, 2000, p. 64.

be said to have tried to separate these forms from their inherited 'gentile' and learned connotations, to de-process them, and recast them so as to deal with themes such as the lives of the lowly, and a rendition of simplicity and rugged authenticity. However, there is also a concern in Southey with the modern epic, and the form in which modern events and reality could be conveyed. Through William Taylor, who translated German poetry, he was acquainted with the solution which the Germans found in composing in a version of the Greek hexameter – Homer's metre. The German language was endowed with a new sense of its original specificity through the translation of Homer's hexameters into German, thereby giving a classical version of itself. Southey was sensitive to this lyrical sense, which we realize is several times removed, since it was conveyed to Southey through an English translation of the German rendition of Greek rhythms; this was how far Southey had to go to reach his lyrical sense. He acknowledges his debt to Taylor's translation of Klopstock and others when he says:

"He has made me acquainted with the odes of Klopstock by translating them for me, till I heard these I knew nothing of lyric poetry. [All] that I had previously seen were the efforts of imagination. These are the bursts of feeling from one who has fed upon the scriptures till he thinks & feels & writes with the holy enthusiasm of Isaiah."⁹

This research into the lyrical to which young Shelley may have been sensitive was part and parcel of young Southey's attempt to bid for poetic empowerment by becoming the mouthpiece for the extension of the franchise to a larger section of the population, and therefore for redressing what he saw was an imbalance within society. It may be worth quoting Southey's reaction to Francis Jeffrey's presentation of him as the champion

⁹ *The Collected Letters of Robert Southey*, General Editors L. Pratt, T. Fulford and I. Packer, *Part Two: 1798-1803*, Edited by I. Packer and L. Pratt, Letter to John May – 7 June 1798, web address www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Two/HTML/letterEEEd.26.323.

of a new spirit in modern poetry in the “Edinburgh Review” of October 1802:

“There certainly is a design in the most part of my poems to force into notice the situation of the poor, and to represent them as the victims of the present state of society. [T]he object is to make my readers think and feel – as for the old Antijacobine cry that it is to make the poor rebellious that is too absurd to require answer. [T]he Poor do not read books of poetry upon fine paper, nor are the poems addressed to their capacities or understanding! [T]he charge which the Scotch critic makes applies to me far more than to Coleridge and Wordsworth – for it is I who in the language of M^r Canning and M^r Cobbett am κατ' ἐξοχήν the Jacobin poet.”¹⁰

Shelley became interested in Southey’s early poetry after a fifteen-year gap between the years after Southey’s production, around 1797, to Shelley’s poems around 1812. We may assume that this period and change did not make Southey’s choices seem outdated to Shelley. Yet Southey had moved away from poems that had been savagely parodied by Canning and Frere, the main contributors of the 1797-1798 “Anti-Jacobin” or “Weekly Examiner”, edited by William Gifford who afterwards edited the “Tory Quarterly Review” to which Southey, in turn, was ironically one of the major contributors by the time Shelley came to visit him in Keswick. No new collection of his original shorter poems appeared after *Poems* (1799) when Southey turned to writing epics.¹¹ Maybe this period in time was the distance that made it possible for Shelley to grasp something of Southey to be reactivated; it is the gap that makes his poems telling or pressing because they bear witness to a spirit that had become barely audible.

“The Anti-Jacobin” may have played a role in Shelley’s predilection for Southey, since through the attacks of the review Southey’s radical credentials appeared incontrovertible. Southey’s *Poems* (1797) was

¹⁰ Ibidem, Letter to John May – 9 March 1803, web address www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Two/HTML/letterEEEd.26.765.

¹¹ See R. Southey, *Poetical Works 1793-1810*, vol. 5: *Selected Shorter Poems c. 1793-1810*, Edited by L. Pratt, London, Pickering and Chatto, 2004, p. XXVII.

parodied in all but one of the first five numbers of "The Anti-Jacobin". The deriding strategies of "The Anti-Jacobin" mirrored the image of the enemy which the editors portrayed for themselves. They intended to fend off attempts made in favour of legitimate reform by amplifying, inflating, exaggerating, and turning into burlesque the threat that they both caricatured and denounced. Their strategy reproduced the faults which they found in the poets they targeted as they denounced

"[...] the springs and principles of the species of poetry, which are to be found in the exaggeration, and then in the direct inversion of the sentiments and passions, which have in all ages animated the breast of the favourite of the Muse, and distinguished him from the 'vulgar throng'."¹²

Pretending to support the oppressed, the poets were in fact secretly patronizing elitists, affecting simplicity while practicing unappealing plainness, and making poetry unpopular. These deriding satirical strategies may have been of special interest to Shelley who was, at that time, adept at the hoax, the poetical prank and plagiarism.¹³ Shelley was also an aspiring poet in search of suitable craftsmanship to build up his powers. The spoof might have been one channel for writing for one who, like Shelley, could not yet exercise his profession as a writer; it could be a manner of writing in serious jest. Following Gérard Genette's distinction, the pastiches of Southey's radical poems in "The Anti-Jacobin" create a relation through imitation, rather than by generation of a text through transformation.¹⁴ To this extent, the pastiches promote the elements of Southey's style to the status of a model which can then be imitated. Shelley may have been sensitive to this enhancement of Southey's style and mannerism through

¹² *Poetry of the Anti-Jacobin*, London, printed for J. Wright, 1801, pp. 3-4.

¹³ One may think of *Posthumous Fragments of Margaret Nicholson*, or the poem taken from Matthew Gregory Lewis in *Original Poetry: by Victor and Cazire*.

¹⁴ See G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 131.

deriding strategies which Shelley may even have relished for their own sake.

In any case, “The Anti-Jacobin” strengthened the terms of the debate in order to turn any kind of criticism into incitation to disorder that was denounced as being self-destructive. Interestingly, an inflating tendency may also be found in Shelley’s expression of despair in the poems which I will be looking at here. They convey something of a desire for the worst to come to the worst, since, in Shelley’s assessment of the situation, the old order is doomed to destruction. When criticism is turned into the manifestation of an inclination towards destructiveness, and consequently when young Shelley’s rhetoric begins to sound rabid and is reminiscent of the tone in which “The Anti-Jacobin” caricatured Southey’s works, then, by contrast and under the effect of this distortion, Southey’s position tends to be pushed into the opposite direction, towards a more moderate or conservative position. What is then brought into focus is not the discrepancy between the values which Shelley and Southey espoused in 1811-1812, but the kernel of potentially conservative values within Southey’s early radicalism and values upon which his later Toryism would be built.

Still, Shelley was able to regard Southey as an ally and his poems as relevant to the existing state of things and society as it was. Of Shelley’s reworking of Southey’s *Thalaba* in his *Queen Mab*, Michael O’Neill notes that it seems likely that “Shelley heard in Southey’s rhythmic measures, impulses towards freedom”.¹⁵ Young Shelley may have felt close to a Southey who could arouse distaste or discomfort. In this respect, the comparison between Charles Lamb’s and Shelley’s reactions to Southey’s

¹⁵ Cf. M. O’Neill, *Southey and Shelley Reconsidered*, in “Romanticism”, 17, 2011, p. 15.

Curse of Kehama is significant: where Lamb is disturbed,¹⁶ Shelley is revelling and declares *The Curse of Kehama* to be his favourite poem.¹⁷

But Shelley's relation to Southey makes aspects of Southey come through in ways which, as later correspondence between the two poets makes clear, were far from comfortable for Southey himself. We see that Shelley quickly becomes both Southey's ghost and a repellent monster which needs to be brought face to face with the image of the monstrosity he presents to others; this Southey would charitably do for Shelley.

The first element we have in this respect is Southey's depiction of Shelley in a letter to his friend Grosvenor Bedford, dated 4 January 1812:

"Here is a man at Keswick who acts upon me as my own Ghost would do. He is just what I was in 1794. His name is Shelley – son to the member for Shoreham, with 6000 £ a year entailed upon [him], & as much more in his fathers power to cut off. [...] He is come to the fittest physician in the world – At present he has got to the Pantheistic stage of philosophy, & in the course of a week I expect he will be a Berkeleyan, for I have put him on a course of Berkeley. It has surprised him a good deal to meet for the first time in his life with a man who perfectly understands him & does him full justice. I tell him all the difference between us, is that he is 19 & I am 38. & I dare say it will not be very long before I shall succeed in convincing him that he may be a true philosopher & do a great deal of good, with 6000 £ a year, – the thought of which troubles him a great deal more at present than ever the want of six pence (for I have known such a want) did me."¹⁸

¹⁶ Cf. *The Letters of Charles Lamb*, London, J. M. Dent & Sons, 1926, vol. 1, p. 331 (Letter to Robert Southey – 6 May 1815): "*Kehama* is doubtless more powerful, but I don't feel that firm footing in it that I do in *Roderick*; my imagination goes sinking and floundering in the vast spaces of unopened-before systems and faiths; I am put out of the pale of my old sympathies; my moral sense is almost outraged; I can't believe, or with horror am made to believe, such desperate chances against omnipotences, such disturbances of faith to the centre. The more potent, the more painful [is] the spell. Jove and his brotherhood of gods, tottering with the giant assailings, I can bear, for the soul's hopes are not struck at in such contests; but your Oriental almighties are too much types of the intangible prototype to be meddled with without shuddering".

¹⁷ See *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. 1, p. 101 (Letter to Elizabeth Hitchener – 11 June 1811).

¹⁸ *The Collected Letters of Robert Southey*, cit., *Part Four: 1810-1815*, Edited by I. Packer and L. Pratt, Letter to Grosvenor Charles Bedford – 4 January 1812, web address www.rc.umd.edu/editions/southey_letters/Part_Four/HTML/letterEEd.26.2012.

Yet, by 1820, their paths had drawn sufficiently apart for an acerbic exchange of letters to take place over a negative review of *The Revolt of Islam* (1818). In response to Shelley's indecorous demand for confirmation that Southey was not the author of the review, the poet replied:

“Except that *Alastor* which you sent me, I have never read or seen any of your publications since you were at Keswick. The specimens which I happen to have seen in reviews and newspapers have confirmed my opinion that your powers for poetry are of a high order, but the manner in which those powers have been employed is such as to prevent me from feeling any desire to see more of productions so monstrous in their kind and so pernicious in their tendency.”¹⁹

The former ghost has turned into a monster. Shelley described himself as “an innocent and a persecuted man, whose only real offence is the holding of opinions somewhat similar to those which you once held respecting the existing state of society”, and he reproached Southey for going against the Christian message: “instead of refraining from ‘judging that you be not judged’, you not only judge but condemn”. It is then easy for Shelley to remind Southey of his former attack on cursing in *The Curse of Kehama*, repeating the motto and epigraph of the tale: “‘curses are like young chickens, they have always come home to roost’. I hope the chickens will not come home to roost”.²⁰ This is Southey's reply in which, among other things, he reproached Shelley on his wife's suicide:

“You say that your only real crime is the holding opinions something similar to those which I once held respecting the existing state of society. That, sir, is not your crime, it would only be your error; your offence is moral as well as political, practical as well as speculative nor were my opinions ever similar to yours in any other point than that, desiring, as I still desire, a greater equality in the condition of men. I entertained

¹⁹ *Letters of Robert Southey. A Selection*, Edited, with Introduction and Notes, by M.H. Fitzgerald, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1912, p. 320 (Letter to Percy Bysshe Shelley, July 1820).

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 327 (Letter of Percy Bysshe Shelley to Robert Southey – 17 August 1820).

erroneous notions concerning the nature of that improvement in society, and the means whereby it was to be promoted. Except in this light, light and darkness are not more opposite than my youthful opinions and yours. You would have found me as strongly opposed in my youth to atheism and immorality of any kind as I am now, and to that abominable philosophy which teaches self-indulgence instead of self-control.

[...] It appeared to me a duty to take that opportunity of representing you to yourself as you appear to me [...] for though you may go on with an unawakened mind, a seared conscience, and a hardened heart, there will be seasons of misgivings, when that most sacred faculty which you have laboured to destroy makes itself felt. At such times you may remember me as an earnest monitor [...].”²¹

Southey's robust denial betrays his resistance to being taken for Shelley's spiritual kindred spirit, and his concealed awareness of his closeness to him. On the face of this letter, we may wonder at how disastrously revealing to Southey Shelley became in preserving, reactivating and amplifying the antagonistic potential contained within Southey's early poetry. In their shared lyrical dissidence, Shelley may appear like a monster to Southey in the sense that, apart from living his life along principles which Southey strongly rejected and instead of containing revolutionary tendencies which Southey dreaded, Shelley amplified them and went diametrically the other way.

1. “*A sabbath Walk*”, “*Written on Sunday Morning*” and *the failure of a model of Christianity*

In these poems, Shelley and Southey are both critical of the sceptical attitude which defends ‘sentimental unbelievers’, those who support the established religion as a social necessity, yet do not believe in its doctrines. The editors of *Poems* note that Shelley's rhymeless metre, “like his sentiment, is close to that of *Written on Sunday Morning*”. They also see the poem as “an early example of Shelley's habit of criticizing an admired

²¹ Ibidem, pp. 330-331 (Letter to Percy Bysshe Shelley – September 1820).

predecessor by modifying the latter's vision of reality while following his metrical form or accepted 'myth'".²² David Duff selects *A sabbath Walk* as a case demonstrating the point that Shelley borrowed the medium but not the message of Southey's poetry for it turns into "a vitriolic attack on Christianity and on the moral and political values Southey now espoused".²³ In general, I agree with this view if it is understood that, perhaps as a result of his current visit to Southey, the values which the latter now upheld could be read by Shelley in a poem composed as early as 1795. The poem is not so close to the spirit of Southey's poem as the editors of *Poems* make out, for Shelley has applied his craft in designing stanzas whose prosodic features are not bound by the pastoral scene carefully designed by Southey. Attention is thereby deflected in Shelley's piece from the scene to the nuances of its discourse and to what may be perceived as its obtrusive rhetoric. Shelley has chosen unrhymed stanzas and lines of various lengths to convey sincerity and the unsolicited movement of the heart, as opposed to hypocrisy. Some of these lines are like a defiant poetic manifesto defining what is "sweet" to him. Shelley does not fail to underline his reflective appreciation of effects that could be held to be in breach of harmony by stern defenders of regularity, as in the case of the strain on the rhythm entailed by the use of sequences of three polysyllables in line 5:

"Sweet are the stilly forest glades:
Imbued with holiest feelings there
I love to linger pensively
And court seclusion's smile.

²² Cf. *The Poems of Shelley*, Edited by G. Matthews and K. Everest, London and New York, Longman, 1994, vol. 1, pp. 198-199.

²³ Cf. D. Duff, 'The Casket of my Unknown Mind'. *The 1813 Volume of Minor Poems* cit., p. 63.

This mountain labyrinth of loveliness
 Is sweet to me even when the frost has torn
 All save the ivy clinging to the rocks
 Like friendship to a friend's adversity!
 Yes, in my soul's devotedness
 I love to linger in the wilds.
 I have my God, and worship him,
 O vulgar souls, more ardently
 Than ye the Almighty fiend
 Before whose throne ye kneel.

'Tis not the soul pervading all,
 'Tis not the fabled cause that framed
 The everlasting orbs that framed
 The everlasting orbs of Heaven
 And this eternal earth.
 Nor the cold Christian's blood-stain'd King of Kings
 Whose shrine is in the temple of my heart, –
 'Tis that divinity whose work and self
 Is harmony and wisdom, truth and love,
 Who in the forests' rayless depth
 And in the cities' wearying glare
 In sorrow, solitude and death
 Accompanies the soul
 Of him who dares be free.²⁴

Shelley is able to make his meaning wind itself around the lines like the ivy they are describing. In Shelley's poem the only ivy available is prominently metaphorical, symbolising indomitable, republican fraternity. Shelley's recovery of religious vocabulary ("shrine", "temple", "divinity") is secured upon the series of negatives, attacking both pantheism and any notion of a transcendent being. The "soul of him who dares be free" and the man who "has *his* God" highlight human independence which is made possible by toppling the transcendent god.

All this steers the reader away from Southey's attention to what, in comparison, may appear as niceties that appear closer to the 18th century

²⁴ P. B. Shelley, *The Esdaile Notebook*, in *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, ed. by D. H. Reiman and N. Fraistat, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2004, vol. 2, pp. 8-9 (lines 1-27).

spirit of Collins's *Ode to Evening*, whose metre has inspired Southey's poem:

“Go thou and seek the House of Prayer!
 I to the Woodlands wend, and there
 In lovely Nature see the GOD OF LOVE.
 The swelling organ's peal
 Wakes not my soul to zeal,
 Like the wild music of the wind-swept grove.
 The gorgeous altar and the mystic vest
 Rouse not such ardor in my breast,
 As where the noon-tide beam
 Flash'd from the broken stream,
 Quick vibrates on the dazzled sight;
 Or where the cloud-suspended rain
 Sweeps in shadows o'er the plain;
 Or when reclining on the clift's huge height
 I mark the billows burst in silver light.

Go thou and seek the House of Prayer!
 I to the Woodlands shall repair,
 Feed with all Nature's melodies.
 The primrose bank shall there dispense
 Faint fragrance to the awaken'd sense;
 The morning beams that life and joy impart
 Shall with their influence warm my heart,
 And the full tear that down my cheek will steal,
 Shall speak the prayer of praise I Feel!”²⁵

Shelley has no time for sensuous delight: he is sternly denunciatory. The great difference between the two poems is that Southey still has a religion to meet, and he says where he does so, whereas Shelley does not even use the term once, but he carries his God. Southey takes more pains in depicting a rural scene with strong pastoral undertones, in which religion is like a female being, to be met there, totally in line with Collins's personification of Eve in his *Ode to Evening*:

²⁵ R. Southey, *Poetical Work 1793-1810*, General Editor L. Pratt, vol. 5: *Selected Shorter Poems c. 1793-1810*, Edited by L. Pratt, London, Pickering and Chatto, 2004, pp. 96-97 (lines 1-25).

“Go thou and seek the House of Prayer!
I to the woodlands bend my way
And meet RELIGION there.
She needs not haunt the high-arch'd dome to pray
Where storied windows dim the doubtful day:
With LIBERTY she loves to rove,
Wide o'er the heathy hill or cowslip'd dale;
Or seek the shelter of the embowering grove,
Or with the streamlet wind along the vale.
Sweet are these scenes to her, and when the night
Pours in the north her silver strams of light,
She woos Reflection in the silent gloom,
And ponders on the world to come.”²⁶

Southey regards faith as something precious enough to relinquish its pretence. Faith in a transcendent Being, even if it is naturalized into something like the all-pervading soul, is regarded by Shelley as being offensive. It does not need curing because it is the poison. While both poems convey similar disgust at the failure of a Christian model, Southey deplores whereas Shelley attacks. Shelley's “in my soul's devotedness / I love to linger in the wilds” is reminiscent of Southey's “I to the woodlands bend my way”, but differs in the kind of love it intends to meet. The idyllic atmosphere of Southey's poem refers to a type of happiness which relies on a kind of general trust in things. Shelley takes the opposite view in which such trust has been replaced by mankind's self-reliance. Shelley says something different, but in a way that is still recognizably Southeyan. Compared to Shelley's defiant rhetoric, Southey's meaning appears mild and emollient.

²⁶ Ibidem, p. 97 (lines 26-38).

2. Southey's and Shelley's Sapphics in "The Widow" and "The Crisis"

Sapphics are striking not only for mingling trochees and dactyls, but also for bringing two lines of this rhythm to an abrupt and cruel end, with a shortened and chiasmic version of the same rhythm: one dactyl and one trochee. This falling rhythm can create a stern tone. This metre has been used for conveying unnatural reversals, fateful paradoxes and sheer mental torture. It had in the past characterized poems of future doom, undoubtedly because the shortened line is used to create the effect of sealing fate and hastening its fulfilment. Isaac Watts' *Day of Judgment* and Cowper's *Lines Written during a Period of Insanity* are examples of the use of Sapphics.²⁷ To the themes of religious awe and forlorn spiritual isolation, Southey adds moral dejection and a scene of social destitution.

Southey describes the kind of distortion within society that went against nature and reason, and led the radical orator and writer John Thelwall to declare that, when rights are denied, the people have a right to renounce the broken compact, and dissolve the system. In relation to this poem, "The Anti-Jacobin" described the Jacobin poet's procedure as follows:

"He contemplates, he examines, he turns him [every person in a lower position, whom the Jacobin poet considers as the victim of avarice and the slave of aristocratical insolence and contempt] in every possible light, with a view of extracting from the variety of his wretchedness, new topics of invective against the pride of property. He indeed, (if he is a true Jacobin), refrains from relieving the object of his compassionate contemplation, as well as knowing that every diminution from the general mass of human misery must proportionately diminish the force of his argument."²⁸

²⁷ The connection was noted by Christopher Ricks: see *The Poems of Shelley*, cit., vol. 1, p. 201.

²⁸ *Poetry of the Anti-Jacobin*, cit., p. 9.

The gist of this attack is not only to pretend that the thermometer is responsible for the temperature, but that, as a Jacobin, the poet has an interest in things reaching the worst scenario, and he will therefore contribute to inciting indignation. The latter accusation would apply more suitably to Shelley's *Crisis* than to Southey's *Widow* – the two poems which use Sapphics to different effects.

Southey's poem is entirely geared towards the widow's final exhaustion, and his long drawn-out Sapphics extend both the misery of the widow's condition and the compassion for it:

“Cold was the night wind, drifting fast the snows fell,
Wide were the downs and shelterless and naked,
When a poor Wanderer struggled on her journey
Weary and way-sore.

Drear were the downs, more dreary her reflections;
Cold was the night wind, colder was her bosom!
She had no home, the world was all before her,
She had no shelter.

Fast o'er the bleak heath rattling drove a chariot,
'Pity me!' feebly cried the poor night wanderer.
'Pity me Strangers! Lest with cold and hunger
Here I should perish.

Once I had friends, – but they have all forsook me!
Once I had parents, – they are now in Heaven!
I had a home once – I had once a husband –
Pity me Strangers!

I had a home once – I had once a husband –
I am a Widow poor and broken-hearted!
Loud blew the wind, unheard was her complaining,
On drove the chariot.

On the cold snows she laid her down to rest her;
She heard a horseman, 'pity me!' she groan'd out;
Loud blew the wind, unheard was her complaining,
On went the horseman.

Worn out with anguish, toil and cold and hunger,
Down sunk the Wanderer, sleep had seiz'd her senses;
There, did the Traveller find her in the morning,

GOD had releast her.”²⁹

The poem is dominated by a defeatist sense of paralysis: by the final stanza, the widow ceases to be the subject of any action, and becomes instead “her” in the last six lines of the poem. A remark by Jon Cook on Southey’s early play *Wat Tyler* on Southey’s depiction of the poor is useful:

“ [...] their poverty and suffering become emblematic of moral purity and elevation. Behind the play’s overt political message – that poverty must be abolished in the just society — is the strong, underlying feeling that this same condition is Christian nobility and the source of heroic distinction.”³⁰

This may be exactly the kind of overtones that Shelley intended to avoid by his forceful rhetoric. Sapphics enabled Shelley to make his mark on the account of the state of affairs fifteen years later, and to make a totally different point in reversing the weight of doom from the widow to the order governing the society into which she disappears without a voice. In *The Crisis*, Shelley brings the ominous potential contained as undertones in Southey’s Sapphics to a more threatening pitch:

“When we see Despots prosper in their weakness,
When we see Falshood triumph in its folly,
When we see Evil, Tyranny, Corruption
Grin, grow and fatten –

When Virtue toileth thro’ a world of sorrow,
When Freedom dwelleth in the deepest dungeon,
When truth in chains and infamy bewaileth
O’ver a world’s ruin –

²⁹ R. Southey, *Poetical Work 1793-1810*, General Editor L. Pratt, vol. 5: *Selected Shorter Poems c. 1793-1810*, cit., pp. 106-107.

³⁰ J. Cook, *Representing the People: Crabbe, Southey and Hazlitt*, in *Penguin History of Literature*, vol. 5: *The Romantic Period*, Edited by D. B. Pirie, London, Penguin Books, 1994, p. 242.

When Monarchs laugh upon their thrones securely,
 Mocking the woes which are to them a treasure,
 Hear the deep curse, and quench the Mother's hunger
 In her child's murder –

Then may we hope the consummating hour
 Dreadfully, sweetly, swiftly is arriving
 When light from Darkness, peace from desolation
 Bursts unresisted.

Then mid the gloom of doubt and fear and anguish
 The votaries of virtue may raise their eyes to Heaven
 And confident watch till the renovating day star
 Gild the horizon.”³¹

Whereas Southey encapsulates the political issue within the human interest contained in a scene and focuses on a typical, even symbolic, individual fate, in Shelley's poem, all individual human portrait disappears. Instead, he defines the evil forces that lie behind Southey's human figure directly and he makes the most of the rhetorical effect that can be drawn from the antithesis between “Despots”, “Falsehood”, “Evil”, “Tyranny”, “Corruption” and “Virtue”, “Freedom”, etc. While Southey relies on the fiction of the narrator's voice keeping silent in order to let the widow's utterance come forth, Shelley brings in a prominent, though disembodied, “we” who is therefore the witness, speaker and addressee of the discourse. He starts the poem, with the words “When see”, and progresses towards the end with the words, “Then may we hope”. Shelley's poem may therefore be considered as a running commentary on Southey's poem.

In Shelley's poem, human interest cannot be pegged to any kind of scene, let alone narrative. In his taste for forceful rhetoric over scene, the rattling sound and rhythm may have stayed in his ear possibly through the parody of Southey's verse in “The Anti-Jacobin” which scans the poem in

³¹ P. B. Shelley, *The Esdaile Notebook*, in *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. 2, pp. 10-11.

such a way so as to demonstrate that the rhythm distorts language and absurdly cuts across the presumed meaning. The point is reinforced by “The Anti-Jacobin”’s imitation of Southey’s dactyls in *The Soldier’s Friend* in which the explosive intent perceived in this kind of verse is stressed at the expense of considered meaningfulness, as the stanza ends in rhythmic nonsense:

“Liberty’s friends thus all learn to amalgamate,
Freedom’s volcanic explosion prepares itself,
Despots shall bow to the Fasces of Liberty,
Reason, philosophy, ‘fiddledum diddledum,’
Peace and Fraternity, higgledy, piggedy,
Higgledy, piggedy, ‘fiddledum diddledum’.
Et cetera, et cetera, et cetera”³²

The cluster of similar abstract terms in both “The Anti-Jacobin” and in Shelley’s poem creates the impression of a chant which, in Shelley, evokes the movement of a grinding mill. In *The Crisis*, all the lines of both stanzas end on the same negative note. The perversity of such distortions reaches its climax in Shelley’s world where laughter, having become the exclusive preserve of the powerful, can only be a mockery of values that have been turned upside down, and “woes” have become “a treasure”. Perversion is unable to put itself right, and piles crime upon crime by quenching “the Mother’s hunger / In her child’s murder” (lines 11-2). In Shelley’s poem, the mixture of indignation and pity is so uncomfortable that the ‘worst coming to worst’ is paradoxically called for as a form of relief, a paradox that is reflected in the three adverbs towards the close of the poem (“Dreadfully, sweetly, swiftly”). However, this relief is not the extinction into which Southey’s widow is finally absorbed. Perspective and logic are similar to the themes in *Ode to the West Wind*: if winter is here,

³² *Poetry of the Anti-Jacobin*, cit., p. 22.

can spring be far behind? The good times will come. Have the powers of endurance which Southey idealizes in the figures of the widow and the soldier's wife become accomplices to the oppression which they bear? Is there anything profitable to be gained from acquiring the ability to endure and withstand a form of inhumanity? Shelley's inflexible response in *The Crisis* was a call for the inevitable liquidation of a derelict order.

3. "A Tale of Society as it is from facts 1811" as a fantastic revision of "The Sailor's Mother"

In *A Tale of Society as it is*, Shelley takes up the general style of popular parables that had been practised by Southey in his eclogue *The Sailor's Mother* (1798), as well as by Wordsworth in particular in *The Affliction of Margaret* (1804). This largely conventional, pathos-laden narrative form was by 1811 an established vehicle for protesting social injustices and advancing radical means to redress these ills. From his correspondence at the time of composition, we know of Shelley's newly-gained awareness of poverty among the people of Keswick which "seems more like a suburb of London than a village in Cumberland".³³ The correspondence also provides us with a version of the poem in the form of seven stanzas whose title *Mother and Son* is reminiscent of Southey's poem.³⁴ It has also been noted that, in works of this sort, both style and content deflect the overt burden of didacticism from the poet, suggesting that the poet is somehow merely an objective observer recording human suffering, and that the radical views expressed spring from the hearts and mouths of the oppressed figures whose plight his poems ostensibly record.

³³ Cf. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. 1, p. 223 (Letter to Elizabeth Hitchener – 7 January 1812).

³⁴ See *ibidem*, pp. 224-226.

Yet this is precisely not the option that Shelley has chosen for his poem. At no point are his characters allowed to speak.

Southey's eclogue dramatizes an individual story through the telling exchange between an old woman on her way to see her fatally injured son (a situation recalling Wordsworth's *Old Man Travelling*, 1797), and a traveller whose voice – the dispassionate voice of unshakeable moral comfort and order – is subjected to drilling irony. The mother keeps referring to her affectionate, human link to her son, whereas the traveller keeps responding in terms of want and provision, with the latter in fact far from being guaranteed to those in need of it. The harm that was done to the old woman's son cannot be pinned down, not only because of the mother's ignorance, but because, to her, it is too awful to be considered as "English" in any way; it is alien, foreign and wicked:

“TRAVELLER:

Nay nay cheer up! A little food and rest
Will comfort you; and then your journey's end
Will make amends for all. You shake your head,
And weep. Is it some evil business then
That leads you from your home?

WOMAN:

Sir I am going
To see my son at Plymouth, sadly hurt
In the late action, and in the hospital
Dying, I fear me, now.

TRAVELLER:

Perhaps your fears
Make evil worse. Even if a limb be lost
There may be still enough for comfort left
An arm or leg shot off, there's yet the heart
To keep life warm, and he may live to talk
With pleasure of the glorious fight that maim'd him,
Proud of his loss. Old England's gratitude
Makes the maim'd sailor happy.

WOMAN:

'Tis not that –

An arm or leg – I could have borne with that.

'Twas not a ball, it was some cursed thing

Which bursts and burns that hurt him. Something Sir

They do not use on board our English ships,
It is so wicked!"³⁵

At a fundamental level, this harm takes on a kind of obscure inhuman existence: Southey carefully manages the tone of his eclogue, making the reader a witness to the strain put on the belief of the trusting and patriotic woman. This is the aspect which seems to have caught Shelley's imagination:

"WOMAN:
[...] they should show no mercy to them
For making use of such unchristian arms.
I had a letter from the hospital,
He got some friend to write it, and he tells me
That my poor boy has lost his precious eyes,
Burnt out. Alas! that I should ever live
To see this wretched day! – they tell me Sir
There is no cure for wounds like this,. Indeed
'Tis a hard journey that I go upon
To such a dismal end!"³⁶

In *A Tale of Society as it is*, Shelley comes as close as possible to what might be a sober narrative, modelled on the story of the old mother's loss of her son. However, he leaves no room in the character's minds for doubt about the kind of harm that has been done to the son, and, like in *The Crisis*, Shelley resorts to direct denunciation:

"Her son, compelled, the tyrant's foes had fought,
Had bled in battle, and the stern control
That rules his sinews and coerced his soul
Utterly poisoned life's unmingled bowl
And unsubduable evils on him wrought.
He was the shadow of the lusty child

³⁵ R. Southey, *Poetical Work 1793-1810*, General Editor L. Pratt, vol. 5: *Selected Shorter Poems c. 1793-1810*, cit., pp. 317-318 (lines 16-33).

³⁶ *Ibidem*, p. 318 (lines 35-43).

Who, when the time of summer season smiled,
 For her did earn a meal of honesty
 And with affectionate discourse beguiled
 The keen attacks of pain and poverty
 Till power as envying this, her only joy,
 From her maternal bosom tore the unhappy boy.”³⁷

He does not make it more specific than Southey, but he has seized on the potential for something fantastical within the obscure feeling of Southey’s *Woman*, and gives it a kind of visionary scale. The son does appear in the poem, but he is construed as an apparition, both as the ghost of himself that he has turned into a living dead and as the figment of his mother’s imagination:

“It was an eve of June, when every star
 Spoke peace from Heaven to those on Earth that live.
 She rested on the moor.... ’twas such an eve
 When first her soul began indeed to grieve –
 Then he was here.... Now he is very far.
 The freshness of the balmy evening
 A sorrow o’ver her weary soul did fling,
 Yet not devoid of rapture’s mingled tear;
 A balm was in the poison of the sting:
 This aged sufferer for many a year,
 Had never felt such comfort.... She suppress
 A sign, and turning round clasp’d William to her breast.

And tho’ his form was wasted by the woe
 Which despots on their victims love to wreak –
 Tho’ his sunk eyeball, and his faded cheek,
 Of slavery, violence and scorn did speak –
 Yet did the aged Woman’s bosom glow;
 The vital fire seemed reillumed within
 By this sweet unexpected welcoming.
 O! consummation of the fondest hope
 That eve soared on Fancy’s dauntless wing!”³⁸

³⁷ P. B. Shelley, *The Esdaile Notebook*, in *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. 2, p. 36 (lines 60-71).

³⁸ *Ibidem*, pp. 34-35 (lines 36-56).

The first evocation of the son, presented as something close to self-delusion, prevents that character from gaining any substance, especially as later on “the pair” fade into the background of undefined and unacknowledged silhouettes. Shelley does not deal with dreadful aspects in the comparatively naturalistic vein which Southey manages. The rest of Shelley’s poem is in the same explicit, denunciatory and pathetic vein, a direction that is quite different from Southey’s dramatized voices and irony. With its super-Spenserian stanza, the direction given to the poem is also quite different from the earlier instances of Latinated, unrhymed verse. It seems that all the perceived stiffness imposed upon the English language by the Latinated metres has now gone into the harshness of his denunciation, a declamatory rhetoric which only an elaborate rhyme scheme could sustain:

“And now cold charity’s unwelcome dole
Was insufficient to support the pair,
And they would perish rather than would bear
The Law’s stern slavery and the insolent stare
With which the law loves to rend the poor man’s soul –”³⁹

It is possible to realize that Southey led Shelley on a poetical path before the meditative Wordsworthian vein had a major impact on him. In the cases which I have examined Shelley makes the most of Southey’s prosodic innovations. He is able to use Southey’s metres and rhythms as suitable vehicles to make his own arguments. While Southey provided Shelley with the opportunity to shape his confrontational approach, Shelley’s uncompromising attitude, on the other hand, no longer relies on the values which Southey intended to uphold and defend, such as endurance, the dignity of the lowly and the praise of poverty, which may

³⁹ Ibidem, p. 36 (lines 72-76).

act as the mainstays of the order in which they are kept in place. Shelley gave his poems a direction which Southey was not prepared to accept. Shelley preserved the antagonistic potential of Southey's verse by sealing it into his own critique of Southey's vision of reality at the time. If, as I think apparent in the examples which I have discussed, Shelley's production can be perceived as intensifying, or even aggravating Southey's radicalism, then Shelley's debt turns his putative inheritance into a legacy which Southey could not recognize or approve. Shelley thus becomes a very awkward progeny for Southey.



RINALDO RINALDI

“QUASHED QUOTATOES”.
PER QUALCHE CITAZIONE IRREGOLARE
(SECONDA PARTE)*

3. Occultamento: Joyce, Collins e la lettera rubata

“The farce of dustiny”

J. Joyce, *Finnegans Wake*

Gran maestro della citazione, James Joyce ha raggiunto il culmine del virtuosismo in *Finnegans Wake*: romanzo costruito interamente per montaggio di frammenti (linguistici o letterari) già usati, al punto da riscrivere non solo tutte le lingue ma anche tutti i libri del passato. Autentica apocalisse culturale, l’opera si presenta provocatoriamente come illeggibile, indeterminata e indeterminabile, aperta all’infinito a tutte le letture possibili. I lettori, tuttavia, non si sono limitati ad ammirare o a

* La prima parte di questo saggio è stata pubblicata in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies”, 6, 2012, pp. 31-52.

respingere da lontano questo *monstrum*, ma hanno raccolto (sempre più spesso negli ultimi anni) la sfida dell'autore che invocava per il suo libro "that ideal reader suffering from an ideal insomnia"¹ e gli raccomandava soprattutto pazienza ("Now, patience; and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience").² La possibilità di decifrare, parola per parola, gli enigmi di *Finnegans Wake* è dunque implicita nello stesso progetto joyciano, anche se l'autore non esita a ridicolizzare apertamente ogni tentativo di decifrazione: non a caso le due raccomandazioni al lettore sopra citate appartengono al capitolo 5, dove un dotto professore prende la parola per interpretare con tutti i metodi a disposizione il testo sibillino di una lettera, trasformando le sua pedante conferenza in "an unintended criticism of criticism by an intended master of burlesque".³

Proprio questa lettera, come è noto, attraversa tutto il romanzo joyciano e ne costituisce uno dei temi principali giocando sul bisticcio *letter / litter*: "letter from litter".⁴ Scritta da Anna Livia Plurabelle in difesa

¹ Cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1975 (1^a ed. 1939), p. 120.

² Cfr. *ivi*, p. 108 e Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, Edited and with a Preface and Afterword by D. Rose and J. O'Hanlon, Note by S. Deane, Appendices by H. W. Gabler and D. Greetham, London, Penguin Books, 2012, p. 86: "Now, patience. And remember patience is the great thing. And above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience".

³ Cfr. W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to 'Finnegans Wake'*, London, Thames and Hudson, 1969, p. 100. Il commento del professore, come è noto, fa la parodia dell'introduzione di Edward Sullivan alla sua edizione di *The Book of Kells* (London, "The Studio" Ltd., 1920²). Si veda J. S. Atherton, *The Books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's "Finnegans Wake"*, cit., pp. 63-67; S. V. Golden, *The Quoniam Page from the Book of Kells*, in "A Wake Newslitter", n. s., XI, 5, October 1974, pp. 85-86; D. Rose – J. O'Hanlon, *Understanding "Finnegans Wake". A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, New York – London, Garland Publishing Inc., 1982, pp. 82-84.

⁴ Cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 615. Sulla lettera, in particolare per le allusioni sessuali e scatologiche, si veda C. Hart, *Structure and Motif in "Finnegans Wake"*, London, Faber & Faber, 1962, pp. 200-208. Ma si veda anche B. Benstock, *Concerning Love Historeve*, in *A Conceptual Guide to "Finnegans Wake"*, editors M.

del marito Humphrey Chimpden Earwicker, accusato di essersi comportato "with ongentilmensky immodus"⁵ guardando "a pair of dainty maidservants"⁶ nel parco, è ritrovata da una gallina (che è la stessa A.L.P.) zampettando in un mucchio di rifiuti⁷ sul campo di battaglia di Waterloo:

"She's burrowed the coacher's headlight the better to pry [...] and all spoiled goods go into her nabsack: curtrages and rattling buttins, nappy spattees and flasks of all nations, clavicures and scampulars, maps, keys and woodpiles of haypennies and moonled brooches with bloodstained breeks in em, boaston nightgarters and masses of shoesets and nickelly nacks and fodder allmicheal and a lugly parson of cates and howitzer muchears and midgers and maggets, ills and ells with loffs of toffs and pleures of bells and the last sigh that come fro the hart [...] and the fairest sin the sunsaw".⁸

Ed è ancora la gallina, annunciatrice della pace come "peacefugle",⁹ a ritrovare la lettera (che pone ora il problema della sua lettura e del suo

H. Begnal and F. Senn, University Park, Pennsylvania State University Press, 1974, pp. 33-55 e soprattutto, per la ricostruzione genetica della lettera in rapporto alla struttura complessiva del romanzo, D. Hayman, *The "Wake" in Transit*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, pp. 42-48 e pp. 165-199.

⁵ Cfr. J. Joyce, *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 27: "with an ongentilmesky immodus".

⁶ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 34.

⁷ Il bisticcio *letter / litter* e la stessa immagine appaiono anche in una novella di David Herbert Lawrence datata 1924: "He received many letters, many, many, many, enclosing poems, stories, articles, or more personal unbosomings. He read them all; lake a solemn rook pecking and scratching among the litter" (cfr. D. H. Lawrence, *Jimmy and the Desperate Woman*, in Id., *The Tales*, London – Toronto, Heinemann, 1934, p. 813).

⁸ J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 11 e cfr. Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 9: "She's burrowed the coacher's headlight the better to pry [...] and all spoiled goods go into her nabsack: curtrages and rattling buttins, nappy spattees and flasks of all nations, clavicures and scampulars, maps, keys and woodpiles of haypennies and moonled brooches with bloodstained breeks in em and boaston nightgarters and masses of shoesets and nickelly nacks and fodder allmicheal and a lugly parson of cates and howitzer muchears and midgers and maggets, ills and ells with loffs of toffs and pleures of belles, and the last sigh that come fro the hart [...] and the fairest sin the sun saw".

⁹ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 11.

significato) in un mucchio di terra sul campo di battaglia di Clontarf,¹⁰ allegoria del ciclo perenne della morte che inghiotte i corpi dei caduti e della vita che rinasce sempre uguale:

“And thanacestross mound have swollup them all. This ourth of years is not save brickdust and being humus the same roturns. He who runes may rede it on all fours. [...]”

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. [...] What a mnice old mness it all mnakes ! A middenhide hoard of objects! Olives, beets, kimmells, dollies, alfrids, beatties, cormacks and daltons. Owlets’ eegs (O stoop to please!) are here, creakish from age and all now quite epsilene, and oldwoldy wobblewers, haudworth a wipe o grass”.¹¹

Se la lettera è un’evidente *mise en abyme* della stessa opera joyciana e quindi di tutta la letteratura condensata in *Finnegans Wake* (prima dell’invenzione della scrittura, osserva Joyce, “there was [...] no lumpend papeer in the waste”),¹² il suo argomento è come si diceva squisitamente familiare: “The solid man saved by his sillied woman”.¹³ Tutta la famiglia protagonista del romanzo (Earwicker e la moglie, i due figli Shem e Shaun, la figlia Isabel), partecipa dunque alla sua vicenda, dalla stesura alla trasmissione, dalla distruzione al ritrovamento fra i rifiuti, trasformandola in emblema non solo dell’arte ma della vita, con la sua eterna vicenda di

¹⁰ Combattuta il 23 aprile 1014 fra gli irlandesi del re Brian Boru (morto durante lo scontro) e i vichinghi che controllavano la provincia del Leinster, Dublino e le isole Orcadi.

¹¹ Ivi, pp. 18-19 e cfr. Id., *The Restored “Finnegans Wake”*, cit., pp. 14-15: “And thanacestross mound have swollup them all. This ourth of years is not save brickdust and being humus the same roturns. He who runes may rede it on all fours. [...]”

(Stoop), if you are abcedminded, to this claybook, what curios of signs (please stoop) in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. [...] What a mnice old mness it all mnakes ! A middenhide hoard of abjects! Olives, beets, kimmells, dollies, alfrids, beatties, cormacks and daltons. Owlets’ eegs (O stoop to please!) are here, creakish from age and all now quite epsilene, and oldwoldy wobblewers haudworth a wipe o grass”.

¹² Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 19.

¹³ Cfr. ivi, p. 94.

guerra e di pace, distruzione e rinascita, con il suo enigmatico significato nascosto negli spazi bianchi che dividono l'Alfa dall'Omega:

"Wind broke it. Wave bore it. Reed wrote of it. Syce ran with it. Hand tore it and wild went war. Hen trieved it and plight pledge peace. It was folded with cunning, sealed with crime, uptied by a harlot, undone by a child. It was life but was it fair? It was free but was it art? The old hunks on the hill read it to perlection. [...] Now tell me, tell me, tell me then!

What was it?

A.....!

?..... O!"¹⁴

La lettera ritrovata è infatti frammentaria e di problematica interpretazione ("The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture"),¹⁵ tanto che il pedante esegeta del capitolo 5 non ricorre solo all'analisi psicologica e sociologica ma anche a una verifica calligrafica, perfino all'esame del supporto cartaceo con una residua macchia di te, per identificarne l'autore:

"Another point, in addition to the original sand, pounce powder, drunkard paper or soft rag used [...] it has acquired accretions of terricious matter whilst loitering in the past. The teatimestained terminal [...] is a cosy little brown study all to oneself and, whether it be thumbprint, mademark or just a poor trait of the artless, its importance in establishing the identities in the writer complexus [...] will be best appreciated".¹⁶

Elemento determinante, anche in questa parodia di analisi scientifica, è il luogo del ritrovamento della lettera ad opera della famosa gallina ("what she was scratching at the hour of klokking twelve looked for all this

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 107.

¹⁶ *Ivi*, p. 114 e cfr. *Id.*, *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 91: "Another point. In addition to the original sand, pounce powder, drunkard paper or soft rag used [...] it has acquired accretions of terricious matter whilst loitering in the past. The teatimestained terminal [...] is a cosy little brown study all to oneself and, whether it be thumbprint, mademark or just a poor trait of the artless, its importance in establishing the identities in the writer complexus [...] will be best appreciated".

zozzag world like a goodish sized sheet of letterpaper”)¹⁷ che si precisa come un vero e proprio “dustheap”¹⁸ o “family dunghill”, quel mucchio di rifiuti casalinghi, terra ed escrementi che nell’Ottocento “were omnipresent at Irish cabin doors and gave scandal to the English”.¹⁹ Dall’ammasso d’immondizia e fango come dalle profondità perdute del passato (“dump” è

¹⁷ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 111 e Id., *The Restored “Finnegans Wake”*, cit., p. 88: “what she was scratching at at the hour of klokking twelve looked for all this zozzag world like a goodish sized sheet of letterpaper”. Frammenti di questa pagina sono già registrati nel primo taccuino preparatorio del romanzo, in Id., *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, Edited, with notes and introduction, by Th. E. Connolly, [Evanston (Ill.)], Northwestern University Press, 1961, p. 75 e p. 137. Si veda Th. Connolly, *Introduction*, ivi, pp. XVII-XIX e D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 21-22.

¹⁸ Il termine, con puntuale allusione alla lettera ritrovata dalla gallina, compare nel titolo di uno dei temi scritti dai tre figli per i loro compiti scolastici: “What is to be found in a Dustheap”. E nello stesso luogo una nota a piè di pagina (attribuibile a Isa) associa in sogno i frammenti della lettera, letteralmente fatta a pezzi, a dei fiocchi di neve che cadono: “Something happened that time I was asleep, torn letter or was there snow?”. Cfr. ivi, p. 307.

¹⁹ Cfr. A. Glasheen, *Third Census of “Finnegans Wake”. An Index of the Characters and Their Roles*, Revised and Expanded from the Second CENSUS, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1977, pp. XXXVII-XXXVIII. Il tema dei “dust mounds” e “the legend of hidden wealth in the Mounds” sono centrali nell’ultimo romanzo completato da Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (1864-1865), dove si evoca la figura di un “Dust Contractor” e “his own mountain range” interamente formata da mucchi di immondizia. Cfr. Ch. Dickens, *Our Mutual Friend*, Illustrated by M. Stone, London, Hazell, Watson & Viney, LTD, s. a., p. 19, p. 78 e p. 261 (si veda anche ivi, p. 35, p. 54, pp. 418-421, p. 668). Joyce cita un paio di volte il titolo del dickensiano *Our Mutual Friend*, ma senza riferirsi al tema del “dustheap”: “our mutual friends [...] your meetual fan” (cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 65 e p. 434). Per qualche accenno a Dickens e Joyce si veda N. Halper, *What Joyce did not use*, in “A Wake Newslitter”, n. s., XI, 3, June 1974, p. 45.

Di un metaforico “dust heap” di cattivi ricordi, che “Dustman Oblivion” dovrà spazzar via, parla anche John Ruskin nello splendido finale del primo volume della sua autobiografia, scritta negli anni Ottanta (cfr. *Praeterita. The Autobiography of J. Ruskin*, Introduction by K. Clark, Oxford – New York, 1989, p. 214). Nella prima pagina di un libro di Edith Sitwell pubblicato nel 1932 e ristampato nel 1936 si evocano “the profits of Dust-sifting” e “the enormous dust-heap” londinese chiamato “The Battlebridge Dust and Cinder-Heap” (la stessa zona evocata da Dickens) citando *The History of Clerkenwell* di William J. Pinks. Cfr. E. Sitwell, *English Eccentrics*, London, Dennis Dobson, 1950, p. 17 e si veda R. Greene, *Edith Sitwell: Avant-garde Poet, English Genius*, London, Hachette Digital, 2011, pp. 226-228,

una delle parole-tema e delle radici lessicali più frequenti nel romanzo)²⁰ emergono i frammenti della lettera che vi erano stati nascosti a suo tempo:

"About that original hen [...] a cold fowl behaviourising strangely on that fatal midden or chip factory or comicalbottomed copsjute (dump for short) afterwards changed into the orangery when in the course of deeper demolition unexpectedly one bushman's holiday its limon threw up a few spontaneous fragments of orangepeel, the last remains of an outdoor meal by some unknown sunseeker or placehider *illico* way back in his mistridden past."²¹

Analogamente, nel capitolo 4 appariva la vecchia Kate Strong, cameriera della famiglia e controfigura anziana di A. L. P., col suo povero *cottage* e il suo "filthdump",²² comportandosi al tempo stesso come gallina e come autrice della lettera, scavando e ricoprendo, cercando e nascondendo quella "loveletter" che trasmette (come il mucchio di "litter" che la contiene) enigmatiche tracce e segni "of a most envolving description":

"Kate Strong, a widow [...] she pulls a lane picture for us [...] of old dumplan as she nosed it, a homelike cottage of elvanstone with droppings of biddies, stinkend pusshies, moggies' duggies, rotten witchawubbles, festering rubbages and beggars' bullets, if not worse, sending salmofarious germs in gleefully through the smithereen panes — Widow Strong, then, as her weaker had turned him to the wall [...], did most all the scavenging from good King Hamlaugh's gulden dayne though her lean besom

²⁰ Citiamo solo "dump for dirt" e proprio l'inizio della lettera di Anna Livia Plurabelle al marito, inserita nell'ultimo capitolo del romanzo: "Dear. And we go on to Dirdump" (cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 242 e p. 615). Ma non va dimenticato che il titolo dell'attuale ultima sezione del capitolo X, provvisoriamente pubblicata insieme ad altri frammenti come *Tales Told of Shem and Shaun* nel 1929 (Paris, The Black Sun Press), era *The Muddest Thick That Was Ever Heard Dump*.

²¹ J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 110.

²² Già il museo di Wellington che la vecchia fa visitare nel capitolo 3 è il mucchio di immondizia, formato da ciò che la stessa Kate ha raccolto sul campo e accumulato. E analogamente nel capitolo 1 il tumulo dov'è seppellito Earwicker ("he dumptied the wholeborrow of rubbages on to the soil here"). Cfr. *ivi*, p. 17 e si veda D. Rose – J. O'Hanlon, *Understanding "Finnegans Wake". A Guide to the Narrative of James Joyce's Masterpiece*, cit., pp. 9-12 e pp. 28-29. Anche la Sitwell evocava in apertura "an old woman named Mary Collins, a dust-sifter" arricchitasi con i "profits made among the dust". Cfr. E. Sitwell, *English Eccentrics*, cit., p. 18.

cleaned but sparingly and her bare statement reads that, there being no macadamised sidetracks on those old nekropolitan nights in, barring a footbatter, [...] she left down, as scavengers, who will be scavengers must, her filthdump near the Serpentine in Phornix Park [...] that dangerfield circling butcherswood [...] all over which fossil footprints, bootmarks, fingersigns, elbowdints, breechbowls, a. s. o. were all successively traced of a most envolving description. What subtler timeplace of the weald than such wolfsbelly castrament to will hide [...] a loveletter, lostfully hers, that would be lust on Ma, than then when ructions ended, than here where race began: and by four hands of forethought the first babe of reconcilment is laid in its last cradle of hume sweet hume”.²³

Messaggio d’amore dunque, la lettera si perde e si ritrova nell’*humus* originario, nel fondo della terra dove l’Uomo e la vita hanno avuto inizio, segno di morte e di rinascita.²⁴ Rispetto alla prima versione, scritta da Joyce come nucleo originario del capitolo 5 e tutta giocata sulla denuncia del calunniatore (“a snake in the grass”) che ha osato accusare “that dear man, my honorary husband”,²⁵ la versione inserita nella stesura definitiva del medesimo capitolo e datata “the last of the first” (31 gennaio) è quanto mai infedele: parla della famiglia, del tempo, di altre banalità quotidiane e si

²³ J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., pp. 79-80 e cfr. Id., *The Restored “Finnegans Wake”*, cit., pp. 63-64: “Kate Strong [...] , a widow [...] she pulls a lane picture for us [...] of old dumplan as she nosed it, a homelike cottage of elvanstone with droppings of biddies, stinkend pusshies, moggies’ duggies, rotten witchawubbles, festering rubbages and beggars’ bullets, if not worse, sending salmofarious germs in gleefully through the smithereen panes — Widow Strong, then, as her weaker had turned him to the wall [...] , did most all the scavenging from good King Hamlaugh’s gulden dayne onwards, though her lean besom cleaned but sparingly and her bare statement reads that, there being no macadamised sidetracks on those old nekropolitan nights barring a footbatter, [...] she left down, as scavengers who will be scavengers must, her filthdump near the Serpentine in Phornix Park [...] that dangerfield circling butcherswood [...] all over which fossil footprints, bootmarks, fingersigns, elbowdints, kneecaves, breechbowls a. s. o. were all successively traced of a mostenvolving description. What subtler timeplace of the weald than such wolfsbelly castrament to will hide [...] a loveletter, lostfully hers, that would be lust on Ma, than there where ructions ended, than here where race began: and by four hands of forethought the first babe of reconcilment is laid in its last cradle of hume sweet hume”.

²⁴ Al mucchio di immondizia contribuisce lo stesso Earwicker con i suoi escrementi. Si veda Id., *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, Edited and Annotated by D. Hayman, London, Faber and Faber, 1963, p. 194 e D. Hayman, *The “Wake” in Transit*, cit., pp. 191-192.

²⁵ Cfr. J. Joyce, *A First-Draft Version of “Finnegans Wake”*, cit., p. 81.

chiude sulla già ricordata macchia di te ("largelooking tache of tch").²⁶ Il testo, come sappiamo, è non solo lacunoso ma danneggiato e quasi illeggibile per la lunga permanenza nel "dungheap", "pierced [...] by numerous stabs and foliated gashes made by a pronged instrument".²⁷ Ed è stata proprio la gallina (erede della chauceriana "Dame Pertelote" e del suo cortese dibattito con il suo signore "Chauntecleer")²⁸ a bucare la lettera con le zampe:

"[...] the fourleaved shamrock or quadrifoil jab was more recurrent wherever the script was clear and the term terse and that these two were the selfsame spots naturally selected for her perforations by Dame Partlet on her dungheap";²⁹

tanto che qualsiasi fotografo con qualche competenza chimica potrebbe diagnosticare una distorsione del positivo se il negativo di una foto si deteriorasse allo stesso modo durante il processo di sviluppo:

"Well, almost any photoist worth his chemicots will tip anyone asking him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse. [...] Well, this freely is what must have occurred to our missive [...] unfilthed from the boucher by the sagacity of a lookmelittle likemelong hen. Heated residence in the heart of the orangeflavoured mudmound had partly obliterated the negative to start with, causing some features palpably nearer your pecker to be swollen up most grossly while the farther back we manage to wiggle the more we need the loan of a lens to see as much as the hen saw".³⁰

²⁶ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 111 (anche sopra).

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 124.

²⁸ Il riferimento è a *The Nun's Priest's Tale* nei *Canterbury Tales*. Si veda A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 224.

²⁹ J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 124.

³⁰ *Ivi*, pp. 111-112 e cfr. Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., pp. 88-89: "Well, almost any microphotoist worth his chemicots will tip anyone tossing him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse. [...] Well, this freely is what must have occurred to our missive [...] unfilthed from the boucher by the sagacity of a lookmelittle likemelong hen. Heated residence in the heart of the orangeflavoured mudmound had

La disastrosa condizione del manoscritto è probabilmente responsabile dell'oscurità ancora maggiore della seconda (e più breve) versione della lettera nel medesimo capitolo 5;³¹ ma l'elogio di A.L.P che la precede, come autrice in "Toga Girilis" della "anomorous letter", è significativo proprio perché ne celebra l'emancipazione, illetterata e "born [...] to propagate the species"³² ma anche capace di assumere le responsabilità dell'uomo, come quella (appunto) di "looking at literature":

"she is ladylike in everything she does and plays the gentleman's part every time. Let us auspice it! Yes, before all this has time to end the golden age must return with its vengeance. Man will become dirigible, Ague will be rejuvenated, woman with her ridiculous white burden will reach by one step sublime incubation [...] assuredly, they are not justified, those gloompourers who grouse that letters have never been quite their old selves again since that weird weekday in bleak Janiveer [...] when to the shock of both, Biddy Doran³³ looked at literature".³⁴

In nome di questa paradossale ma anche ironica emancipazione femminile la lettera ricompare nell'ultimo capitolo del romanzo, immediatamente prima dello splendido monologo finale di A.L.P., in una versione completa questa volta, fedele alla formulazione originaria ma

partly obliterated the negative to start with, causing some features palpably nearer your pecker to be swollen up most grossly while the farther back we manage to wiggle the more we need the loan of a lens to see as much as the hen saw".

³¹ Si veda Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 113.

³² Cfr. *ivi*, p. 112

³³ È il nome della gallina che ritrova la lettera e quindi anche di A.L.P. che l'ha scritta: "The bird in the case was Belinda of the Dorans, a more than quinquagintarian (Terziis prize with Serni medal, Cheepalizzy's Hane Exposition)". Cfr. *ivi*, p. 111.

³⁴ *Ibidem* e cfr. Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 89: "she is ladylike in everything she does and plays the gentleman's part every time. Let us auspice it! Yes, before all this has time to end the golden egg must return with its vungence. Man will become dirigible, ague will be rejuvenated, woman with her ridiculous white burden will reach by one step sublime incubation [...] assuredly, they are not justified, those gloompourers who grouse that letters have never been quite their old selves again since that weird weekday in bleak Janiveer [...] when, to the shock of both, Biddy Doran looked at literature".

anche vistosamente ampliata: il tema è sempre l'appassionata difesa del marito, ma s'intreccia ora al ricordo di tutta una vicenda familiare e degli anni inesorabilmente trascorsi.³⁵ È con questo tono che la lettera e la gallina sono ancora evocate, per l'ultima volta, nel monologo successivo; con gli sposi sulle rive del maestoso oceano in attesa che quell'antico messaggio, affidato a una bottiglia, ritorni dopo aver fatto il giro del mondo (e del tempo) attraversando una vita intera. Le speranze della giovane donna tornano allora, alle soglie della morte, per congiungersi alla memoria dell'antica passione, riaffermando l'amore coniugale come sublime superamento del tempo:

"Ourselves, oursouls alone. At the site of salvocean. And watch would the letter you're wanting be coming may be. And cast ashore. That I prays for be mains of me drains. Scratching it and patching at with a prompt from a primer. And what scrips of nutsnolleges I pecked up me meself. Every letter is a hard but yours sure is the hardest crux ever. Hack an axe, hook an oxe, hath an an, heth hith encs. But once done, dealt and delivered, tattat, you're on the map. Rased on traumscrap from Maston, Boss. After rounding his world of ancient days. Carried in a caddy or screwed and corked. On his mugisstosst surface. With a bob, bob, bottledby. Blob. When the waves give up yours the soil may for me. Sometime then, somewhere there, I wrote me hopes and buried the page when I heard Thy voice, ruddery dunner, so loud that none but, and left it to lie till a kissmiss coming".³⁶

In un libro interamente costruito per allusioni, citazioni, deformazioni di materiale già scritto o di espressioni linguistiche

³⁵ Si veda Id., *Finnegans Wake*, cit., pp. 615-619.

³⁶ Ivi, pp. 623-624 e cfr. Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 489: "Ourselves, oursouls alone. At the site of salvocean. And watch would the letter you're wanting be coming may be. And cast ashore. That I prays for be mains of me drains. Scratching it and patching at with a prompt from a primer. And what scrips of nutsnolleges I pecked up be meself. Every letter is a hard but yours sure is the hardest crux ever. Hack an axe, hook an oxe, hath an ans, heth hith encs. But once done, dealt and delivered, tattat, you're on the map. Based on traumscrap from Maston, Boss. After rounding his world of ancient days. Carried in a caddy or screwed and corked. On his mugisstosst surface. With a bob, bob, bottledby. Blob. When the waves give up yours the soil may for me. Sometime then, somewhere there, I wrote me hopes and buried the page when I heard Thy voice, ruddery dunner, so loud that none but, and left it to lie till a kissmess coming".

stereotipate, gigantesco *puzzle* del già noto che riscrive i temi più semplici e banali ma anche i più profondi dell'esistenza umana (la nascita, l'amore, la famiglia, la morte), la lettera nascosta nel mucchio di rifiuti e casualmente ritrovata è davvero una perfetta immagine del suo modo di procedere: per citazioni occulte, appunto, spesso isolate e completamente arbitrarie, ma anche complesse ed elaborate nei dettagli. Non è certo un caso, allora, se Joyce utilizza proprio il tema della lettera, ritrovata dalla gallina ma rivendicata ingannevolmente da altri (il figlio Shaun), per denunciare quello che secondo lui è stato il plagio di *Ulysses* ad opera di Thomas Stearn Eliot in *The Waste Land*;³⁷ con la precisazione ironica che è un metodo quantomeno dubbio

“inferring from the nonpresence of inverted commas (sometimes called quotation marks) on any page that its author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others”.³⁸

Finnegans Wake è tuttavia un libro paradossale ed è allora significativo che anche la famosa lettera joyciana sia una lettera... rubata ovvero originata da un ricordo letterario: citazione occulta, è vero, ma legata a uno dei temi centrali del romanzo e dunque tanto più significativa quanto più velata dallo stesso autore. Il nome di Wilkie Collins, ben noto scrittore ottocentesco, amico e collaboratore di Dickens, creatore del cosiddetto *sensation novel*, non compare nei dizionari onomastici e nei repertori di fonti compilati per *Finnegans Wake*. Joyce non cita il suo nome, a meno che sia nascosto nella coppia “heegills and collines”³⁹ (Higgins and Collins, con eventuale allusione al protagonista del

³⁷ Si vedano le allusioni al poemetto e si pensi alla provenienza della lettera, “originating by transhipt from Boston (Mass.)”, con rinvio alla rivista eliotiana “Boston Evening Transcript” (cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 111).

³⁸ Ivi, p. 108.

³⁹ Cfr. ivi, p. 12.

Pygmalion di Bernard Shaw) o nella battuta "I hope the two Collinses don't leg a bail to shoot him".⁴⁰ Esplicite allusioni ai suoi libri non sono di facile reperimento, a meno che non si vogliano prendere in considerazione indizi molto labili come "the whitestone" (*The Moonstone* ?)⁴¹ o "else he's called no name at all" (*No Name* ?)⁴² o "to Hyde and Cheek, Edenberry, Dubblenn, WC" (*Hide and Seek* e Wilkie Collins ?)⁴³ o "Basil and the two other men from King's Avenance" (*Basil* ?).⁴⁴ Coincidenze più precise, semmai, sono quelle di *Ulysses*, come quella fra la citazione della famosa "irish melody" di Thomas Moore 'Tis the Last Rose of Summer⁴⁵ nel capitolo *Sirens*⁴⁶ e la sua vistosa presenza in *The Moonstone*: il sergente Cuff, protagonista *detective* del romanzo di Collins, era infatti un

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 508 (con rinvio alle due ragazze nel parco). Ipotesi diverse formula A. Glasheen, *Third Census of "Finnegans Wake". An Index of the Characters and Their Roles*, cit., p. 60.

⁴¹ Cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 5

⁴² Cfr. *ivi*, p. 44. Per *No Name* è rilevante la nota in uno dei taccuini preparatori: "Dublin No name" (cfr. Id., "Finnegans Wake". *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.13 – VI.B.16*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 282 (VI.B.15 – 81).

⁴³ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 66 e Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 53: "to Hyde and Cheek, Edenberry, Dubblenn, WC". Per *Hide and Seek*, il romanzo del 1854, potrebbe essere più pertinente il rinvio a Id., *Finnegans Wake*, cit., pp. 372-373: qui un accenno ai quattro evangelisti che si separano in quattro diverse direzioni è ripetutamente intrecciato alla formula "Hide! Seek! Hide! Seek!".

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 374.

⁴⁵ Si veda Th. Moore, *Irish Melodies* (1^a ed. 1807), in Id., *The Poetical Works*, Reprinted from the early editions, with explanatory notes, etc., London – New York, Frederick Warne and Co., s. d., p. 224.

⁴⁶ Si veda J. Joyce, *Ulysses*, Edited by H. W. Gabler with W. Steppe and C. Melchior, Afterword by M. Groden, London, The Bodley Head, 1986, p. 234. Numerosi altri echi della canzone circolano nel capitolo, particolarmente il secondo verso "Left blooming alone" (con ovvio rinvio a Bloom) come nella lista iniziale dei *Leitmotiven*: "I feel so sad. P. S. So lonely blooming" (cfr. *ivi*, p. 210). 'Tis the Last Rose of Summer è impiegata nella *Martha* (1874) di Friedrich von Flotow che, come è noto, sta al centro della rete di citazioni musicali di *Sirens* ed è tema importante per tutto il romanzo: sul rapporto fra l'opera e la canzone, con opportuni rilievi sulle consonanze joyciane, si veda S. D. G. Knowles, *That Form Endearing : A Performance of Siren Songs; or, "I was only vamping, man"*, in *Joyce in the Hibernian Metropolis: Essays*, 13th International James Joyce Symposium, held in Dublin, June 1992, Edited by M. Beja and D. Morris, Columbus, Ohio State University Press, 1996, pp. 218-220 e *passim*.

appassionato di rose e fischiettava questa canzone “when his mind was hard at work”.⁴⁷ Non è forse un caso che “the Frizinghall policeman, who had been left [...] at Sergeant Cuff’s disposal” ma che non compare quando è chiamato e fallisce un pedinamento prendendosi una lavata di capo dal superiore (“I don’t think your talents are at all in our line, Mr. Joyce. Your present form of employment is a trifle beyond you”),⁴⁸ si chiami proprio Joyce. Del resto Molly Bloom ha letto proprio *The Moonstone* e il suo ginecologo si chiama Collins.⁴⁹ E possiamo aggiungere che un romanzo come *Poor Miss Finch*, con la sua cieca protagonista Lucilla che recupera la vista dopo un’arrischiata operazione e la perde di nuovo alla fine per ritrovare l’amore, possedeva forti risonanze private per il padre di Lucia che ben conosceva gli interventi oculistici.⁵⁰

Ma anche per *Finnegans Wake* è possibile segnalare almeno un’eccezione alla regola del silenzio, che non si pone a prima vista sul piano scivoloso delle corrispondenze verbali⁵¹ ma su quello più solido dei

⁴⁷ Cfr. W. Collins, *The Moonstone*, Edited by J. I. M. Stewart, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 148 e si veda anche p. 192.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 193. Si veda anche pp. 189-190 e pp. 192-193: il capitolo è uno di quelli già citati sopra, a proposito di *'Tis the Last Rose of Summer*.

⁴⁹ Si veda J. Joyce, *Ulysses*, cit., p. 622 e p. 633 (il capitolo *Penelope*). Il modello non era tuttavia il romanziere bensì il dottor Joseph Collins, amico di Joyce e futuro autore di *The Doctor Looks at Literature* (si veda R. Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford – New York – Toronto – Melbourne, Oxford University Press, 1983, p. 515). Il personaggio è anche presente nei taccuini preparatori di *Finnegans Wake*: cfr. J. Joyce, *Scribbledehobble. The Ur-Workbook for “Finnegans Wake”*, cit., p. 167: “D. Collins”; e Id., “*Finnegans Wake*”. *A Facsimile of Buffalo Notebooks VI.B.9 – VI.B.12*, Prefaced & Arranged by D. Hayman, New York & London, Garland Publishing Inc., 1978, p. 18 (VI.B.9 – 33): “Collins comes but once a year”

⁵⁰ Anche l’altro tema fondamentale di *Poor Miss Finch*, quelli dei gemelli, rinvia a Joyce e proprio a *Finnegans Wake*.

⁵¹ Saremmo tentati, peraltro, di riferire il citato aforisma “patience is the great thing” a una pagina di *Poor Miss Finch*: “‘Tell me this,’ she said. ‘Is the greatest virtue, the virtue which it is more difficult to practise?’ [...] ‘Then, [...] the greatest of all the virtues is Patience’ (cfr. W. Collins, *Poor Miss Finch*, Phoenix Mill – Far Thrupp – Stroud – Gloucestershire, Alan Sutton Publishing Limited, 1994 [1^a ed. 1872], p. 176).

materiali narrativi. Nel romanzo *The Law and the Lady*, pubblicato in volume nel 1875, la protagonista e narratrice Valeria scopre che il marito Eustace Macallan è stato processato anni prima sotto l'accusa di aver avvelenato con l'arsenico la prima moglie ed è stato assolto per insufficienza di prove. Collins segue da vicino le indagini della giovane donna, che non accetta il verdetto della corte e con l'aiuto dell'avvocato Playmore cerca di dimostrare la piena innocenza del marito. Durante una prima visita alla scena del 'delitto', una "country house near Edinburgh, called Gleninch",⁵² Valeria nota un oggetto che è senz'altro di pertinenza joyciana:

"In one lost corner of the ground, an object, common enough elsewhere, attracted my attention here. The object was a dust-heap. The great size of it, and the curious situation in which it was placed, roused a moment's languid curiosity in me. I stopped, and looked at the dust and ashes, at the broken crockery and the old iron. Here, there was a torn hat; and there, some fragments of rotten old boots; and, scattered round, a small attendant litter of waste paper and frowsy rags.

'What are you looking at?' asked Mr. Playmore.

'At nothing more remarkable than the dust-heap,' I answered.

'In tidy England, I suppose you would have all that carted away, out of sight,' said the lawyer. 'We don't mind in Scotland, as long as the dust-heap is far enough away not to be smelt at the house. Besides, some of it, sifted, comes in usefully as manure for the garden. Here, the place is deserted, and the rubbish in consequence has not been disturbed. Everything at Gleninch, Mrs Eustace (the big dust-heap included), is waiting for the new mistress to set it to rights. [...]'⁵³

E quando, ascoltando il delirante monologo di un testimone-chiave giunto sull'orlo della follia, la donna-*detective* si avvicina alla verità, questa prende proprio la forma ("faint and fragmentary")⁵⁴ di una lettera:

⁵² Cfr. Id., *The Law and the Lady*, Edited with an Introduction and Notes by D. Skilton, London, Penguin Books, 1998 (1^a ed. 1875), p. 136.

⁵³ Ivi, p. 270.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 320. Un'altra lettera "too fragmentary to be easily legible" e "disfigured by stains of grease, tobacco, and dirt generally" appare al centro di un altro romanzo di Collins: *Hyde and Seek* del 1854. Cfr. W. Collins, *Hyde and Seek*, Edited with an Introduction by C. Peters, Oxford – New York, Oxford University Press, 1993, pp. 284-285.

“He went on, suddenly and rapidly went on, in these strange words.

‘– The letter. – The Maid said, – The letter. – Oh, my heart! Every word a dagger. A dagger in my heart. Oh, you letter. Horrible, horrible, horrible letter.’

What, in God’s name, was he talking about? What did those words mean?

[...] He went on speaking, more and more vacantly, more and more rapidly. ‘The Mistress said to the Maid, – We’ve got him off. What about the letter? Burn it now. No fire in the grate. No matches in the box. House topsy-turvy. Servants all gone. Tear it up. Shake it up in the basket. Along with the rest. Shake it up. Waste paper. Throw it away. Gone for ever. [...] – .’⁵⁵

Le indagini permettono di localizzare la misteriosa lettera, legata alla tragica fine della prima moglie, precisamente in “the litter” del “dust-heap” a Gleninch. L’intraprendente protagonista si comporta, insomma, come la famosa gallina joyciana:

“[...] the fragments of the torn letter have been cast into the housemaid’s bucket (along with the dust, the ashes, and the rest of the litter in the room), and have been emptied on the dust-heap at Gleninch. Since this was done, the accumulated refuse collected from the periodical cleansings of the house, during a term of nearly three years [...] have been poured upon the heap, and have buried the precious morsels of paper deeper and deeper, day by day. Even if we have a fair chance of finding these fragments, what hope can we feel, at this distance of time, of recovering them with the writing in a state of preservation? [...]”⁵⁶

Le ricerche hanno inizio e scavando sistematicamente nel “dust-heap” si trovano i primi “morsels of paper [...] covered with written characters”. Si esamina anche in questo caso “the handwriting”, giungendo alla conclusione che “the mutilated portions of sentences [...] had been written, beyond all doubt, by Eustace Macallan’s first wife!”⁵⁷ Poichè i frammenti della lettera appaiono “all stuck together in a little lump”, si affida “the delicate business of separating these pieces of paper and of

⁵⁵ Id., *The Law and the Lady*, cit., pp. 320-322.

⁵⁶ W. Collins, *The Law and the Lady*, cit., p. 339 (si veda anche ivi, pp. 350-351).

⁵⁷ Cfr. ivi, p. 352.

preserving them in the order in which they had adhered to each other"⁵⁸ alle mani esperte di un chimico. "The reconstruction of the letter" può quindi cominciare, seguendo un principio simile a quello dei "Puzzles",⁵⁹ fino a identificare il destinatario della lettera:

"They looked eagerly at the reconstructed writing, so far.

It was correctly done: the sense was perfect. The first result gained by examination was remarkable enough to reward them for all their exertions. The language used, plainly identified the person to whom the late Mrs Eustace had addressed her letter.

That person was – my husband."⁶⁰

Come la lettera di *Finnegans Wake*, anche quella che Collins intitola *The Wife's Confession* (così fortunatamente ritrovata) è scritta da una moglie al marito, contiene energiche accuse a un intrigante che cercava di dividere i coniugi ("this monster [...] this double-faced villain")⁶¹ e soprattutto permette di scagionare definitivamente l'accusato dai sospetti che pendono sul suo capo. Certo, in *The Law and the Lady* questo effetto liberatorio non è diretto come in Joyce bensì indiretto (la donna si è suicidata col veleno e non è stata dunque uccisa), ma l'analogia è sorprendente soprattutto se si tiene conto della precisione dei riscontri supplementari: il nascondimento e la ricomparsa della lettera, il luogo del ritrovamento,⁶² il ruolo emancipato della protagonista. Unica citazione di

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 352-353.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 353 e p. 344.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 353-354.

⁶¹ Cfr. *ivi*, pp. 360-361 (e si veda *ivi*, pp. 359-366).

⁶² "A heap of rubbish, scattered over the dry mould of what might once have been a bed of flowers or shrubs", si trova anche nel giardino della vecchia casa posta al centro di *The Dead Secret* (1857): si legga il capitolo *The Hiding of the Secret*, in *Id.*, *The Dead Secret*, Edited with an Introduction and Notes by I. B. Nadel, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 31. Ma il "dust-heap" di *The Law and the Lady* è il brillante sviluppo di un'idea già presente nel più noto romanzo di Collins *No Name* del 1862. Qui un'altra emancipata protagonista cerca con tutti i mezzi di trovare un'altra lettera, di vitale importanza per recuperare l'eredità da cui è stata esclusa; e il documento sarà

Collins in *Finnegans Wake* (se questa diagnosi ha senso per un libro programmaticamente inesauribile), l'eco di *The Law and the Lady* è certamente nascosto ma, come si è visto, ha un ruolo molto rilevante nell'economia strutturale del romanzo joyciano. Del resto non mancano altre più generali corrispondenze fra le due opere, basta pensare ai capitoli XV-XX di Collins dedicati a *The Story of the Trial* e al processo subito da Earwicker nel capitolo 4 di *Finnegans Wake*.⁶³ Particolarmente cara a Joyce doveva poi essere la forma di quel “new Catechism” costruito “in the form of Question and Answers”, con cui l'avvocato Playmore nel finale di *The Law and the Lady* cerca di chiarire “some few points [...] which the recovery of the letter does not seem to clear up”;⁶⁴ visto che le due serie di domande poste a Shaun in *Finnegans Wake* (dodici nel capitolo 6 e quattordici nel capitolo 13) così come il più famoso penultimo capitolo di *Ulysses* seguono il medesimo schema.⁶⁵

Forse non è allora una ginnastica arbitraria proseguire la ricerca delle allusioni, pensando per esempio all'arsenico e all'immeritato ruolo di avvelenatore di Eustace Macallan, quando Joyce definisce il suo Earwicker come un pericoloso donnaiolo sul modello di Landru (“arsenicful

casualmente ritrovato alla fine dall'ignara sorella, ormai troppo tardi, fra la cenere raccolta in un altro oggetto singolare: “ [...] a singular piece of furniture, the only piece of furniture in the comfortless place. She called it a tripod, I think [...] it was a strange three-legged thing, which supported a great pan full of charcoal ashes at the top. [...] while she was talking, I found myself idly stirring the soft feathery white ashes backwards and forwards with my hand, pretending to listen [...] I don't know how long or how short a time I had been playing with the ashes, when my fingers suddenly encountered a piece of crumpled paper, hidden deep among them. When I brought it to the surface, it proved to be a letter – a long letter full of cramped, close writing” (cfr. Id., *No name*, Edited with an Introduction and Notes by M. Ford, London, Penguin Books, 1994, p. 605).

⁶³ Si veda rispettivamente Id., *The Law and the Lady*, cit., pp. 119-171 e J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., pp. 85-93.

⁶⁴ Cfr. W. Collins, *The Law and the Lady*, cit., pp. 371-372.

⁶⁵ Si veda J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., pp. 126-168, pp. 409-426 e Id., *Ulysses*, cit., pp. 544 ss.

femorniser")⁶⁶ o quando impiega termini chimici per definire la coppia di Earwicker e della moglie ("this prime white arsenic with bissemate alloyed").⁶⁷ E se nome del protagonista maschile di Collins in un paio di pagine dedicate all'acustica richiama banalmente la tromba di Eustachio ("Ope Eustace tube!"),⁶⁸ almeno in un caso il riferimento sembra pertinente; poiché Isabel e le sue giovani amiche stanno parlando d'amore e di matrimonio ("we'd love our grappes of mistellose!"),⁶⁹ ed evocando la gelosia raccomandano: "But do now say to Mr Eustache! Ingean mingen has to hear. Whose joint is out of jealousy now? Why, heavilybody's evillyboldy's".⁷⁰

Perfino il titolo *The Law and the Lady*, come tanti altri titoli parodiati in *Finnegans Wake*, appare ambigualmente fra le pagine di Joyce. Proprio nella famosa lettera, quando A.L.P. denuncia il discutibile comportamento di "Lily Kinsella,⁷¹ who became the wife of Mr Sneakers" (il calunniatore di Earwicker), insiste malignamente sul suo nascosto attaccamento alla bottiglia ("The Boot lane brigade. And she had a certain medicine brought her in a licenced victualler's bottle. Shame! Thrice shame!") e aggiunge che il marito sarebbe sorpreso di vederla fra le braccia di un "kissing

⁶⁶ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 242.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 577.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 535 (si veda anche p. 310) e Id., *The Restored "Finnegans Wake"*, cit., p. 416: "Ope eustace tube!".

⁶⁹ Cfr. Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 360.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 361.

⁷¹ Sul personaggio della tentatrice Lily (o Lilith) Kinsella si veda R. Hugh, *The Sigla of "Finnegans Wake"*, London, Edward Arnold, 1976, pp. 126 ss. e J. Gordon, *"Finnegans Wake": a Plot Summary*, Dublin, Gill and Macmillan, 1986, pp. 72-74. Ricordiamo che Pat Kinsella negli anni Novanta dell'Ottocento era il proprietario del Harp Musical Hall a Dublino. Si veda D. Gifford with R. J. Seidman, *"Ulysses" Annotated. Notes for James Joyce's "Ulysses"*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 175.

solicitor”.⁷² L’allusione all’adulterio e al sesso s’intreccia qui ai titoli di tre canzoni popolari antiche e moderne, citati con evidenza anche maggiore in una delle precedenti stesure⁷³ della lettera:

“ [...] Lily Kinsella who became the wife of Mr Sneak, with the kissing solicitor, at present engaging attention by private detectives being hidden under the grand piano to find out whether nothing beyond kissing goes on. *Lily is a lady, liliburlero bullenalaw !* [...] I only wish he would look in through his letterbox one day and he would not say that that was a solicitor's business. *What ho, she bumps !* My, he would be so surprised to see his old girl in the hands of a solicitor with Mr Brophy, solicitor, quite affectionate together, kissing and looking into a mirror.”⁷⁴

Lily is a Lady è una “humorous song” firmata da Eustace Baynes e William Arthur nel 1904.⁷⁵ *What Ho! She Bumps !* è una canzone di Arthur J. Mills e Harry Castling datata 1899, dove il titolo si riferisce ad una “pleasure boat” ma anche ad una bella ragazza.⁷⁶ E il famoso ritornello di *Lillibulero* (“Lero, lero, lilli burlero, / Lilli burlero, bullen a la”), canzone

⁷² Cfr. J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 618 (anche sopra) e Id., *The Restored “Finnegans Wake”*, cit., p. 484: “The Boot Lane brigade. And she had a certain medicine brought her in a licenced victualler’s bottle. Shame! Thrice shame!”

⁷³ Per le sei versioni della lettera presenti in *Finnegans Wake* si veda D. Rose – J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., p. 80 e pp. 86-87.

⁷⁴ J. Joyce, *Finnegans Wake, Book I, Chapters 4-5. A Facsimile of Drafts, Typescripts, and Proofs*, prefaced by D. Hayman, arranged by D. Rose with the assistance of J. O’Hanlon: *The James Joyce Archive*, General Editor M. Groden, Associate Editors H. W. Gabler, D. Hayman, A. Walton Litz, D. Rose, New York – London, Garland Publishing, 1978, vol. 46, pp. 283-284 (è la quarta stesura della lettera, databile fra la fine del 1923 e il 1924). Sottolineature nostre. Per una lettura di questo frammento si veda D. Rose – J. O’Hanlon, *Understanding “Finnegans Wake”. A Guide to the Narrative of James Joyce’s Masterpiece*, cit., pp. 312-313.

⁷⁵ In una lettera da Roma al fratello Stanislaus del 20 novembre 1906 Joyce si chiedeva: “By the way is ‘Lily is a lady’ a song or a cant”. Cfr. J. Joyce, *Letters*, edited by R. Ellmann, New York, The Viking Press, 1966, vol. II, p. 197.

⁷⁶ La canzone è citata anche in Id., *Ulysses*, cit., p. 418 (il capitolo *Circe*), ma già in H. G. Wells, *The Sea-Lady. A Tissue of Moonshine*, London, Methuen, 1934, p. 20 (1^a ed. 1902) e in Compton Mackenzie, *Sinister Street*, London, Macdonald, 1949, p. 547 (1^a ed. 1913-1914).

satirica irlandese che risale al Seicento,⁷⁷ rinvia a uno dei *Leit-motiven* del *Tristram Shandy* sterniano che è anche ripetutamente citato in *Finnegans Wake*.⁷⁸ La versione definitiva della lettera, riscritta da Joyce "in night language",⁷⁹ rimescola come sempre le carte e la combinatoria delle citazioni con ulteriore allusione al titolo di Collins:

"to see under the grand piano Lily on the sofa (and a lady!) pulling a low and then he'd begin to jump a little bit to find out what goes on when love walks in besides the solicitous bussness by kissing and looking into a mirror".⁸⁰

È però Isabel, autrice di un'altra lettera parallela a quella della madre,⁸¹ a suggerire la corrispondenza più precisa quando dichiara in una nota a piè di pagina: "The law of the jungerl".⁸² Poiché il suo ruolo è precisamente quello della "young girl" di fronte alla donna adulta, "the lady", che deve lottare – con ammirevole indipendenza – di fronte a "the law" nella giungla del mondo maschile. Joyce, a differenza di Wilkie Collins, non era certo un anticonformista nella vita privata, ma aveva anche

⁷⁷ "According to Bishop Percy in his *Reliques of Ancient English Poetry* (4th Edn., 1794), the words 'Lilli-Burlero-Bullen-a-la' were 'the words of distinction used among the Irish Papists at the time of their massacre of the Protestants in 1641'. They were made the refrain of a nonsense song satirizing the Earl of Tyrconnel on the occasion of his going to Ireland in January 1686-7 as James II's Catholic lieutenant. The song was immensely popular and is said to have played a major part in rousing the anti-Catholic feeling which brought about the Revolution of 1688" (cfr. L. Sterne, *Tristram Shandy Gentleman*, Edited by G. Petrie with an Introduction by Ch. Ricks, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 622).

⁷⁸ Per le canzoni in *Finnegans Wake* si veda M. J. C. Hodgart – M. P. Worthington, *Song in the Works of James Joyce*, New York, Columbia University Press, 1959, pp. 85 ss. Le altre allusioni al ritornello sono in J. Joyce, *Finnegans Wake*, cit., p. 34 ("If she's a lilyth, pull early! Pauline, allow!"), pp. 66-67 ("in their lily boleros"), p. 102 (her little bolero"), p. 176 ("with a lullobaw's somnbomnet") e p. 206 ("Lilt a bolero, bulling a law !").

⁷⁹ Cfr. Id., *A First-Draft Version of "Finnegans Wake"*, cit., p. 281.

⁸⁰ Id., *Finnegans Wake*, cit., p. 618. Sottolineature nostre. Qui non leggiamo più il titolo della seconda canzone ma un altro frammento del suo ritornello ("She began to bump a little bit"), riferito non alla donna ma all'uomo.

⁸¹ Si veda ivi, p. 279.

⁸² Cfr. ivi, p. 268.

lui una straordinaria capacità di *insight* nella psicologia femminile e una viva sensibilità (sia pur venata di umorismo) per la rapida trasformazione del ruolo sociale della donna: la presenza sotterranea di *The Law and the Lady* in *Finnegans Wake* testimonia, con discrezione, questa sintonia.



LUCA FEDERICO

**L'INFELICITÀ DEL PRINCIPE FELICE.
OSCAR WILDE E TOMMASO LANDOLFI**

“Giacché sotto il velo della favola è anche un suggerimento. Questo forse (se proprio lo si deve tradurre in termini di ragione) e, daccapo, il solito: che non serve modificare il mondo esterno, basta riformare o meglio serbare puro quello di dentro, e il primo, che è schiavo del secondo, seguirà, gittando la grave soma e componendosi in meravigliose parvenze; o, se si vuole, che gli uomini faranno bene ad attenersi o rieducarsi all'unica vera realtà. Quale essa sia, non è dubbio: perbacco, è la sua medesima, quella di Andersen, o almeno quella di cui egli ci fornisce così larga testimonianza. Come non è dubbio che ci sia più realtà in queste fiabe che in tutti i possibili *Assommoirs*.”

T. Landolfi, *Le fiabe di Andersen*

1. *Un maestro ideale*

Se c'è un autore italiano del XX secolo che ben si presta a studi intertestuali quello è Tommaso Landolfi,¹ le cui opere sono state spesso, e a

¹ Edoardo Sanguineti diceva che “a scrivere le opere di Landolfi [...] non era impegnato soltanto Tommasino”, ecco perché nel reperire le fonti dello scrittore di Pico

ragion veduta, accostate ai classici della letteratura russa, francese e tedesca, sia a causa della formazione accademica dello scrittore – laureatosi in lingua e letteratura russa all'Università di Firenze con una tesi su Anna Achmatova –, sia per il cospicuo numero di volumi da lui tradotti fra il 1941 e il 1963 dalle tre lingue menzionate.

Probabilmente, il fatto che Landolfi abbia circoscritto l'attività di traduttore a quelle specifiche aree linguistico-letterarie deve aver dissuaso i suoi esegeti dal tessere legami fra lo scrittore italiano e il mondo anglosassone, eccezion fatta per un illustre rappresentante del settore: Edgar Allan Poe, la cui personalità artistica ha innegabilmente e profondamente influenzato la poetica del nostro autore.² La critica, infatti, non ha mai studiato a fondo il ruolo che la letteratura inglese ha avuto nella scrittura landolfiana, quel denso, ironico e proteiforme “*pastiche* di un *pastiche* immaginario”³ che il suo pubblico ha scoperto a suo tempo e che ancor oggi, fra le nuove leve dei suoi non più “duecentoquaranta lettori”,⁴ continua ad essere apprezzato.

Come è noto, Landolfi ha fatto della narrazione di secondo grado, permeata da una buona dose di umor nero e dal gusto citazionistico di un

“gli interpreti devono lavorare, intertestualmente, in proprio” (cfr. E. Sanguineti, *Le rivelazioni di Onisammot Iflodnal*, in “*Gradiva*”, 4, 3, 1989, p. 26).

² Si veda M. F. Melchiorri, *Tommaso Landolfi e E. A. Poe. Attraverso il viaggio e la poesia*, in “*Il Cristallo*”, XXXV, 3, 1993, pp. 21-44 e C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006. Segnalo, infine, uno dei pochi articoli in cui Landolfi è accostato anche ad altri scrittori di area anglosassone come Jonathan Swift, James Joyce e Samuel Beckett: M. Domenichelli, *Il mondo anglosassone, poliglottismo, europeismo e lingua d'altrove in Tommaso Landolfi*, in *Gli “altrove” di Tommaso Landolfi. Atti del Convegno di Studi. Firenze, 4-5 dicembre 2001*, a cura di I. Landolfi e E. Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 21-35.

³ Cfr. G. Debenedetti, *Il “rouge et noir” di Landolfi*, in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. 1236.

⁴ Cfr. T. Landolfi, *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953), in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991, p. 617.

postmodernismo *ante litteram*,⁵ il suo personalissimo marchio di fabbrica. E fra le tessere del *patchwork* che lo scrittore ha sapientemente prelevato da fonti remote o irreperibili, per elaborare i suoi classici del fantastico, egli ha certamente attinto alla narrativa di Oscar Wilde.

La decisione di ampliare i propri orizzonti guardando agli scritti di uno degli esponenti più rappresentativi dell'*Aesthetic Movement* non è da considerarsi una scelta peregrina, se si tiene conto del fatto che Landolfi è stato spesso descritto come “un ultimo *dandy* aristocratico e giocatore”, un “maestro di stile e *dandy* di consumatissime eleganze umane”, uno scrittore “a metà fra il *dandy*, il clown ilare e disperato” o ancora un “*dandy* di paese che invecchia scapolo e figlio”.⁶ Oltretutto, di Wilde (uno dei primi narratori inglesi a essersi cimentato nella rivisitazione parodica del tradizionale racconto fantastico e nella sua ibridazione con altri generi letterari)⁷ Landolfi condivide la versatilità nel misurarsi con mezzi espressivi diversi ed eredita quel *wit* che gli permette di rinnovare un genere apparentemente “anacronistico”⁸ nel Novecento.

⁵ Quella di Landolfi pare una scrittura “che solo fingendosi parodia d’un’altra scrittura (non d’un autore particolare, ma come d’un autore immaginario che tutti abbiamo l’illusione d’aver letto una volta) riesce a esser diretta e spontanea e fedele a se stessa” (cfr. I. Calvino, *L’esattezza e il caso*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 1100). In merito ai rapporti con il surrealismo si veda L. Fontanella, *Surrealismo di Landolfi: umore (e malumore) nero dei suoi racconti*, in “Esperienze letterarie”, VII, 1, 1982, pp. 59-81.

⁶ Cfr. rispettivamente I. Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in Id., *Saggi*, cit., vol. II, p. 1680; G. Debenedetti, *Il “rouge et noir” di Landolfi*, cit., p. 1228; M. Biondi, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, in *Il sogno raccontato. Atti del convegno internazionale di Rende (12-14 novembre 1992)*, a cura di N. Merola e C. Verbaro, Vibo Valentia, Monteleone, 1995, p. 234; B. Mariatti, *Tommaso Landolfi: l’inconoscibilità del reale attraverso la parola*, in “Levia Gravia”, 9, 2007, p. 241.

⁷ Si pensi anche ai precedenti *Northanger Abbey* di Jane Austen e *Selecting a Ghost* di Arthur Conan Doyle. Si veda G. Cinelli, “*Il fantasma di Canterville*” di Oscar Wilde, in *Il fantastico e l’allegoria*, a cura di F. Muzzioli, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012, pp. 114-115.

⁸ Cfr. T. Landolfi, *Rien va* (1963), in Id., *Opere*, vol. II: 1960-1971, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 269. Si veda S. Romagnoli, *Landolfi e il fantastico*,

Ad apparentare ulteriormente Landolfi allo scrittore irlandese è infine la comune ammirazione per le meste atmosfere nordiche così splendidamente rappresentate da Hans Christian Andersen, “alle cui fiabe [...] Wilde si era abbeverato copiosamente, traendone motivi e infiniti spunti”.⁹ Ed è proprio questa stima condivisa per il fiabesco a far scattare un rapporto di continuità, più volte registrato dagli studiosi ma non esaminato a fondo, con il racconto landolfiano *Il principe infelice* (1943): un testo per ragazzi la cui fonte d’ispirazione è chiaramente identificabile nel racconto eponimo della raccolta wildiana *The Happy Prince and Other Tales* (1888).¹⁰ E non è questo l’unico esempio di un’appassionata rivisitazione di Wilde, poiché il soggetto di *Favola* (1938), una novella scritta contemporaneamente al *Principe infelice*,¹¹ aderisce alla vicenda di *The Happy Prince* meglio di quanto non faccia il racconto del 1943.

Solo un’analisi comparata dei due testi landolfiani e di alcuni *tales* dello scrittore dublinese (pubblicati nella raccolta del 1888 e nella successiva *A House of Pomegranates* del 1891) consentirà di approfondire questi accenni, illustrando la scelta landolfiana di farsi umile epigono del

in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 17.

⁹ Cfr. F. Orestano, *Il principe infelice: Oscar Wilde e la letteratura per l’infanzia*, in “Sidera”, 14 dicembre 2000, all’indirizzo elettronico <http://users.unimi.it/sidera/principe.php>. Si veda anche M. Edelson, *The Language of Allegory in Oscar Wilde’s Tales*, in *Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture*, edited by B. Bramsbäck and M. Croghan, Uppsala, Uppsala University, 1988, vol. II, p. 166 e ovviamente T. Landolfi, *Le fiabe di Andersen*, in Id., *Gogol’ a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 174-178.

¹⁰ Spesso Landolfi si diverte a scegliere titoli allusivi: basti pensare al *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) e a *Un amore del nostro tempo* (1965), che richiamano rispettivamente opere di Galileo Galilei e di Mikhail Lermontov. Anche *Il Mar delle blatte e altre storie* (1939) sembra fare il verso al titolo dell’opera prima dello scrittore irlandese.

¹¹ Si veda I. Landolfi, *Nota ai testi*, in T. Landolfi, *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 1004.

maestro ottocentesco per poi imprimere sulla sua pagina una sempre più riconoscibile e autocosciente traccia di sé.

2. *Da un principe all'altro*

La prima esplicita contaminazione fiabesca della narrativa fantastica di Landolfi risale al 20 maggio 1938, data di fine stesura che appare in calce al manoscritto originale di *Favola*. La novella apparve dapprima in “Campo di Marte” e successivamente confluì nella seconda raccolta di racconti licenziata dall'autore nel 1939, *Il mar delle blatte e altre storie*. Come attesta l'annotazione riportata sul manoscritto originale, durante la composizione di questo libro Landolfi scrive anche *Il principe infelice*, suddiviso in ventiquattro capitoli e completato a Pico il 28 luglio 1938, ma pubblicato da Vallecchi soltanto nel 1943.¹²

Invece di attingere al folclore o alla tradizione orale, l'autore sceglie di misurarsi con la fiaba avvalendosi di modelli letterari particolarmente eruditi: la favola esopica in versi, l'*Asino d'oro* di Apuleio, la fiaba barocca italiana e francese, soprattutto il *fairy tale* inglese dell'Ottocento. Nel *Principe infelice*, peraltro, i riferimenti diretti all'opera di Wilde sono esigui (se escludiamo il titolo) e più vistose sembrano le differenze. Innanzitutto, la vera protagonista della fiaba landolfiana è la principessa Rami e non il principe. Sovvertendo le convenzioni del genere, Landolfi affida il ruolo dell'eroe al personaggio femminile, incaricato di salvare il principe sopraffatto da un malessere interiore, paralizzato dalla melanconia nel proprio castello (anche il principe di Wilde era immobile, statua fisicamente ancorata al proprio piedistallo). E così, per raggiungere il Paese

¹² Cfr. *ivi*, p. 1003: “La storia editoriale dei racconti di Landolfi per l'infanzia [...] è quanto mai travagliata: evidentemente in essi Vallecchi non individuava una conveniente operazione commerciale”.

dei Sogni e risvegliare il suo innamorato, la principessa dovrà intraprendere un vero e proprio percorso iniziatico, con una serie di insidie e prove da superare:

“ [...] il bosco era diventato quasi buio, tanto folti erano gli alberi, e di notte ululavano i lupi; chi altri avrebbe osato avventurarsi là dentro, se non una fanciulla innamorata?”¹³

Fra i motivi che Landolfi riprende da *The Happy Prince* possiamo annoverare il cuore spezzato di Rami, che alla (falsa) notizia della morte dell'amato si frantuma con uno “schianto sinistro”, come il cuore di piombo del principe di Wilde (“a curious crack sounded inside the statue, as if something had broken”);¹⁴ ma anche certi tocchi paradossali come la condizione dei bari del Paese dei Sogni che non possono fare a meno di imbrogliare al gioco (“noi infatti di professione siamo bari”),¹⁵ simili all'assurdo sindaco wildiano che emana ordinanze amministrative contrarie alla logica (“We must really issue a proclamation that birds are not to be allowed to die here”).¹⁶ E anche i cinici commenti dei funzionari, che interrompono continuamente l'onirico racconto del principe (“Confesso che non ci capisco un granché [...] E questo lo chiama un bel sogno? [...] Mah, se piace a lui...”),¹⁷ ricordano da vicino gli sterili commenti del maestro di

¹³ T. Landolfi, *Il principe infelice*, in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 365. Si veda L. Tosi, *Smart princesses, clever choices. The deconstruction of the Cinderella paradigm and the shaping of female cultural identity in adult and children's contemporary rewritings of fairy tales*, in “Miscelánea”, 24, 2001, p. 94 e Ead., *Princess rescuers and lame princes, or how to subvert the polarization of gender in Victorian fairy tales*, in *What are little Boys and Girls made of?*, edited by P. Bottalla and M. Santini, Padova, Unipress, 2010, pp. 37-54.

¹⁴ Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit. p. 384 e O. Wilde, *The Happy Prince*, in Id., *The Happy Prince and Other Tales*, in Id., *The Complete Short Stories*, edited with an introduction and notes by J. Sloan, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 78.

¹⁵ Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 378.

¹⁶ Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 78.

¹⁷ T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., pp. 381-382.

matematica e del professore d'arte o i grotteschi battibecchi degli assessori cittadini in *The Happy Prince*, che già Wilde aveva modellato sui dialoghi clowneschi dei cortigiani di Shakespeare.¹⁸

Se allarghiamo l'inchiesta ad altre favole wildiane, non è difficile individuare ulteriori indizi. Il sogno rivelatore del principe – al quale appare la spettrale ma salvifica sagoma di Rami – ricalca a grandi linee ciò che accade alla vigilia dell'incoronazione del protagonista di *The Young King*: un giovane erede al trono che rifiuta di indossare serto, scettro e manto da cerimonia dopo aver scoperto nella notte che la preparazione di quei preziosi paramenti ha stremato e affamato i sudditi.¹⁹ E un altro cenno all'opera di Wilde è forse riscontrabile nella marginale presenza del buffone di corte che invano si abbandona ai suoi “bizzarri lazzi”²⁰ pur di strappare un sorriso al principe, figura tragicomica che rievoca il nano di *The Birthday of the Infanta*.²¹ Anche l'apparizione presso il Paese degli Orchi di “gigantesche creature”, tanto fameliche ed egoiste in apparenza quanto buone e inclini a “piangere come bambini”²² nella realtà, richiama alla mente il protagonista di *The Selfish Giant*, dietro al cui egoismo si nascondono l'afflizione della solitudine e l'amarrezza dell'emarginazione.

Se però ci limitiamo a considerare *The Happy Prince*, il tema a cui più si avvicina *Il principe infelice* è senza dubbio quello della melanconia,²³

¹⁸ Pensiamo, per esempio, alle battute di Osric nella seconda scena del quinto atto di *Hamlet*.

¹⁹ Si veda O. Wilde, *The Young King*, in Id., *A House of Pomegranates*, in Id., *The Complete Short Stories*, cit., pp. 141-143. La favola fa ovviamente da contraltare al racconto eponimo di *The Happy Prince and Other Tales*.

²⁰ Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 360.

²¹ Si veda O. Wilde, *The Birthday of the Infanta*, in Id., *A House of Pomegranates*, cit., pp. 154-170.

²² Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., pp. 372-373.

²³ Sul tema, oltre al fondamentale R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. ital. Torino, Einaudi, 1983, si veda R. Gigliucci, *Melanconia Europa: appunti*, in “Studi (e testi)

accompagnata e in parte cagionata dal lungo isolamento forzato del protagonista: in un enciclopedico castello per Landolfi (“Sulle pareti [...] in parole in segni in immagini, era iscritto tutto lo scibile umano”),²⁴ nel palazzo Sans-Souci per Wilde.²⁵ Polarizzando al negativo l’aggettivo *happy* – che ha in questo caso anche valore nominativo, non essendo il principe provvisto di alcun nome all’infuori del proprio titolo nobiliare – Landolfi non fa che riattribuire al protagonista della vicenda l’appellativo che più gli si addice: si è passati, così, da un principe di nome *Happy* che è tutto fuorché felice (“I cannot choose but weep”), a un principe *infelice* sia di nome che di fatto (“il principe cadde nella più tetra malinconia”).²⁶ Rispetto al modello di partenza, lo scrittore italiano si dimostra più interessato a sondare la patologica interiorità del suo personaggio, affetto da un malessere ripetutamente descritto come uno “strano morbo [...] a tutti sconosciuto”, ben diverso dal “male passeggero” che talvolta “alla giovinezza s’addice”.²⁷ È una sindrome depressiva che si ripercuote su ciascun membro della corte:

“Il silenzio cadde anche in tutte le sale della reggia; muti i cortigiani le scorrevano senza rumore; ciascuno, fino ai guatterri delle reali cucine, sul più bello delle proprie occupazioni emetteva un sospiro mozzo; su ogni cosa incombeva la pena”.²⁸

italiani”, 22, 2008, pp. 33-48 e l’antologia *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, a cura di R. Gigliucci, Milano, Rizzoli, 2009.

²⁴ Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 359.

²⁵ *Sans-Souci* è il nome con cui Federico II, il Grande battezzò il suo castello di Potsdam. Speculare a questo edificio è il palazzo *Joyeuse*, dove il giovane rampollo di *The Young King* è costretto ad assistere a “tedious Court ceremonies” (cfr. O. Wilde, *The Young King*, cit., p. 142).

²⁶ Cfr. Id., *The Happy Prince*, cit., p. 73 e T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 360.

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 360-361.

²⁸ *Ibidem*. È quel che accade ai personaggi de *La belle au bois dormant* di Charles Perrault, in cui al secolare letargo della principessa Aurora corrisponde il sonno incantato di tutti i suoi sudditi, così che al suo risveglio la fanciulla non debba scoprirsi “toute seule dans ce vieux Château” (cfr. Ch. Perrault, *Fiabe*, a cura di I. Porfido, introduzione di D. Galateria, Venezia, Marsilio, 2002, p. 12). Si veda U. Fracassa,

È noto che il sentimento “qui est plus que la gravité et moins que la tristesse”²⁹ era particolarmente caro a Giacomo Leopardi, un poeta molto frequentato dallo stesso Landolfi.³⁰ Il tema è compendiato efficacemente in una lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817:

“A tutto questo aggiunga l’ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s’alimenta e senza studio s’accresce. So ben io qual è, e l’ho provata, ma ora non la provo più, quella dolce malinconia che partorisce le belle cose, più dolce dell’allegria, la quale, se m’è permesso di dir così, è come il crepuscolo, dove questa è notte fittissima e orribile.”³¹

Nel personaggio landolfiano del principe infelice paiono convivere ciclicamente entrambe le accezioni del nobile sentimento, dalla melanconia aspra e sterile alla melanconia dolce e feconda.³² Se all’inizio il principe si abbandona alla nera *tristitia*, la rappresentazione onirica scritta e diretta per lui dall’Imperatore del Paese dei Sogni³³ lo guarisce ma non lo priva della melanconia, un “sentimento preciso, dolce e triste al tempo stesso”, che lo

Sconfinamenti d'autore. Episodi di letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei, Pisa, Giardini, 2002, p. 67.

²⁹ Così Victor Hugo definisce la melanconia nella celebre prefazione al *Cromwell*. Cfr. V. Hugo, *Préface*, in Id., *Cromwell*, in Id., *Théâtre complet*, édition établie et annotée par J.-J. Thierry et J. Méléze, Paris, Gallimard, 1963, t. I, p. 414.

³⁰ *La pietra lunare* (1939) è abbondantemente intriso di citazioni leopardiane, dalla luna che si rivolge all’autore nell’epigrafe introduttiva fino al collage postmodernista dell’appendice, intitolata *Dal giudizio del Signor Giacomo Leopardi sulla presente opera*. Si veda M. Biondi, *Inghiottire la notte: i sogni di Landolfi*, cit., pp. 107-108 e S. Lazzarin, “*Dissipatio Ph. G.*” *Landolfi, o l’anacronismo del fantastico*, in “Studi novecenteschi”, XXIX, 63/64, 2002, pp. 207-237.

³¹ G. Leopardi, *Epistolario*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1988, vol. I, p. 1025.

³² Si veda R. Gigliucci, *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, cit., p. 414.

³³ Nel testo landolfiano i riferimenti al mondo del teatro e dello spettacolo sono numerosi.

spinge a cercare la fanciulla del sogno guidato da una “curiosa inquietudine” che lo predispone a “fantasticare, a sognare a occhi aperti”.³⁴

Come si vede, le armoniche wildiane del *Principe infelice* sono numerose, anche se si limitano alla ripresa di motivi e spunti tematici senza giungere alla citazione vera e propria. A ben guardare, allora, il maggior tributo di Landolfi al narratore irlandese si nasconde fra le pagine di un altro testo, terminato poco più di due mesi prima della fiaba del 1943: la breve novella fantastica che l'autore intitola *Favola*.

3. *C'era una volta... un cane*

Si è utilizzato il termine ‘novella’ perché in realtà, nonostante il titolo (che originariamente avrebbe dovuto essere *Storia d'una storia*), il testo si riconosce tipologicamente e stilisticamente nel repertorio di racconti brevi di marca fantastica tanto frequentati dall'autore.³⁵ Ed effettivamente, accanto alla presenza di *topoi* assunti dalla tradizione fiabesca (a cominciare dall'*incipit*),³⁶ il testo fa subito mostra della dimensione tardo-romantica in cui intende muoversi. Il narratore è una cagna che racconta ai “cari figliuoli” una sua avventura di gioventù:

“Molto tempo fa, miei cari figliuoli, ero appena un cucciolo come voi e giravo il mondo al seguito d'un bizzarro signore. I miei ricordi di quell'epoca sono alquanto confusi, ero così piccina e tanto tempo è passato, frugherò nondimeno nella mia vecchia memoria e vi racconterò la più bella storia della mia vita!”³⁷

³⁴ Cfr. T. Landolfi, *Il principe infelice*, cit., p. 383 e p. 385.

³⁵ Il primo titolo aveva il merito di palesare immediatamente la natura metanarrativa del racconto (si veda I. Landolfi, *Nota ai testi*, cit., p. 991).

³⁶ Della favola di tradizione esopica, se ci si ferma al mondo occidentale, è riconoscibile soltanto la presenza animale, benché umanizzata, della protagonista.

³⁷ T. Landolfi, *Favola*, in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 271.

L'estrema confessione della madre di "razza canina"³⁸ si tinge immediatamente di livide atmosfere funebri, che rimandano sia al *modus narrandi* frequentemente impiegato nei racconti fantastici, in cui un personaggio racconta a posteriori la vicenda di cui è stato testimone anticipandone fin da subito i risvolti drammatici, sia all'eloquio smodatamente patetico di morbose vestali settecentesche:

"Uno strano turbamento, lo confesso, mi prende a raccontarvi questa storia, che siete i primi e gli ultimi a udire, ma la morte prossima m'affida a guardare ogni cosa con occhio più tranquillo; tutto m'appare più lontano e quasi non mio, e, quanto a voi, son sicura che non vorrete giudicar male la vostra infelice madre."³⁹

Si riconosce infatti, nella loquela della cagna landolfiana, il piglio delle protagoniste femminili dei romanzi di Samuel Richardson e Denis Diderot (si pensi agli accorati appelli che Suzanne Simonin, nella *Religieuse*, indirizza al marchese di Croismare).⁴⁰ Del genere fiabesco, invece, il racconto sfoggia preziose e canoniche descrizioni come questa:

"Suscitando lo stupore e la riverenza di tutti, egli attraversava città sconosciute in un cocchio sontuoso, tempestato di pietre credo preziose, e dietro altri cocchi, ed entroa questi paoli simmie pappagalli, e noi cani d'ogni razza, e altri curiosi animali di remote contrade. Un folto codazzo di palafrenieri, poi, montati su lucenti cavalli, di qua di là dietro davanti al cocchio del signore, coperti d'abiti variopinti e sgargianti, di gale, di pizzi, era incaricato di tener l'ordine fra le turbolenta schiera degli altri cocchi."⁴¹

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 272.

³⁹ *Ivi*, pp. 271-272. Edgar Allan Poe utilizzava lo stesso espediente narrativo in alcuni racconti, come *Shadow – A Parable* ("Ye who read are still among the living; but I who write shall have long since gone my way into the region of shadows") e *The Pit and the Pendulum* ("I was sick – sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence – the dread sentence of death – was the last of distinct accentuation which reached my ears"). Cfr. E. A. Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982, p. 457 e p. 246.

⁴⁰ Si veda D. Diderot, *La religieuse*, texte établi et présenté par R. Mauzi, Paris, Gallimard, 2000, pp. 9-42 e S. Spero, *Introduzione*, in D. Diderot, *La religiosa*, nuova traduzione e cura di S. Spero, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7-18.

⁴¹ Cfr. T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 272.

Al tempo stesso la dimensione del perturbante (“quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare”)⁴² non tarda a manifestarsi tra una piega e l’altra del racconto, confermandone la tempra sostanzialmente fantastica:

“Non so dirvi la mia felicità; me ne andai così a zonzo un gran tempo, aspirando voluttuosamente quegli odori nuovi per me eppure, come v’ho detto, così portentosamente familiari.”⁴³

Nella stessa direzione va l’accento al motivo della luna, legato a quello ugualmente tradizionale del lupo mannaro⁴⁴ e incorniciato da uno scorcio metafisico che ricorda le architetture classiche delle pitture di Giorgio De Chirico, ma anche i mostruosi animali di Alberto Savinio:

“La città era immersa nel sonno; enormi farfalle notturne, grosse come uccelli, mi sfioravano dolcemente il muso levato. Giunsi in una piazza cinta per intero da splendide arcate, snelle ed aeree, dove due fontane a forma di barchette, o qualcosa del genere, facevano udire un sommesso chiocciolo. Fu verso qui che si levò la luna. [...] Sapete meglio di me quanto ci sia funesta, talvolta, la luna; abbaiano, abbaiano contro di lei intere notti. Ma là anch’essa m’era amica.”⁴⁵

Nell’unico angolo della piazza illuminato dal fulgore lunare svetta l’effigie di una statua (“In quell’angolo c’era una statua d’uomo, la più bella statua che avessi mai visto, o che abbia mai visto poi”) e proprio a questo punto la narratrice annuncia l’inizio della sua *vera* storia, a cui il titolo provvisorio della novella faceva riferimento: “Ed eccomi così arrivata

⁴² Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere 1917-1923. L’Io e l’Es e altri scritti*, trad. ital. Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 82.

⁴³ T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

⁴⁴ Alla medesima raccolta *Il mar delle blatte e altre storie* appartiene *Il racconto del lupo mannaro*, scritto un anno dopo *Favola*.

⁴⁵ T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

davvero alla mia storia, prestatemi ascolto con maggiore attenzione”.⁴⁶ Nel tormentato amore della cagna per il freddo simulacro ritroviamo allora, senza possibile dubbio, l’eco di *The Happy Prince* e la malinconica coppia wildiana del principe e della rondine:

“L’avevo certo conosciuta da sempre, non so dirvi che sentimento mi dominava; ma dolce fino allo spasimo, ma furioso, che mi scuoteva tutta, eppure amaro. Avrei voluto piangere lagnarmi guaire e sgambettare di gioia irrefrenabile ai suoi piedi per l’eternità. L’amavo d’immenso amore, e tuttavia, fosse la luna che la batteva, mi pareva a momenti d’odiarla con tutte le mie forze, un’avversione disperata e remota me la faceva balenare quasi verdastra agli sguardi; ma no, l’amavo. Odorava di garofano non so, di giglio, di pietra bagnata, un odore così forte per me! non l’ho più ritrovato.”⁴⁷

4. *Una favola del nostro tempo*

Rispetto al suo modello inglese la *Favola* introduce alcuni elementi originali, a cominciare dal completo mutismo della statua. La “low musical voice”⁴⁸ del protagonista wildiano e il poetico intreccio di battute della versione originale sono sostituiti, infatti, da un disperato soliloquio:

“Così giovani, forse ignorate ancora che cosa sia una statua; è una di quelle fredde e candide creature che anche qui potreste vedere se vi fosse permesso uscire. Esse sono uomini, uomini in tutto e per tutto, soltanto sempre silenziosi e immobili, e il più delle volte nudi. Inoltre non hanno sguardo e perciò si possono fissare quanto si vuole.”⁴⁹

Landolfi accentua inoltre la carica erotica del suo testo. Le sfumature omosessuali della fiaba wildiana sono state opportunamente segnalate dalla critica (“la rondine, pur essendo un personaggio maschile, va a innamorarsi

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 275.

⁴⁸ Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 73.

⁴⁹ T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

del Principe, altra figura maschile”),⁵⁰ tuttavia la *Favola* gioca esplicitamente sull’ambiguità di genere e sul sesso della statua (“Quella statua [...] non era del tutto nuda, strani panneggi la ricoprivano, e aveva i capelli bizzarramente pettinati. Non so bene se fosse un uomo o una donna d’uomo”),⁵¹ culminando con un simbolico orgasmo:

“Infine, in un’improvvisa follia, mi accovacciai ai piedi del suo trono e vi deposi in abbondanza del mio liquido d’oro... E subito un gesto così naturale m’apparve mostruoso, un’immensa vergogna mi prese, e fuggii come pazza di là, via, lontano, e ritornai alla locanda dai miei genitori. A loro non osai mai raccontare la mia avventura di quella notte... La mattina dopo ripartimmo, al seguito del nostro signore.”⁵²

Se possiamo leggere *The Happy Prince* come la cronaca favolosa di una relazione di coppia, che presuppone la condivisione di un duraturo progetto di vita che soltanto la morte potrà distruggere; la *Favola* di Landolfi sembra suggerire allora una scatto passionale che per un attimo (nel segreto della notte) annulla ogni convenzione sociale. E se la rondine di Wilde rinuncia a migrare in Egitto (patria della smemoratezza, del sonno e della morte e allegorica meta del benessere materiale e del conformismo)⁵³ e sceglie di morire assiderata ai piedi dell’amata scultura, realizzando l’utopia moderna di un sentimento nobile e disinteressato; la cagna di Landolfi, con “immensa vergogna”, rinuncia all’“immenso

⁵⁰ Cfr. F. Montesperelli, *I segni dell’indicibile. Emergenze dell’inconscio nelle fiabe di Oscar Wilde*, in “Textus”, II, 1989, p. 57 e si veda R. K. Martin, *Oscar Wilde and the Fairy Tale: “The Happy Prince” as Self-Dramatization*, in “Studies in Short Fiction”, 16, 1979, p. 75.

⁵¹ Cfr. T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 274.

⁵² Ivi, p. 275.

⁵³ Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 73: “‘I am waited for in Egypt,’ said the Swallow. ‘My friends are flying up and down the Nile, and talking to the large lotus-flowers. Soon they will go to sleep in the tomb of the great King. The King is there himself in his painted coffin’”.

amore”⁵⁴ rifugiandosi proprio in quel destino borghese, nel ricordo perpetuo dell’“antica ferita del suo cuore”:

“Gli anni passarono, ma non dimenticai la mia statua. Talvolta, già adulta e già madre, m’avveniva di squittire nel sonno; i miei sposi credevano sognassi furiosi inseguimenti di gatti o di galline, era invece ancora il ricordo della mia statua che riempiva i miei sogni notturni, come le ore tristi della mia giornata.”⁵⁵

Il tentativo finale di ribellarsi al *ménage* familiare, “abbandonando sposo e figliuoli” per ritrovare “la statua della *sua* fanciullezza”,⁵⁶ si conclude con un fallimento all’insegna dell’inesorabile scorrere del tempo:

“Della mia statua non trovai vestigio alcuno. Lo stesso cielo benigno, lo stesso ventincello soave e il verde velato degli alberi m’accolsero, ma la mia statua non c’era più! Dov’era sparita, verso dove s’era dileguata? Lo ignoro. O forse non seppi bene cercare?”⁵⁷

La “malinconica saggezza”⁵⁸ conquistata dalla narratrice alla fine della sua vita coincide allora con una morale, seguendo una regola canonica del genere favolistico.⁵⁹ Giocando abilmente con la destinazione del proprio testo (letteratura per adulti ma anche per l’infanzia, come i “cuccioli” a cui si rivolge il racconto della cagna), la *Favola* di Landolfi si conclude infatti con l’annuncio delle “dure prove” dell’esistenza poichè “al

⁵⁴ Cfr. T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 275.

⁵⁵ Ivi, pp. 275-276 e sopra cfr. p. 276.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹ La morale proposta da Landolfi è tuttavia molto lontana dal “tono bonariamente didascalico di gran parte del ‘fantastico’ vittoriano”. Lo stesso Wilde, del resto, dichiarava che raccontare “a story with a moral [...] is always a very dangerous thing to do” (cfr. O. Wilde, *The Devoted Friend*, in Id., *The Complete Short Stories*, cit., p. 99), rifiutando apertamente una chiara distinzione “fra bene e male, giusto e ingiusto, premio e punizione” come altri autori del periodo (John Ruskin, Lewis Carroll, James Matthew Barrie). Cfr. F. Montesperelli, *I segni dell’indicibile. Emergenze dell’inconscio nelle fiabe di Oscar Wilde*, cit., pp. 41-42.

mondo non sempre i buoni e generosi hanno la ricompensa che si meritano”⁶⁰ (come dirà l’autore nell’*explicit* di un’altra sua fiaba):

“Ora udite. Certo anche a voi sarà dato percorrere, quando sarete più grandi, questo mondo, che non è degno delle nostre lacrime; possa il cielo esservi ovunque benigno e il vento carezzevole come fu a me in quel paese lontano, in quel tempo lontano. Siate felici, miei cari figliuoli. Ma purtroppo dure prove vi attendono, forse, e contro di esse dovete esser preparati.”⁶¹

La medesima pedagogia del dolore serpeggia anche nel finale dolcemente di *The Happy Prince*. Il cuore di piombo del principe e il rigido corpicino della rondine, gettati crudelmente “on a dust-heap”,⁶² sono infatti salvati dagli angeli ma inesorabilmente destinati a vivere separati per l’eternità:

“‘Bring me the two most precious things in the city,’ said God to one of His Angels ; and the Angel brought Him the leaden heart and the dead bird.

‘You have rightly chosen,’ said God, ‘for in my garden of Paradise this little bird shall sing for evermore, and in my city of gold the Happy Prince shall praise me’.”⁶³

La sacralità di questo appuntamento ineluttabile con la morte si mescola tuttavia, nella fiaba di Wilde, con uno scatto grottesco che “mette alla berlina l’ipocrisia borghese e aristocratica” e il “radicalismo cristiano” dell’epoca vittoriana.⁶⁴ Nella conclusione, infatti, la proposta avanzata dal sindaco e da ciascuno degli assessori cittadini di sostituire la statua del principe con un monumento che rechi le proprie fattezze (“‘Of myself,’

⁶⁰ Cfr. T. Landolfi, *La raganella d’oro* (1954), in Id., *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. 834.

⁶¹ Id., *Favola*, cit., pp. 276-277. Si veda M. Dondero, *Le storie per bambini di Tommaso Landolfi*, in *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme. Atti della giornata di studio (Macerata, 23 ottobre 2008)*, a cura di M. Verdenelli e E. Ercolani, Roma, Bulzoni, 2010, p. 100.

⁶² Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 78.

⁶³ Cfr. *ibidem*.

⁶⁴ Cfr. L. Tosi, *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 36-37.

said each of the Town Councillors, and they quarrelled”)⁶⁵ equivale alla volontà di rimpiazzare l’antico simbolo dell’*élite* aristocratica con l’icona della borghesia capitalista. E il divertito sarcasmo di Wilde colpisce la nuova classe dirigente, più avida e interessata di quella che l’aveva preceduta.

Anche Landolfi, da parte sua, conclude la *Favola* sotto il segno della satira sociale, ma rovescia di fatto il contenuto del messaggio wildiano per trasformarlo in un “gesto noncurante, scrollata di spalle, sberleffo”,⁶⁶ con chiaro intento dissacratorio. Tutto si risolve infatti in un altro fiotto di orina, che riprende e deforma inesorabilmente quello ‘amoroso’ dell’inizio:

“Addio, figliuoli, sento che le forze mi mancano. O forse, in un altro luogo della terra, chissà dove, potrete incontrarla, la statua della mia giovinezza. Se così sarà, recatele il mio supremo saluto, deponete ai suoi piedi fiotti di liquido d’oro. Ma non sarà forse essa invecchiata mentre io invecchiavo, non si sarà un giorno coperta di schifosi animali e non sarà così finita miseramente, com’io finisco?”⁶⁷

Anche se privo di componenti ideologiche dichiarate, l’invito cifrato di Landolfi è quello di continuare ad amare le istituzioni sociali e chi le rappresenta (la statua, nel linguaggio allegorico mutuato da Wilde), suggerendo tuttavia di irrorarle ogni tanto di “liquido d’oro” per delegittimarne l’autorità e incrinarne la cieca venerazione.⁶⁸

⁶⁵ Cfr. O. Wilde, *The Happy Prince*, cit., p. 78..

⁶⁶ Cfr. I. Calvino, *L'esattezza e il caso*, cit., p. 1100.

⁶⁷ T. Landolfi, *Favola*, cit., p. 277.

⁶⁸ Giorgio Bárberi Squarotti non vede nel fantastico del primo dopoguerra un’allegoria del totalitarismo rispondente alla “necessità di un parlare esopico, che sfugga al controllo della censura” (cfr. G. Bárberi Squarotti, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Torino, Mursia, 1987, p. 209). Landolfi non si occupava di politica e secondo l’amico Carlo Bo sarebbe stato addirittura “inutile chiedergli quali fossero le sue idee politiche, non ne voleva avere” (cfr. C. Bo, *La scommessa di Landolfi*, in T. Landolfi, *Opere*, vol. I: 1937-1959, cit., p. IX). Tuttavia non si può negare che l’autorità fosse in quegli anni rappresentata dal fascismo e che nel 1943 una più esplicita manifestazione del proprio dissenso nei confronti del regime costò allo

scrittore un mese di reclusione come detenuto politico nel carcere delle Murate a Firenze. Si veda I. Landolfi, *Cronologia*, ivi, p. XLVIII.



BIANCA BATTILOCCHI

**TRACCE D'INIZIO E DI FINE.
CITAZIONI SACRE NELLE "17 VARIAZIONI"
DI EMILIO VILLA**

“El hecho es que cada escritor crea a sus
precursores. Su labor modifica nuestra
concepción del pasado, como ha de modificar
el futuro.”

J. L. Borges, *Kafka y sus precursores*

L'originalissima raccolta poetica pubblicata da Emilio Villa nel 1955 per disegni e pitture di Alberto Burri, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, inaugura la vena sperimentale di un autore destinato a segnare profondamente la poesia italiana del Novecento. Dopo una prima fase di aderenza neorealista in cui era frequente l'impiego dei dialetti lombardi, Villa esplora qui i nuclei fondamentali della sua scrittura mettendo a frutto una singolare eterogeneità di interessi e frequentazioni. Egli contamina registri e lessici, alterna lingue antiche e lingue moderne, utilizza brillanti creazioni verbali, neologismi e sincretismi etimologici compiuti in buona parte sul francese e sul latino: questi *pastiches* poetici esorcizzano il detestato attaccamento alla Storia, mescolando gli idiomi e i

piani temporali (le origini, il dopoguerra, il lontano futuro) in un nuovo tipo di comunicazione artistica che si presenta, appunto, come “pura ideologia fonetica”.

Particolarmente interessanti, nelle *17 variazioni* di Villa, sono i molteplici riferimenti alle antiche fonti sacre: in primo luogo la Bibbia, ma anche i testi gnostici, egizi, babilonesi e orfico-pitagorici. Esamineremo queste citazioni in forma di tracce, analizzando prima la simbologia delle Origini e poi quella della Fine ovvero delle previsioni escatologiche, attraverso il tema costante delle sofferenze umane. Il gusto metamorfico della poesia villiana inserisce i frammenti citati in contesti e travestimenti sempre diversi, grazie a un vortice creativo che ricorda il labirinto delle citazioni “brouillées”¹ nella scrittura di Jorge Luis Borges e nel quale è davvero arduo distinguere l’autore citante e gli autori citati.

Già il titolo dell’opera, evocando il numero diciassette, mette in moto la catena delle associazioni poiché tanti sono i trattati che compongono il *Corpus Hermeticum*, tradizionalmente attribuito ad Ermete Trismegisto e dedicato alla natura divina, alla cosmogonia e all’escatologia religiosa.² Ma è probabile che Villa alluda anche alla diciassettesima carta dei tarocchi, Le Stelle, con la sua simbologia di speranza e resurrezione già sfruttata da André Bréton in *Arcane 17*.³ E al tempo stesso la diciassettesima lettera dell’alfabeto ebraico, *Phé*, significa *bocca*, si riferisce alla facoltà linguistica e rappresenta dunque l’ambizione creativa del poeta.

¹ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 357.

² Si veda A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 99.

³ Si veda A. Bréton, *Arcane 17*, in Id., *Oeuvres complètes*, Édition de M. Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d’É.-A. Hubert avec la collaboration de Ph. Bernier, M.-C. Dumas, et J. Pierre, vol. III, Paris, Gallimard, 1999, pp. 37-95.

1. *Segni dell'inizio. Una densa miscela di cosmogonie*

Emilio Villa era un appassionato traduttore di lingue semitiche (dall'ebraico al fenicio) e in seminario aveva studiato la storia delle versioni dell'Antico Testamento, sottoponendo i testi originari a nuovi interrogativi filologici e incontrando resistenze in un ambiente ecclesiastico dove l'eccessiva curiosità intellettuale in materia biblica era sospetta (si pensi all'enciclica *Pascendi Dominici gregis* del 1907). L'ex-seminarista, che ormai aveva perso la fede nella provvidenza divina, invadeva il campo dell'ortodossia cattolica accusandola di desacralizzare il sacro in un astratto universalismo. Allo scopo di ritrovare quella sacralità per via antropologica, contrastando la storicizzazione del divino, egli aveva elaborato un'ipotesi di traduzione più aperta e libera della Scrittura, accompagnata da un numero ingente di note.⁴ Compiva così una “rimitologizzazione [...] sui materiali biblici, parcellizzava il testo e trasformava il monoteismo ebraico in un coro di divinità minori, profughe dalla lingua”,⁵ sovrapponendo filologia classica e filologia testamentaria.

Il gioco delle allusioni, seguendo il filo delle simbologie sacre dedicate all'inizio dei tempi, mescola a ogni passo i testi più diversi, come indica esemplarmente questo elenco di letture nel finale della seconda variazione:

“e così leggemmo insieme
l'enuma eliš i rancori
teogonistici e le sciocchezze

⁴ Si veda *Antico teatro ebraico. Giobbe – Cantico dei Cantici*, Milano, Il Poligono, 1947 e E. Villa, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, a cura di C. Bello Minciocchi, Napoli, Bibliopolis, 2004. Altro materiale si trova nell'Archivio Emilio Villa presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

⁵ Cfr. G. Busi, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, in *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, a cura di C. Parmiggiani, Milano, Mazzotta, 2008, p. 22.

senza scampo di Kierkegaard

e le maledizioni dell'antico
testamento.”⁶

Si possono isolare simmetricamente due binomi: “l’enuma eliš” con “i rancori / teogonistici” che riferiscono di culti politeisti, e “le sciocchezze / senza scampo di Kierkegaard” con “le maledizioni dell’antico / testamento”, legate chiaramente alla religione monoteista. I paragrafi precedenti sembrano però sviluppare unicamente il primo di questi binomi. Forse sconosciuto al lettore, *Enuma eliš* è un antichissimo poema sumero dedicato al mito della creazione che lo stesso Villa⁷ si adoperò a tradurre: esso delinea il mondo delle origini, in cui alcuni elementi naturali sono personificazioni divine, come le acque dolci e salate che rappresentano gli dei Apsû e Tiāmat. L’attacco della seconda variazione (“il mare possedeva corpo e capo”) potrebbe riferirsi a queste divinità:

“gli alberi si sposavano
le pietre erano gli dèi
il mare possedeva corpo e capo.
[...]
seme era il vento.
la voce un processo di idrogenazioni.
il linguaggio erano le stagioni
estreme, non eliminate”;⁸

⁶ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955), in Id., *L’opera poetica*, a cura di C. Bello Minciocchi, Postfazione di a. Tagliaferri, Roma, L’Orma, 2014, p. 187 (2). La critica villiana si rivolge al grande tema kierkegaardiano della fede in un Dio severo e della rinuncia in suo nome: il poeta è qui vicino al gnosticismo, con la sua lettura negativa del mondo e del demiurgo veterotestamentario.

⁷ Il poema mesopotamico era contenuto in alcune tavolette risalenti probabilmente al XIII o al XII secolo a. C, durante la prima dinastia di Babilonia. La traduzione di Villa esce col titolo *Enuma eliš* in “Letteratura”, III, 4, 1939, pp. 17-26.

⁸ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 186 (2).

così come “seme era il vento” sembra riferirsi al dio En-Lil, che in una versione del poema mesopotamico coincide con la divinità creatrice.⁹ Il seme come “unico principio fecondante” diventa così l’“antenato naturalistico del *lógos spermatikós*”¹⁰ (il seme della verità secondo i greci) e si fa al tempo stesso metafora dei vangeli cristiani. Il sintagma “le pietre erano gli dei”,¹¹ infine, potrebbe riferirsi ai betili, le pietre sacre innalzate per il culto delle divinità nel Mediterraneo protostorico, come l’idolo di Amorgo citato nella dodicesima variazione e nella celebre *Linguistica*.¹²

L’accenno all’Antico Testamento viene ripreso e sviluppato nella quarta variazione, dove in strofe lapidarie e misteriose è possibile visualizzare il mondo alla sua genesi e diversi riferimenti all’*incipit* biblico:

“what is it and what other? what
between it-rock-ruin and all other (water
fire, air)? between I and me
is *water*, fire, air and all streaming chaos?
[...]
words wind wife blowing
espace tombé d’après nature”.¹³

⁹ Si veda A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, in E. Villa, *Opere poetiche I*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Coliseum, 1989, p. 15.

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ Questo verso formerà il titolo di un’opera di Adriano Spatola, amico e ammiratore di Emilio Villa (*Le pietre e gli dei*, Bologna, Tamari, 1961) e sarà declinato ulteriormente nel secondo numero della rivista “BAB ILU” dove Spatola nomina le “pietre che furono scritte”. Si veda G. Fontana, *Adriano Spatola (1941-1988) Per una fertile poesia di Babele*, all’indirizzo elettronico www.retidedalus.it/Archivi/2008/dicembre/LUOGO_COMUNE/fon.htm.

¹² Si veda E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 200 (12) e Id., *Linguistica*, in Id., *E ma dopo* (1950), in Id., *L’opera poetica*, cit., p. 142.

¹³ Id., *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 189 (4).

Lo “streaming chaos” riconduce al momento tutto è ancora indiviso e fluido, un mondo immaginato nei suoi elementi essenziali, in cui appaiono le due figure di Eva e del dio creatore veterotestamentario:

“it is father of the snakewife
it is world of the tree and tree and
and it other is father of the other
and of the all all all all other.
[...]
what it is? christ! what is time?
I felt what. I felt what
all kingdom is workwork
of the snake-abyss, as native
olives and all alien things.”¹⁴

La “snakewife” diventa uno “snake-abyss”, suggerendo l’idea della caduta di Adamo e insieme accennando al “celebre mostro cosmogonico, di natura marina e abissale, che molto più tardi la teologia giudaica interpreterà come serpente tentatore”.¹⁵ Questa complessa stratificazione di rimandi, tipica della scrittura villiana, ritorna in *Genesis*, un testo di poesia visiva costituito da pochi lemmi fluttuanti sulla pagina come per ricreare suoni originari,¹⁶ forme apparentemente insignificanti che segnalano tuttavia la presenza divina:

“kres
kruk

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, cit., p.15.

¹⁶ Cfr. G. P. Renello, *Il labirinto della Sibilla*, in Id., *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l’immagine*, a cura di G. P. Renello, Roma, DeriveApprodi, 2007, p. 173: “ogni parola è contemporaneamente punto sorgente e abisso di ogni altra, punto di accumulo e dispersione, centro di raccolta, utero, ma anche vera e propria eruzione di significanti e significati”. Lo studioso compara i procedimenti villiani con quelli della scrittura sumera, che da logogrammi esistenti poteva crearne di nuovi mutando ordine o direzione dei segni e sfruttando il loro valore fonetico: Villa ritorna insomma allo stadio iniziale del linguaggio, alla nuda materia dei suoni, ricreando le parole come nei tempi remoti.

christ cru
 christ cresc
 cerast cereal
 cru cru^x".¹⁷

Ritornando ai versi delle *17 variazioni*, è dunque chiaro il desiderio di verità del poeta, spinto à *rebours* fino al ritrovamento del mondo nella sua scaturigine germinale. L'origine naturale dell'uomo coincide qui con la nascita della cristianità, entrambe provenienti dall'intima semenza dell'universo:

“and talk me and tell dark hours
 dark oblivions dark trees dark
 leaves dark darkness and
 whitening water. it is
 a world in intumo semine.”¹⁸

La metafora della potenzialità creativa del seme ritorna con frequenza e in modalità variabili in tutta la raccolta villiana,¹⁹ riferendosi a un'antichissima simbologia e collegandosi probabilmente alle letture gnostiche dell'autore:

“Il connubio uomo-natura qui esclude ogni forma di dominio e instaura un fascino proveniente dal germoglio, o dal seme, risalendo al senso originario della *phýsis* greca come germoglio, scaturigine, getto di divenire, e non come regno ordinato degli esseri già esistenti e noti.”²⁰

¹⁷ Cfr. E. Villa, *Genesis*, in Id., *Zodiaco*, a cura di C. Bello e A. Tagliaferri, Roma, Empiria, 2008, p. 161.

¹⁸ Id., *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 190 (4).

¹⁹ Nel 1950 *Contenuto figurativo* faceva già largo uso di queste metafore naturali e di tutta la simbologia legata ai quattro elementi della tradizione ellenica. Si veda Id., *Contenuto figurativo*, in Id., *E ma dopo*, cit., pp. 147-151.

²⁰ A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, cit., p. 16.

Nella quinta composizione, per esempio, il seme è anche “semente” e “semenza”, qui con probabile allusione dantesca alle parole di Ulisse sull’origine divina dell’uomo.²¹ Ma la poesia offre una gamma ricchissima di figure analoghe:

“seme nelle rotaie al capolinea sotto le traversine tarlate
 semente sulle selci della capitale
 un grano sulla coda del passero
 un protone (come si dice oggi) un quantum gonfio d’ombra
 nell’isotopo
 o (supponiamo) un bacillus aestheticus subtilissimus
 nelle mucose mascellari del lupo o nell’orifizio
 anale della balena
 un seme (qui si dice) che lievita, della Giustizia
 una briciola (o freguglia) magari seccolita, appunto,
 di Giustizia banale in fondo alla saccoccia del vecchio
 ministro farabutto in altalena
 una goccia (mettiamo, per caso) nel lavabo tutta notte
 oh il tempo è una falsità che irriga
 l’epidermide nelle zone di attrito
 una proteina snella e gentile come un postulato per le bisce
 un lampaneggio in un crepaccio celestiale, simbolico
 [...]
 nutriti della semenza alacre della genialità mortale, di noialtri
 chi e per quale mai festività ha piantato nelle crepe questo
 seme morbido in un luogo di non attenzione [...]”²²

I lemmi “grano”, “protone”, “bacillus”, “briciola”, “goccia”, “proteina”, “lampaneggio” (lampada-lampeggio)²³ rimandano tutti alla materia che ha dato vita alla terra, al “luogo di non attenzione” dove il seme-goccia nel lavabo può essere anche il germe del tempo che fa nascere

²¹ Si veda D. Alighieri, *Inferno*, XXVI, 118.

²² E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., pp. 190-191 (5).

²³ *Lampaneggio* è un termine ricorrente in Villa e può rappresentare quella scintilla divina o pneuma, dispersa nella materia dalla creazione, o quella delle acque in cui secondo gli gnostici è immerso il divino.

e poi deperire le cose.²⁴ E un'altra figura dell'origine è l'uovo cosmico, simbolo di fecondità e d'eternità, nominato in italiano, francese e inglese nella dodicesima, tredicesima e sedicesima variazione.

La tredicesima variazione, altamente magmatica e criptica, mostra molti simboli primordiali analoghi, con un ricco vocabolario germinativo che si ramifica in tutta la composizione:

“il faut donc: tautomatiser l'essentiel du chaos par des seins
par d'hyperseinsthèmes entrouverts
par des fonctions perdûment inattendues
par des mappes aurraurales
par des axes floraisons
au fond de la pluie grise de la protosensitivity
(frappe à l'intérieure antérieure de la matière)

par des axes figurals par des saxes ensemencés
par des sexes homogénéisés par des astrolabes
récitales par des doigts par des stygmates
minérales par de dagues par des excès numerals
par des dès per des itérations germinales par de plaies”²⁵

In questo modo Emilio Villa si fa poeta ctonio, scavando nell'archeologia della parola fino a “riconquistare il rapporto con l'essere che precede la preistoria”²⁶ e dando “al canto un senso mitologico e tellurico [...] Geologia e non teologia, parole-materia al posto di verbi angelicati [...] itinerario nei *realia* lessicali dell'antichità.”²⁷

²⁴ Si veda G. Grana, *Genio “orfico” di Emilio Villa: l'apoesi europea da Mallarmé a Pound*, Milano, Marzorati, 1992, p. 514.

²⁵ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 203-204 (13)..

²⁶ Cfr. A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, cit., p. 118.

²⁷ Cfr. G. Busi, *Datene notizia ad Abramo il bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, cit., p. 17.

2. Segni della fine. Disordine del mondo e Apocalisse

Un altro gruppo di rimandi religiosi nelle *Diciassette variazioni* riguarda le sofferenze terrene, in una natura dominata dal disordine e dal disorientamento. La dimensione mondana è drammaticamente svalutata, con uno scatto collegabile ancora una volta alle dottrine gnostiche. Già nella prima variazione il mondo terreno appare prodotto da un errore, sotto il segno della negatività e della catastrofe, mentre il poeta insiste sulla cecità umana, prima vera croce dei figli di Adamo:

“se uno guarda dritto sull’asse dei capofitti: come a dire,
press’a poco, strabico, sguercio, o simili, di sbieco, e via

beh, spirami speculazioni apparenti e sperimentate nel chiasmo
delle congiunture la piena ragione del distante
coniugato con l’ubiquo”.²⁸

L’invocazione “spirami” e quelle che seguono (“imprestami”, “cedimi” “cantami”) si rivolgono a un interlocutore non precisato, che sembra fondere insieme la Musa della letteratura e la Divinità della religione. Alla fine del testo il “sudario” lacerato, accostato al “velum templi”, evoca l’agonia e la morte di Cristo in *Luca*, 23, 45 (“obscuratus est sol et velum templi scissum est medium”) e in *Marco*, 15, 38 (“et velum templi scissum est in duo, a summo usque deorsum”):

“cantami i disastri accertabili che s’incontrano di solito
nell’incolume spettrale della intensità lo squarcio
sui fianchi del sudario, velum templi
prex (orphica) pex (perspectiva)
intensifica la dimensione algebrica del lacero le forme
più gentili più scaltre più esaltate più generali del gesto

²⁸ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 185 (1).

finalizio, dies irae".²⁹

Villa miscela il materiale biblico liberamente, anticipando un particolare della resurrezione narrata in *Giovanni* 20, 7 ("et sudarium, quod fuerat super caput eius, non cum lintheaminibus positum, sed separatim involutum in unum locum") e aggiungendo un'allusione al *Dies irae* di Tommaso da Celano.³⁰ L'uso del latino per evocare la sfera religiosa è del resto un tratto vistoso delle *17 variazioni*, con effetti di forte contrasto linguistico (e spesso tematico) nei testi scritti in italiano, francese e inglese. Come in questo esempio nella terza variazione:

"Il caffelatte finito, le freguglie ai piedi delle prealpi rosa
et tuae quidquid lubidinis per ora
 [...]
 scroscia l'acqua al quinto piano palpita
 contro le piastrelle la maniglia di porcellana a sterzo
 sotto la coscia d'albicocche gorgogliano le tubature e sbatte l'asse
 al sesto piano ribolle il lume elettrico davanti al Sacro
 Cuore nella nicchia e raschia la radio 'primavera
 d'ogni cuore' nelle tenebre sgargianti e i baccalà
 non si lasciano a mollo per dei secoli e dei secoli
mens optuma quaeque mens optuma".³¹

In tre variazioni, la settima, la nona e la tredicesima, compare un verso pseudo-latino che richiama i versi 25-26 del *Salmo* 118 ("Adhaesit pavimento anima mea; / vivifica me secundum verbum tuum"), in cui la lode dell'alfabeto ebraico si unisce a quella della legge divina come guida sicura nel difficile percorso della vita:

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Si veda la traduzione-riscrittura dello stesso poeta: Id., *Dies irae* (1980), in Id., *L'opera poetica*, cit., pp. 741-743.

³¹ Id., *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 187 (3).

“pas d'idéalisations hybrides pas de quoi
 et alors
 [dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivicafi secundum

8.
 deum deum deum dixit.”³²

Citato nell'ultimo verso della settima variazione, il frammento si lega in *enjambement* con l'*incipit* della variazione successiva, in un bizzarro *pastiche* greco-franco-latino. Nel salmo l'orante chiede di essere salvato dalla morte, simboleggiata dalla terra ovvero dalla tomba, per essere vivificato dalla parola divina. Villa sembra invece ribaltare l'invocazione inserendo fra parentesi quadre il greco *dia-* (*attraverso, in*),³³ sostituendo “pavimento” con “air” e giocando con il latino *facere* (“vivicafi”): il soggetto sembra già partecipe di un'elevazione, “fluttua tra temi nell'aria”³⁴ senza bisogno di essere resuscitato dal Verbo. È semmai l'*enjambement* col successivo “deum deum deum dixit” a recuperare il ruolo della figura divina, considerata nella sua Trinità. Diverso è il gioco della ripresa nella nona variazione, dove l'*enjambement* con l'*incipit* della decima non evoca più Dio ma proprio la sua assenza:

“[dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivicafi secundum

10.

³² Id., *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in Id., *Opere poetiche I*, cit., p. 208 (7-8). Citiamo per le prime due occorrenze del verso biblico la trascrizione offerta nell'edizione Tagliaferri, non accolta nell'edizione Bello Minciocchi. Si veda C. Bello Minciocchi, *Nota al testo*, in E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 182.

³³ L'inesistente “[dia]thèmes” ricorda in paronomasia il francese *diadèmes*. Sull'uso libero e creativo del latino si veda C. Bello Minciocchi, *Il latino di Emilio Villa, una lingua prodigiosa*, in *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, cit., p. 349.

³⁴ Cfr. B. Battilocchi, *Diciassette variazioni senza pudore di Emilio Villa*, in “Griseldaonline. Portale di Letteratura”, Novembre 2013, p. 4, all'indirizzo elettronico www.griseldaonline.it/temi/pudore/diciassette-variazioni-senza-pudore-villa.html.

Il panico spoglio degli dei dell'acqua di tutti i giorni";³⁵

mentre la tredicesima variazione sembra accentuare ancora questa dimensione profana, legando le parole del salmo a un "nous" tutto umano e trasformando il Verbo divino in un "verbum" ambigualmente auro-orale, parola degli uomini che solo si approssima (e ci sono echi alchemici ed esoterici) alla Verità:

"[dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivicafi secundum

nous a confié l'instar du verbum dans un prisme [or]oral
era un polpo armoniastico, un archetipo deliberato nel tema
della calcificazione [...]"³⁶

Ancora una volta "il tono della sacralità cattolica si mescola con quello del vaticinio pagano, il *sermo humilis* si incunea nel *solemnis*",³⁷ mentre il latino si mescola al francese e le fonti sacre sono deformate con vistosa ironia. Per un esempio analogo si pensi ancora al "deum deum deum dixit" dell'ottava variazione, che cita *Genesi*, 1, 3 ("Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux") ed è ripreso più avanti con allusione al pudore sessuofobo e al fanatismo religioso:

"[...] elle
chanchantait voix vive fanatisme

et ce n'est pas ce que je crois que ce ne soit pas
pas parce que les lions fébricitans à Mycène
ont changé ses accents ses couleurs ses temps !
ont changé: 'deus dixit

³⁵ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in Id., *Opere poetiche I*, cit., p. 210 (9-10).

³⁶ Id., *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 201 (13).

³⁷ Cfr. C. Bello Minciocchi, *Il latino di Emilio Villa, una lingua prodigiosa*, cit., p. 342.

non erubescam! cur erube
scitis?' flâneurs bien élevés,
faquirs fatalistes, dénoncez";³⁸

non senza provocatori giochi onomastici e sovrapposizioni fra sfera ecclesiale e sfera pagana, fra sacrificio cristiano e sacrificio preistorico:

"a dit le a dit que le prêtre romon
pour égorger la pierre[re]
oxidiane sous la lune dernière
le pépêtre va tromber trom trom
[...]
et la flumvière coule des veines
des mamelles du soprano
sur les néophites obstrués
par l'hygiène sucrementale
des sexes des vieux-cesexes".³⁹

La dodicesima variazione evoca la forza trascendente che governa il mondo mediante un interrogativo sulla temporalità-temporaneità umana, mentre la tensione alla verità coincide con i *Leitmotiven* della gnosi e della visione:

"Collima, dico, lo schema con l'essenza? e il dominio
con le leggi dell'essenza? e l'essenza medesima
con la molta fronte del tempo? Tutto, dico,

che hai fatto sparire una volta e una volta
nel gioco degli occhi labili è? idea soltanto
sarebbe? per esempio, dico:

[...]
Guarda, allora: non l'iride cornea,
non forse nemmeno il cristallo ialino,
disco eccentrico della crisalide, ma l'occhio

l'occhio-bruco, l'occhio-verme,
l'occhio-larva, l'acropoli-farfalla, e il suono

³⁸ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 193 (8).

³⁹ Ivi, pp. 192-193 (8).

delle cavallette impenitenti dal tempo del deserto!”⁴⁰

Si ritorna così allo sguardo “strabico” e “sguercio” dell’uomo, incapace di giungere a una visione rivelatrice. Non a caso, allora, le *Diciassette variazioni* evocano la tragica sorte umana ricorrendo a figure apocalittiche, come quella veterotestamentaria dell’ottava piaga d’Egitto⁴¹ o quella evangelica del grano e della pula⁴² nel Giudizio Universale:

“ [...] è un grano, solo
un grano di frumento rubato a staia
infinite di pula in tutto l’energico

universo: e a cercarlo per la prodiga
eternità tu cercherai: lo troverai quando
il caldo rumore dei tempi vuoti si smorza.”⁴³

L’uomo è ricondotto alla sua nudità originaria e alla catastrofe finale, mentre l’unica risposta possibile sembra essere il ritorno al “puro / Zero aumentato dal silenzio”, all’“oceano ignoto” del vuoto o del “lacerato fondo / delle trame”,⁴⁴ nuove immagini dell’abisso:

“ [...] e la fonte dei barlumi

indugia con le sottrazioni irrimediabili.
Oh, avara ipocrisia, menda originale, predica
l’uovo alto bianco come la luna, il puro

Zero aumentato dal silenzio, dal genio
imperituro della catastrofe e della nudità!”⁴⁵

⁴⁰ Ivi, p. 198 (12).

⁴¹ Si veda *Esodo*, 10, 1-20.

⁴² Si veda *Luca*, 13,15-17.

⁴³ E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, cit., p. 201 (12).

⁴⁴ Cfr. ivi, pp. 198-199 (12).

⁴⁵ Ivi, p. 198 (12).

Non a caso, allora, la quattordicesima variazione accumula simboli funesti di sterilità e distruzione, “prati erbe terremoti”, “gragnuole e stoppie”, “arti vizzi che si sfanno”,⁴⁶ fino ai versi finali:

“ [...] E lampaneggi folgorati di mica
e baleni dei zigzag o melograna o spiga

o punta di segala d’avena a spinapesce
loglio ortica per natiche nel giorno dell’obbrobrio
che cresce gramigna zizzania e carestia aprica.”⁴⁷

E apertamente apocalittica è la quindicesima variazione, con lo “scompiglio meteorologico” e le sette trombe del libro di Giovanni che scuotono il mondo:

“verso l’ora che cade una certa qual cartilagine d’ora scabrosa
vennero lo strepito e il concerto e l’ira delle trombe negre
e della mucca nei reconditi ronfi della latteria
sotterranea, e lo scompiglio meteorologico nella segatura
bagnata come un pulcino [...]”.⁴⁸

Ancora una volta il materiale biblico è citato e insieme deformato in una sorta di provocatoria ermeneutica che reinterpreta la Sacra Scrittura. Come James Joyce in *Ulysses*, Emilio Villa intreccia differenti codici e crea quasi un “canone sinottico” profano.⁴⁹ Si fa egli stesso profeta, privando i propri testi di ogni ragionevole leggibilità discorsiva e adottando invece la forma enigmatica che è propria dei mistici, fino a scavalcare i

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 205 (14).

⁴⁷ *Ivi*, p. 207 (14).

⁴⁸ *Ibidem* (15).

⁴⁹ Si veda R. Alter, *James Joyce: The Synoptic Canon*, in *Canon and Creativity: Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 151-183.

confini della verbalità. Il titolo provvisorio delle *Diciassette variazioni*, significativamente, era un altro: *Enigmata XVII*.⁵⁰

⁵⁰ Si veda A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, cit., pp. 56-57 e p. 99.

MATERIALI / MATERIALS



DANIELA CARACCIOLO

**METAMORFOSI PESCATORIE:
L'USO DELLE FONTI IN GIULIO CESARE
CAPACCIO**

1. *Genere pescatorio, imitazione e variazione*

“Già dalla giovinezza, quando scherzar mi era concesso con le Muse, *emulo* di quei che cominciarono a solcar con molta lode la marittima poesia, andai giocando tra le spelonche, quando a diporto andava nel tempo dell'estate alla nostra amenissima riviera di Posillipo, co i versi che l'aura del mare mi andava alle volte dettando.”¹

Così scrive Giulio Cesare Capaccio (1552-1634) nella dedicatoria della sua *Mergellina* edita a Venezia nel 1598, una silloge di dieci egloghe 'pescatorie', precedute da altrettante narrazioni in prosa. Le parole dell'erudito campano, pur nell'evidente carattere di convenzionalità legato alla natura della dedica, appaiono una vera affermazione di intenti: ossequioso nei riguardi di un genere letterario a quella data ormai codificato, egli vuole farsi emulo della “marittima poesia” napoletana.

¹ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, Venezia, presso gli eredi di Melchior Serra, 1598, p. 1.

A Napoli un'opera come la *Mergellina* non è infatti un fenomeno isolato. Tralasciando il ruolo di caposcuola svolto da Giovanni Pontano, Iacopo Sannazaro con le sue *Eclogae piscatoriae* aveva suggerito un'originale immagine del litorale, come ambiente arcadico animato dalla concordia tra pescatori di ascendenza teocritea.² Berardino Rota aveva accolto l'eredità sannazariana legando insieme con una breve prosa le sue quattordici *Egloghe piscatorie*,³ nel segno della rarefazione dell'immaginario petrarchesco.⁴ E la tradizione regionale era stata confermata anche da Lodovico Paterno con le egloghe contenute nella silloge *Nuove fiamme*,⁵ mentre il coronamento di questo sviluppo del genere è rappresentato dalla *Siracusa Piscatoria* di Paolo Regio⁶ e appunto dalla *Mergellina*, che assumono l'aspetto di 'romanzi pescatori' veri e propri.⁷

² Si veda B. Puleio, *Il metodo di lavoro di Iacopo Sannazaro nelle "Egloghe Piscatoriae"*, in "Critica letteraria", XXXI, 2003, pp. 211-234; L. Monti Sabia, *Virgilio nelle "Piscatoriae" di Iacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro. Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, a cura di D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 501-532.

³ Composta a partire dal 1553, l'opera fu pubblicata a Napoli da Giovan Maria Scotto nel 1560 e stampata nella redazione definitiva sempre a Napoli da Cacchi nel 1572. Per la vicenda editoriale dell'opera si veda S. Bianchi, *Introduzione*, in B. Rota, *Egloghe piscatorie*, A cura di S. Bianchi, Roma, Carocci, 2005, pp. 10-15 e pp. 18-19.

⁴ Si veda D. Chiodo, *Le "Piscatorie" del Rota tra egloga e idillio*, in "Critica letteraria", XXI, 1993, pp. 211-224.

⁵ A stampa nel 1561 a Venezia, per i tipi di Giovanni Andrea Valvassori. Si veda S. Fanelli, *Le "Nuove fiamme" di Lodovico Paterno*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 15-50.

⁶ Uscita a Napoli nel 1569 presso Gio. de Boy.

⁷ Sul genere si veda A. Mauriello, *La "Siracusa" di Paolo Regio e la tradizione letteraria napoletana*, in "Studi Rinascimentali", 6, 2008, pp. 92-97; Ead., *Il codice arcadico nella cultura napoletana del Cinquecento*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, 27-28 marzo 2006)*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 309-319.

All'interno di questo filone l'opera di Capaccio è un buon esempio di scrittura classicista, che obbedisce al sistema tipicamente cinquecentesco di rielaborazione e manipolazione delle fonti tradizionali, più spesso abilmente occultate che volutamente esibite.⁸ Nel gioco di derivazioni, calchi, prestiti e intersezioni tematiche della *Mergellina*,⁹ infatti, non sono mai fornite citazioni dirette e riconoscibili ma piuttosto richiami impliciti e presenze pervasive, che segnano indubbiamente la “presenza di testi anteriori in un altro testo”¹⁰ ma spostano al tempo stesso lo “statuto della citazione verso i confini più incerti dell'allusione o dell'eco”.¹¹ I modelli da emulare, smontare e ricomporre, infatti, non devono essere imitati in modo pedissequo ma garantendosi un certo margine di innovazione. E se Capaccio evoca l'esempio di Petrarca in una missiva *Al Sig. Francesco Antonio Villano* (“Petrarca ella osservi, legga, rivegga, postilli, rubbi, imiti, e se 'l proponga, come esemplare”),¹² polemizzando con coloro che “uscendo dal modello [...] sono entrati in una selva intricata in modo che

⁸ Si veda *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento. Atti del Seminario (Ferrara, 14-16 ottobre 1984)*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987; A. Quondam, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 373-400.

⁹ Si veda D. Caracciolo, *Alcune note sulla “Mergellina” di Giulio Cesare Capaccio*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto. Atti del Convegno di Studi (Lecce, 21-23 maggio 2007)*, a cura di B. Vetere con la collaborazione di D. Caracciolo, Galatina, Congedo, 2009, pp. 231-246; Ead., *Per una ‘Wunderkammer’ letteraria: “Mergellina”, la fatica marittima di Giulio Cesare Capaccio*, in “Annali di critica”, 5, 2009, pp. 33-80.

¹⁰ Cfr. C. Segre, *Intertestualità*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 86.

¹¹ Cfr. R. Rinaldi, *Prologo*, in Id., *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 9.

¹² Cfr. G. C. Capaccio, *Il Secretario... Ove quanto conviene allo scriver familiare, cioè, all'ornato del dire, all'ortografia, alla materia de i titoli, delle cifre, dello scriver latino, brevemente si espone [...]*, Venezia, alla insegna dell'Italia, 1607, p. 231.

[...] disfano tutto il disegno poetico”,¹³ egli propone al tempo stesso un’ accorta riscrittura dei modelli che non esclude un’ accorta variazione e, per così dire, una moderata discontinuità.¹⁴

2. “Arcadia”, “Siracusa”, “Mergellina” (e altro): un intrico di prestiti

La *Mergellina* tiene ovviamente presente il grande modello dell’*Arcadia*¹⁵ e Capaccio provvede a inserire nella sua prosa II una devota descrizione dell’ “illustre tomba di quel gran Sincero, che da boscarecce, e da marine Ninfe è pianto e celebrato”.¹⁶ Tuttavia l’ opera si presenta come una puntuale riscrittura della *Siracusa Piscatoria* di Paolo Regio,¹⁷ ripetendone la serie di giornate con lunghe pause dedicate all’ esercizio del

¹³ Cfr. *ivi*, p. 230. L’ allusione rimanda probabilmente a certe forme estreme di “locuzione artificiosa”, tipiche di certa lirica napoletana di fine Cinquecento: si veda G. Ferroni e A. Quondam, *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’ età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, ma anche R. Girardi, *Modelli e maniere. Esperienze poetiche del Cinquecento meridionale*, Bari, Palomar, 1999.

¹⁴ Si veda M. Centanni, *L’ originale assente*, in *L’ originale assente. Introduzione alle studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2005, pp. 3-41.

¹⁵ Pensiamo non solo alla forma del prosimetro ma anche al sonetto d’ apertura firmato da Gabriel Zinani (il “buon Sincer” e Capaccio “entrambe han dolce il canto, e saggio il dire, / ma l’ un canta le Selve, e l’ altro il Mare”), e al congedo dove la “Sampogna” sannazariana è sostituita dall’ invocazione alla “rauca Cetera mia”). Cfr. G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 5 e p. 260. Un elogio di Sannazaro è anche in *Id.*, *Il Forastiero: dialoghi...*, Napoli, presso Giovanni Domenico Roncagliolo, 1634, pp. 823-824.

¹⁶ Cfr. *Id.*, *Mergellina*, cit., p. 29. Si veda M. Deramaix – B. Laschke, “Maroni musa proximus ut tumulo”. *L’ église et le tombeau de Jacques Sannazar*, in “Revue de l’ Art”, 1992, pp. 25-40; C. A. Adesso, *Un sepolcro di candidissimi marmi e intagli eccellentissimi. Sannazaro nelle guide di Napoli*, in “Studi Rinascimentali”, 3, 2005, pp. 171-198.

¹⁷ Si veda A. Mauriello, *Metamorfosi di temi e statuti narrativi nella “Siracusa” di Paolo Regio*, in *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, a cura di M. C. Cafisse, F. D’ Episcopio, V. Dolla, T. Fiorino e L. Miele, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987, pp. 255-269; A. Carlo, *Le dodici novelle nella “Siracusa” di Paolo Regio*, in “Lettere italiane”, LXI, 2009, pp. 581-601.

novellare e spostamenti durante i quali i pescatori cantano versi d'amore accompagnati dalla musica. In Regio la cornice arcadica è ben distinta dalle dodici novelle raccontate dai pescatori, mentre in Capaccio solo le prose V e IX si configurano propriamente come inserti novellistici. L'ambientazione si sposta inoltre dai mari di Sicilia, dove Solitario giunge in cerca un rimedio d'amore, al golfo di Pozzuoli descritto da Capaccio per sue bellezze naturalistiche e archeologiche, secondo un itinerario canonico della letteratura periegetica cinquecentesca.

La *Mergellina* si risolve allora nel racconto della visita per la riviera, dove l'atto del narrare coincide con quello dell'osservare e dove s'innestano storie e fatti meravigliosi raccontati dai pescatori, spesso preludio al contenuto delle egloghe. Capaccio apre la prosa I rifacendosi alla topica fuga dalla realtà e descrive l'arrivo presso le sponde campane:

“Tra i più deliziosi siti, in cui volse per suo diporto far dimora la vaga Partenope [...] uno è deliziosissimo per il gareggiare dell'arte e della natura che, dalla destra cinto dalla mobile Dicearchia, dalle tiepide acque di Baia, dal monte Miseno, e dalla sinistra parte riguardato dalla solitaria Capri, dal promontorio di Minerva, dall'antica Stabia, dall'insidioso Vesuvio e dalla greca Palepoli; e dalle spalle dalla leggiadra Antiniana abbracciato, quasi in mezzo a una tazza d'oro un soavissimo pomo, Pausillipo si adimanda.”¹⁸

Come è stato rilevato,¹⁹ la descrizione richiama quella che apriva nel 1596 *Il Fuggilozio* di Tommaso Costo, amico e corrispondente del Capaccio:

“Dico adunque la città di Napoli esser posta superbamente alla riva del mare: ma in che luogo? In un seno la cui rotondità, la cui disposizione e la cui bellezza mosse coloro che, nati in una città reina e che furono di tutto 'l mondo vincitori, vennero ad abitarvi ed a farvi l'uno a gara dell'altro superbi e maravigliosi edifici e lo chiamaron Cratera, cioè tazza. Stimas' il circuito di quello bellissimo seno poco più di cinquanta

¹⁸ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., pp. 4-5.

¹⁹ Si veda A. Mauriello, *Il codice arcadico nella cultura napoletana del Cinquecento*, cit., p. 318.

miglia, che è quanto abbracciano que' due promontori, famosi l'uno per lo tempio di Minerva, che già vi fu, e l'altro per la sepoltura di Miseno.

Ma se ci vorremo alquanto più restringere, di quel seno solamente parleremo che vagheggia ed è vagheggiato dalla stessa città di Napoli, cioè dal capo di Minerva a quel di Posillipo, il quale traпонendosi (come poi si dirà) fra Napoli e Miseno, fa che l'un luogo non possa veder l'altro, ovvero che Napoli in un secondo e minor seno, per maggior delizie, si rinchiuda.”²⁰

A ben guardare, tuttavia, l'amenità di Napoli è un *topos* classico che a partire da Orazio (*Epistole*, I, 1, 83) e da spunti petrarcheschi e boccacciani²¹ riaffiora continuamente nella cultura umanistica,²² cristallizzando nel Cinquecento l'immagine di Partenope esaltata per le bellezze paesaggistiche, le nobili origini e le illustri *antiquitates*. Si pensi soltanto all'ottava egloga pescatoria del Rota (*Tirsi*):

“Quindi Capri si vede in grembo a l'acque,
e Vesevo con l'una e l'altra cima
alzarsi al cielo, e il monte più lontano,
in cui Tifeo già fulminato giacque;
[...]

Quindi Procida ancor, quindi il fumoso
solforeo colle, e 'l sempre ameno e chiaro
Pausilipo si vede, e 'l bel terreno
che la nobil sirena orna et onora
col suo sepolcro, e bagna il mio Sebeto.
Quindi Baia vedrai, quindi Miseno,
e Nisida [...]”²³

²⁰ T. Costo, *Il fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Roma, Salerno, 1989, pp. 6-7 (*Introduzione*).

²¹ Pensiamo all'*Itinerarium syriacum* petrarchesco (si veda A. Paolella, *La descrizione di Napoli nel volgarizzamento umanistico dell'“Itinerarium syriacum”*, in *Petrarca e Napoli. Atti del Convegno [Napoli, 8-11 dicembre 2004]*, a cura di M. Cataudella, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2006, pp. 59-74) e al quarto capitolo della boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta*.

²² Pensiamo innanzitutto alle sofisticate scenografie degli *Hendecasyllabi seu Baiae* di Pontano e ai Campi Flegrei come paesaggio ideale nell'*Arcadia sannazariana* (XI, 1-5). Si veda S. Mastellone, *L'Umanesimo napoletano e la zona flegrea*, in “Archivio storico per le province napoletane”, LIX, 1947, pp. 5-36.

²³ B. Rota, *Egloghe pescatorie*, cit., pp. 111-112 (VIII, 73-76 e 83-89).

Ma si può pensare anche all'immaginario che anima certa letteratura 'turistica' cinquecentesca, come il *Sito et lodi della città di Napoli* (1566) di Giovanni Tarcagnota:

“Non havete voi letto medesimamente quello, che presso gli antichi scrittori si legge di questo bel golfo; cioè, che il semicircolo, che esso fa andando con le sue punte a finire da una parte a Miseno, dall'altra al capo di Minerva, che ha l'isola di Capri a fronte; fu già talmente pieno di ville, di palagi, e di altri varij edificij, che non molte, ma una sola città tutto questo abitato del semicircolo pareva. Et Napoli era, come vedete, quasi nel mezzo. Et questo golfo bene per tutte le sue riviere habitato chiamarono Cratere per la somiglianza, che pareva, che egli avesse con una bella, e bene ornata tazza nelle sue sponde, et di puro liquore piena.”²⁴

Dopo aver esaltato le delizie del golfo, Capaccio descrive gli aspetti più curiosi della vita dei pescatori, tenendo forse presenti certi spunti 'marittimi' di Luigi Tansillo tratti dalla *Clorida* del 1547).²⁵ In particolare la dimora descritta nella prosa IV:

“ [...] esposta alla prima uscita del Sole, di sopra di leggiadrissimi arboriscelli coperta, variata di dentro di coloriti lapilli, col pavimento di purissima arena, spirante de i vicini scogli il grato odore, facea scorno a i vicini giardini di Mario e di Nerone”;²⁶

sembra memore di una famosa pagina dell'*Arcadia*:

“Venimmo finalmente in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra, le cui volte, sì come mi parve di comprendere, eran tutte fatte di scabrose pomici; tra le quali in molti luoghi si vedevano pendere stille di congelato cristallo, e dintorno a le mura per ornamento poste alcune marine conchiglie; e 'l suolo per terra tutto coperto di una minuta e spassa verdura, con bellissimi seggi da ogni parte, e colonne di traslucido vetro, che sustinevano il non alto tetto”;²⁷

²⁴ G. Tarcagnota, *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve historia de gli re suoi...*, in Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1566, p. 4v.

²⁵ Si veda L. Tansillo, *La Clorida*, in Id., *L'egloga e i poemetti*, a cura di F. Flamini, Napoli, Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura, 1893, pp. 163-164 (CV-CVI) e pp. 172-173 (CXXVI).

²⁶ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 85.

²⁷ I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 215 (XII, 15).

mentre molto più elaborato ed amplificato è il parallelo riparo di Merindo nella *Siracusa* del Regio:

“A’ pie d’uno altissimo scoglio [...] vedemmo una grotta di capacità grande, e di lunghezza al quanto angusta, la cui porta era sottilmente fregiata di scorza di conchiglie, d’ostreghe, e d’altre squame di pesci intessute; sopra alcuni quadrati, e acutissimi sassi. [...] Entrando vedemmo lavorate di stelle marine, e di falsi dattili, di duri olotori, e di varie conche l’andata di Giasone con gli Argonauti in Colco, l’impresa dell’Aureo Vello, la fuggita di Medea, il ringiovenito Esone, l’ucciso Peleo, e altrove l’ingrato amante aver donna abbandonata, et ella altamente vendicandosi col dragontino carro per l’aria fuggire, e nel mezzo stava la statua marmorea immagine da Mopso palesata.”²⁸

Direttamente dalla *Siracusa*, invece, sempre provenire uno degli oggetti posseduti dal pescatore di Capaccio:

“Haveva tra molte cose un picciolo timone, ove di bellissimo intaglio era formato un delfino, et ove di sottil lavoro era dipinto un orco, che aprendosi con due mani la bocca, dava timore ad un’ignuda Ninfa, che con una mano alla guancia, e con gli occhi spaventevoli, dava naturalmente ad intendere un’estrema paura”;²⁹

che riprende quest’altro “timone”, premio nei giochi marini voluti da Merindo:

“I nostri pescatori per mostrare alla coadunata turba quanto nell’arte pescatoria destri erano, si adoperorno mirabilmente: chi giostrando sopra la prora resterà mandando il compagno entro l’acque, li sarà dato in premio questo timone di tanta virtù ornato, che sovente dai superbi mari i naviganti scampa. Era questo timone di pino maestrevolmente lavorato a modo di curvato delfino.”³⁰

In quest’occasione Regio recupera la descrizione del famoso vaso mantegnesco offerto ai vincitori dei “solenni giochi in memoria” di Massilia,³¹ nella prosa XI dell’*Arcadia*:

²⁸ P. Regio, *Siracusa Piscatoria*, cit., p. 42v.

²⁹ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 87.

³⁰ P. Regio, *Siracusa Piscatoria*, cit., pp. 54v-55r.

³¹ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 195 (XI, 11).

“E subito ordinò i premi a coloro che lottare volessono, offrendo di dare al vincitore un bel vaso di legno di acero, ove per mano del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto e ingegnosissimo, eran dipinte molte cose; ma tra l’altre una ninfa ignuda con tutti i membri bellissimi [...] la quale, sovra un gonfiato otre sedendo, lattava un picciolo satirello [...] Poco discosto da costoro si vedean duo fanciulli pur nudi, i quali, avendosi posti duo volti orribili di mascare, cacciavano per le bocche di quelli le picciole mani per porre spavento a duo altri che davanti gli stavano [...] Ma di fuori del vaso correva a torno a torno una vite carica di mature uve; e ne l’un de’ capi di quella un serpe si avvolgeva con la coda, e con la bocca aperta venendo a trovare il labro del vaso formava un bellissimo e strano manico da tenerlo”;³²

e ne trasforma la lunga raffinata *ekphrasis*, frammentandola e moltiplicandola in una miriade di oggetti diversi, puntualmente ornati di analoghe scene mitologiche:

“Una cetra di busso intagliata con smalti di corallo, ove si vedeva il cantante Orfeo circondato da sterpi e d’animali; un remo nel cui manico di leggiadri intagli si vedea scolpita questa figura: era in mezzo del mare una nave di viti e d’edera avinta, i cui marinai per opra d’un fanciullo in delfini si vedeano trasformarsi. Un tridente tutto di lucidissimo acciaio, con una sottil asta di nero ebano, nel cui ferro composta vi era una testa d’un mostro marino, che tre lingue vibrava, dicendo: con questo ferro per amor mio i più fieri pesci lancerai. Una conca lavorata con la bocca ove si suona d’argento; un ramo di corallo bianco intagliato a modo di secco sterpe; un coltellino di fino acciaio col manico di osso di balena trasparente; un monile lavorato di marine conchiglie con un dente di balena; uno specchio entro una marina testuggine composto, che di lucido cristallo era; un bastone di osso di orca marina, nella cui cima si vedeva il capo di Medusa di mille serpi avvinto; una lunga e sottilissima canna di varî e infiniti pesci leggiadramente intagliata, nella cui punta appeso per un filo di coda di bianco cavallo stava un ramo d’argento. Una borsa di cuoio rosso riccamente lavorata; un cappello circondato da varie spine di pesci di gran virtù.”³³

L’autore della *Mergellina*, da parte sua, non si sottrae alla sfida ma resta fedele al più sobrio modello sannazariano. La già citata descrizione della dimora del pescatore si limita infatti a pochi oggetti e a più distese citazioni mitologiche:

“Aveva [...] una quantità di leggiadrissimi vasi da lontani paesi portati, ove tra gli altri uno si scorgeva con una quasi viva colorita historia, quando valorosi Troiani

³² Ivi, pp. 200-201 (XI, 35-38).

³³ Ivi, pp. 55v-56r.

con armata di molte navi andarono in Grecia a rapire la bella Elena, che giunta al lido era da varie forze alla nave del suo amante tirata; ch'egli così caro tenea, come pregiatissime gioie tener si sogliono. In un altro era dipinto Sesto e Abido [...], un vaso da bere ci mostrò di rustico ginepro lavorato, a cui i labbri di edera circondati, un anguilla e un delfino per manichi servivano, nell'essere solamente mirati la sete eccitavano. Dentro era una giovane donna al vivo scolpita immagine, che col marito a lato dipinto, mostrava di altercare; e egli le sue querele non curando, vezzoso un dolcissimo riso dipingea. Aveva una rotonda mensa di acero con un festone intorno d'incavate conchiglie, con tanta delicatezza, che faceva vedere piccoli Tritoni con mezze code fuori dell'acque, piccole Ninfe che si bagnavano e nell'entrata di un antro un Polifemo suonava la sampogna, e sopra molti scoglietti assisi, o ritti, e con le gambe dentro le acque molti pescatori pescavano. In mezzo si vedeva dentro un tondo una grande conchiglia molto naturale, intorno cui erano scolpiti pilosi paguri e vaghi turbini, che facevano segno di bere. Ma il piede formavano tre dei delfini che in un giusto triangolo, formavano in terra il capo con le bocche aperte, e sotto le rivolte e larghe cose, la mensa sostenevano.”³⁴

Il riuso dei materiali e la ripetizione differente, come si vede, governa la scrittura di Capaccio ma anche quella del genere pescatorio nel suo complesso: intrico di moduli interscambiabili e infinitamente variabili, combinatoria elegantissima di temi e di parole, sul filo dell'allusione e dell'eco.

3. *Un tempio e una grotta*

Esaminiamo adesso, per illustrare in dettaglio la tecnica classicistica del riuso (e della variazione) delle fonti nel genere pescatorio, due episodi paralleli nell'opera del Regio e in quella di Capaccio: la descrizione del “superbo tempio di Giove Olimpio”³⁵ nella *Siracusa* e quella della grotta dedicata ad Apollo nella *Mergellina*.

Per le porte del suo tempio, finemente ornate con un fregio di “alghe, conche, ostreghe, e dattili intessuti, che dimostravano figurato il superbo

³⁴ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., pp. 88-90.

³⁵ Cfr. P. Regio, *Siracusa Pescatoria*, cit., p. 73v.

convito del gran padre Oceano”,³⁶ Regio tiene certamente presente il sesto libro dell’*Eneide*³⁷ (le porte del tempio di Apollo cesellate da Dedalo con la raffigurazione degli antichi miti greci) e il secondo libro delle *Metamorfosi* ovidiane³⁸ (la porta del Palazzo del Sole lavorata da Vulcano):

“Giace poco spazio lontano da Siracusa il superbo tempio di Giove Olimpio, ove appaiono anco le altissime colonne di smaltato porfido fuori dal tempio erte, in cui prima gli accorti Ateniesi, e poscia i superbi Romani. Ivi si scorgono gli antichi archi, i famosi portici, i caduti teatri, gli orrendi colossi, gli intagliati sassi, che prima di gloria accinti elevati stavano, ora da gli invidi annali intessuti di spine, e d’ortiche, sono presso alcuni erbosi e cavi antri, dove anco han paura l’erranti belve entrare. Questi vestigi sono della distrutta città Olimpia, onde l’illustre tempio prese il suo nome: la cui porta si vedeva d’antichi marmi d’Oriente, sopra i quali facevano fregio alghe, conche, ostreghe, e dattili intessuti, che dimostravano figurato il superbo convito del gran padre Oceano. Et alla ricca mensa assisa si vedeva nel primo luogo il sommo Motore, con gli altri Dei. In un’altra parte si scorgevano le acque del mare, e le piogge del cielo cadenti tutta la terra inondare. E gli umili pesci per gli alti colli de’ monti, e per l’erte cime de’ fronzuti olmi s’appoggiavano; et i cervi per l’ondoso pelago notando andavano; et altri trasportati dall’onde, che coloriti erano dal pallore della squallida Morte dispersi giacevano: solo restando i veneratori de’ Dei Deucalione e Pirra, fuora l’altissimo Parnaso dalle procelle sicuri, e vide le ossa della gran madre ristorare l’umana prole al mondo. In un altro lato pinto vi era il variabil Proteo in duro sasso, in corrente rivo, in chiaro fonte, in veloce augello, in errante belva, e in umido pesce. Vi era anco scolpito lo spumoso Nettuno in amoroso Tauro, in liquido Enipeo, in lanoso Montone, e in curvo Delfino.”³⁹

Come si vede, sono i prestiti ovidiani a prevalere, dal prologo cosmologico modellato sul mito di Deucalione e Pirra, fino alle metamorfosi di Proteo e Nettuno.⁴⁰ Ugualmente ovidiana è la descrizione dell’interno del tempio, con tele dipinte pendenti dalle colonne e dedicate agli amori di Giove, seguendo la falsariga del mito di Aracne:

³⁶ Cfr. *ibidem*.

³⁷ Si veda Virgilio, *Aeneis*, VI, 14-33.

³⁸ Si veda Ovidio, *Metamorphoseon libri*, II, 1-18.

³⁹ P. Regio, *Siracusa Pescatoria*, cit., pp. 73v-74r.

⁴⁰ Si veda rispettivamente Ovidio, *Metamorphoseon libri*, I, 318-415; VIII, 730-737; VI, 115-122. Il motivo ovidiano della metamorfosi era già presente nel pemetto di Bernardino Martirano *Il pianto d’Aretusa* (1564) col doppio mito della ninfa Leucopetra e di Aretusa. Si veda B. Martirano, *Il pianto d’Aretusa*, a cura di T. R. Toscano, Napoli, Loffredo, 1993, pp. 76-77 (66-69) e p. 79 (85).

“ [...] entrammo ove si vedevano i ricchi altari di bianche tovaglie coperti, e l'erte colonne sopra la quale erano in tele dipinte le mutazioni del gran Giove per amore di Callisto in Diana trasformato; in bianco toro per lo salso mare Europa seco trasportare; in aurata pioggia cadente nel grembo di Danae; in rapace aquila due volte per Asterie e Ganimede; in canoro Cigno per Leda; in Anfitrione per Alcmena, e in spaventosa Fiamma per Semele; così anco in Serpente, in Satiro, e in altre varie forme: e diverse pitture che il Tempio ornavano.”⁴¹

Lo stesso metodo di ricalco ovidiano⁴² è impiegato da Capaccio per la sua descrizione della grotta dedicata ad Apollo nella prosa III della *Mergellina*, dipinta dal pescatore Doreo per illustrare la mutevolezza delle acque marine governate dal possente Nettuno:

“In una parte della spelonca dipinse Nettuno, vicino al quale un nero Toro si sacrificava, con un motto per cui si chiariva, che a significar la profondità del mare, questo sacrificio fu ritrovato; e mentre gli faceva carezze alle sue care mogli Anfitrite e Salacia, poco discosto la Dea Salia versava il sale, perché Oceano seguiva la Terra, e così il suo corso ritardando, di quel sapore infettava l'acqua del mare. Accanto vi erano in brutti sembianti dipinti gli Aloidi, i Ciclopi et i Lestrigoni figli di Nettuno, a cui l'accorto Padre alcune isole mostrava, dove voleva, che andassero ad abitare, et essi in tanto il suo spumoso cavallo sferzando, Doreo una bifida coda di delfino gli accomodava. In un angolo aveva collocato Oceano e Teti, Nereo e Dori, Glauco e Galatea, che con lieti motivi pareva, che allora le nozze celebrate avessero; e pareva, che loro plaudesse Arione, il quale col suo musico strumento nel ritorno di Corinto, libero dal pericolo de gli ingordi marinari, innanzi a quei Numi, quasi riverente et umile, con delicate dita di dattili formate. In un altro aveva graziosamente dipinto, quando Ino e Melicerta nel mar tuffaronsi, e per pietà degli Dei, ella in Matuta et egli in Palemone furono cangiati. Vedesi il morto corpo di Melicerta portato all'istmo sopra un delfino et i nocchieri far voto a quei Dei, volendo navigare.”⁴³

Rispetto alla decorazione della *Siracusa* il *pantheon* marino di Capaccio è più complesso, non solo dal punto di vista mitologico (i gruppi delle divinità sono organizzati genealogicamente) ma anche formale. La decorazione realizzata da Doreo è infatti un mosaico di conchiglie capace

⁴¹ P. Regio, *Siracusa Pescatoria*, cit., pp. 73v-74r. Si veda Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 103-128. Si veda Ovidio, *Metamorphoseon libri*, VI, 110-120.

⁴² Si veda ivi, IV, vv. 525-562 (episodio di Ino e Melicerte).

⁴³ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., pp. 63-64.

di simulare, grazie alle venature e ai colori iridescenti, la ricchezza cromatica della pittura; in un gioco illusorio che ricorda da vicino l'*Allegoria dell'acqua* (1566)⁴⁴ di Giuseppe Arcimboldo:

“Al che tanto più ci spronava Doreo eccellente artefice di lavoro di conchiglie, con le quali tanto si accostava alla natura nel suo artificio, che i colori d’ogni pennello cedergli potevano; perché oltre al delicato disegno per cui mirabilmente tirava le sue compite figure, aveva sì rara pratica nel porgere il chiaro e l’ombra per ingannar l’occhio, che di lontano mirava, che non poneva in alcun loco conchiglia, che il suo vero e proprio colore rappresentasse.”⁴⁵

L’artistica incrostazione di conchiglie della grotta di Apollo richiama anche il gusto (se non la tecnica) delle grottesche rinascimentali e di “rilevati grotteschi”⁴⁶ parla esplicitamente Capaccio in quest’occasione; come l’amico Tommaso Costo aveva parlato di “mirabil grottesco” descrivendo “la Reggia / del potente Rettor del mar”⁴⁷ nel suo poemetto *La vittoria della Lega* (1582), con un ricco fregio dove “ovati e quadri, in cui opre non vili / figuran nicchi, porpore, e conchili”.⁴⁸ L’abitudine di trasformare le grotte naturali, del resto, è tramandata dalle fonti letterarie latine (pensiamo alla grotta del dio fluviale Acheloo descritta da Ovidio o a quella virgiliana della ninfa Cirene visitata da Aristeo)⁴⁹ ed era prassi

⁴⁴ Il dipinto fa parte della serie dei *Quattro elementi* dipinta per l’imperatore Massimiliano II d’Asburgo, ora nel Kunsthistorisches Museum di Vienna. Si veda almeno la scheda di A. Wied in *Arcimboldo 1526-1593*, sous la direction de S. Ferino-Pagden, Paris – Wien – Milano, Musée du Luxembourg – Kunsthistorisches Museum – Skira Editore, 2007, pp. 151-156.

⁴⁵ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., pp. 60-61.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 62. Sulla pratica e teoria delle grottesche si veda C. Martinelli, *La teoria delle grottesche nel trattato di Giovan Paolo Lomazzo*, in “Eidos”, 10, 1992, pp. 40-46; A. Zamperini, *Le grottesche. il sogno della pittura nella decorazione parietale*, San Giovanni Lupatoto, Arsenale, 2007.

⁴⁷ Cfr. T. Costo, *La vittoria della Lega*, Napoli, Cappelli, 1582, pp. 24-25 (LXI, 1-2).

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 24 (LXII, 7-8).

⁴⁹ Si veda Ovidio, *Metamorphoseon libri*, VIII, 562-564 e Virgilio, *Georgicon*, IV, 359-373.

consolidata nell'allestimento dei giardini delle ville e dei palazzi napoletani nel tardo Cinquecento,⁵⁰ come quello di Luigi de Toledo figlio del viceré don Pedro descritto con meraviglia proprio da Capaccio in una lettera *Al Signor Vincenzo Egidii*.⁵¹ Il modello da associare al Tempio di Febo pare essere la villa di Pietrabilanca, grecamente ribattezzata Leucopetra, dove Carlo V fu ospite poco prima di fare il suo ingresso trionfale nella città di Napoli nel 1535.⁵² La villa, lodata da Giovanni Tarcagnota, Scipione Ammirato, Giuseppe Mormile e Pompeo Sarnelli,⁵³ accoglieva la collezione di antichità dei fratelli Martirano⁵⁴ e il proprietario Bernardino aveva fatto costruire un ninfeo decorato con affreschi raffiguranti favole mitologiche, e anche una magnifica sala con una fontana al cui centro era collocata la statua marmorea di Aretusa adagiata su un letto di conchiglie.⁵⁵

⁵⁰ Si veda N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Napoli, Macchiaroli, 1965, pp. 34-37; A. Giannetti, *Il giardino napoletano. Dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa, 1994, vol. I, pp. 33-36; M. L. Margiotta e P. Belfiore, *Giardini storici napoletani*, ivi, 2000, pp. 52-55.

⁵¹ Si veda G. C. Capaccio, *Il Secretario... Ove quanto conviene allo scriver familiare, cioè, all'ornato del dire, all'ortografia, alla materia de i titoli, delle cifre, dello scriver latino, brevemente si espone [...]*, cit., pp. 297-298.

⁵² Si veda Id., *Il Forastiero: dialoghi...*, cit., pp. 282-283 e p. 463.

⁵³ Si veda rispettivamente G. Tarcagnota, *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve historia de gli re suoi...*, cit., p. 33; S. Ammirato, *Rota overo delle imprese*, Firenze, Filippo Giunti, 1598, p. 92; G. Mormile, *Descrizione dell'amenissimo distretto della città di Napoli, et dell'antichità della città di Pozzuolo*, Napoli, nella Stamperia di Tarquinio Longo, 1617, pp. 75-76; P. Sarnelli, *Guida de' forestieri, curiosi di vedere, ed intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*, Napoli, presso Giuseppe Rosselli, 1685, pp. 380-381.

⁵⁴ Si veda E. Imbrogno, *Un episodio di mecenatismo all'ombra di Carlo V: ville e raccolte d'arte dei fratelli Martirano*, in *Dal Viceregno a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra Cinque e Seicento*, a cura di I. di Majo, Napoli, Paparo Edizioni, 2004, pp. 13-29.

⁵⁵ Nel citato poemetto di Martirano *Il pianto d'Aretusa* la fonte zampilla al centro del ninfeo, ornato con un lavoro di conchiglie e statue che rappresentano storie d'amore della mitologia: si veda B. Martirano, *Il pianto d'Aretusa*, cit., pp. 76-77 (71-76).

4. *Fonti naturalistiche e fonti archeologiche*

Nella descrizione del tempio di Apollo non mancano accenni alle curiosità naturalistiche dell'epoca, come i *naturalia* appesi al soffitto e poggiati sul pavimento (“un granchio, od un piloso paguro [...] una grossa locusta [...] un voluminoso draghetto [...] un velenoso scorfano”).⁵⁶ Sono tuttavia le fonti classiche, ancora una volta, a fornire a Capaccio un ricco patrimonio di conoscenze sulla filosofia naturale, riformulate con intelligenza ma sempre riconoscibili. La *Mergellina* è infatti un'enciclopedia degli stupori marini, una sorta di una trattazione ittiologica fra scienze naturali e favola mitologia,⁵⁷ e dei pesci l'autore riporta tutte le informazioni disponibili sviluppando ampie divagazioni. Posillipo è infatti il

“ [...] riposo unico delle barbate triglie, delle delicate murene, de i brancuti polipi, de i saporosi tonni, delle grasse lamprede. Ove i dipinti marmili diletmano, le preziose orate si gustano, i lascivi saraghi mai non faticano, gli spallati dentici mai non vengono a noia, i nobili sturioni ti fan gioire. Ove le paraie sono eccellenti, le pastinache non han veleno, i rombi eccedono la lor misura, gli scari confortano, le raie ti fanno ombra, i tordi han più bel colore, le merole nel vivace verde ti consolano, le rondini volano con altro ordine, i porcelli non grugnano, gli draghi non s'inviperano.”⁵⁸

L'enumerazione ittica è ovviamente un *topos* del genere pescatorio, come dimostra l'analoga rassegna della *Siracusa*.⁵⁹ Ma in questo campo la *Mergellina* si segnala per una particolare precisione del dettaglio

⁵⁶ Cfr. G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 66. L'autore sembra pensare al celeberrimo gabinetto naturalistico di Ferrante Imperato, che egli stesso descrive in altra sede: si veda Id., *Il Forastiero: dialoghi...*, cit., pp. 865-866 e D. Caracciolo, *L'enciclopedia ittiologica di Giulio Cesare Capaccio*, cit., pp. 3-20.

⁵⁷ Si veda A. Quondam, *L'ideologia cortigiana di Giulio Cesare Capaccio*, in Id., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 187-225.

⁵⁸ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 6.

⁵⁹ Si veda P. Regio, *Siracusa Pescatoria*, cit., pp. 5v-6r.

zoologico, come dimostra questa spiegazione del pescatore Cauno al collega Melanuro a proposito di “alcuni incogniti pesci” nella prosa II:

“I pesci [...] sono coperti di cuoio, e di peli, come i buoi marini, e gli ippopotami; altri di cuoio solo, come i delfini, altri di scorza, come le pigre testuggini, altri di durezza come l’ostriche; altri di crusta, come le locuste; altri di spine e di cruste, come gli echini; altri di aspra cote, come lo squatina, altri di molle, come le murene; altri di nulla cute, come il polpo, altri di squame, come tutti gli altri pesci”;⁶⁰

che richiama puntualmente la classificazione ittologica pliniana:

“alia corio et pilo integuntur ut vituli et hippopotami, alia corio tantum ut delphini, cortice ut testudines, silicum duritia ut ostreae et conchae, crustis ut locustae, crustis et spinis ut echini, squamis ut pisces, aspera cute ut squatina, qua lignum et ebora poliuntur, molli ut murenae, alia nulla ut polypy.”⁶¹

Per queste e altre notizie analoghe Capaccio attinge anche alla *Historia animalium* di Aristotele (si pensi alla descrizione del “ritondo capo” del polpo)⁶² e non trascura neppure le illustrazioni tratte da fonti erudite coeve come i *Libri de Piscibus marinis* (1554) di Guillaume Rondelet, l’*Historia de Gentibus septentrionalibus* di Olao Magno (1555) o il *Nomenclator aquatilium animantium* (1560) di Konrad Gesner.⁶³ Sono tuttavia gli autori antichi a fornire le maggiori informazioni sui luoghi della riviera napoletana descritti (e quindi attualizzati) dai pescatori: nella *Mergellina* si citano le peschiere di Marco e Lucio Lucullo (Varrone, *De re rustica*, III, 17, 8-9), di Vedio Pollione e Licinio Murena (Varrone, *De re rustica*, III, 3, 10 e Plinio, *Naturalis historia*, IX, lxxviii, 167 e lxxx, 170),

⁶⁰ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 34 (anche sopra).

⁶¹ Plinio, *Naturalis historia*, IX, xiv, 40.

⁶² Cfr. G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 197 e si veda Aristotele, *Historia animalium*, IV, i, 524a 34 – 524b 6.

⁶³ Pensiamo alla descrizione della balena o a quella del curioso pesce monaco: si veda G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., p. 83 e p. 153.

così come il lago di Lucrino con i suoi vivai di pesci e molluschi (Plinio, *Naturalis historia*, IX, lxxix, 168). E ancora i classici, Plinio in testa, dominano il panorama delle fonti per gli aneddoti più propriamente leggendari (“cose in vero di meraviglia degne”)⁶⁴ narrati dai pescatori:

“Nel mare di Pozzuolo crebbe tanto un polpo, che poté uscire in terra, e con le ramosse braccia cavar tanto luogo un sotterraneo meato, che giungeva ove molti negoziatori infiniti vaselli di *salum* avevano. E vedendo ogni giorno di dentro ai vasi venir meno la roba, né sapendo chi fusse autor dell’incognito furto, andarono così attentamente esplorando, che vi colsero il polpo, e l’uccisero.”⁶⁵

Questo passo della prosa IV deriva per esempio da *Naturalis historia*, IX, 92-93 (il gigantesco polpo che passa dal mare in una delle vasche disposte vicino al mare per gustare il salato). E analogamente la storia della “murena, dentro una piscina riposta, che morta poi fu pianta dal padrone”,⁶⁶ reinterpreta un episodio riferito all’oratore Ortensio in *Naturalis historia*, IX, 55; mentre l’episodio dell’amicizia tra un delfino e un fanciullo⁶⁷ deriva ancora da Plinio (*Naturalis historia*, IX, 7), mutuato questa volta dall’opera di Scipione Mazzella ma *Sito et antichità della città di Pozzuolo* (1586).⁶⁸

Proprio gli opuscoli storico-archeologici cinquecenteschi dedicati alle bellezze e ai monumenti della costa flegrea rappresentano un altro repertorio di materiali utilizzati nella composizione della *Mergellina*, sia per i commenti pseudo-scientifici dei fenomeni naturali, sia soprattutto per le descrizioni dei resti antichi sempre in stretto contatto con le fonti classiche. Anche Capaccio, insomma, contempla ammirato i monumenti

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 95.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 93.

⁶⁷ Si veda *ibidem*.

⁶⁸ Si veda S. Mazzella, *Sito et antichità della città di Pozzuolo*, Napoli, appresso Horatio Salviani, 1591, pp. 50-51.

del passato, ruderi grandiosi e splendide rovine, riferendo di Cuma, importante colonia greca del Tirreno, di Pozzuoli, primo grande porto commerciale di Roma, di Miseno, base navale per l'Impero, di Baia con le sue ville, palazzi e terme romane.⁶⁹ Anche l'antica Neapolis rivive nella *Mergellina* attraverso l'itinerario già tracciato da Giovanni Tarcagnota in *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve historia de gli re suoi* (1566), da Ferrante Loffredo nelle *Antichità di Pozzuoli e dei luoghi convicini* (1570) e ancora da Scipione Mazzella.⁷⁰ In Capaccio l'appassionata indicazione della continuità fra presente e passato classico, tuttavia, si accompagna sempre alla coscienza di una triste decadenza nei tempi moderni.⁷¹ E non a caso, ricordando l'eruzione del Vesuvio del 1538 che aveva ridotto le imponenti vestigia a relitti diroccati, egli accennerà alle "reliquie degli antichi edifici che fatti già scogli nel mare, han dato ricetto all'ostriche, agli spondili, agli echini".⁷² La stessa immagine dei ruderi malinconicamente riassorbiti nel paesaggio marino, con esplicita citazione di Capaccio, avrebbe adottato di lì a qualche anno Giuseppe Mormile, nella sua *Descrizione dell'amenissimo distretto della città di Napoli, et dell'antichità della città di Pozzuolo* (1617):

"Questo luogo [*scil.* Pozzuoli] dunque di quieto, e riposo, fu abitazione di quei antichi Romani, che erano sciolti da carichi d'ogni cura, ritirandosi ivi dalle cose gravi del Senato, e d'altre occupazioni, del che rendono piena testimonianza agli antichi edifici, che fatti già scogli nel mare, hanno dato ricetto alli spondili, e agli echini".⁷³

⁶⁹ Si veda G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., pp. 252-254.

⁷⁰ Un precedente del genere era stata, nel 1535, la *Descrittione de i luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto* di Benedetto di Falco.

⁷¹ Si veda G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, cit., pp. 209-210.

⁷² Cfr. Id., *La Vera antichità di Pozzuoli*, Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607, p. 5. L'opera è un volgarizzamento della *Puteolana historia*, pubblicata da Capaccio nel 1604.

⁷³ G. Mormile, *Descrizione dell'amenissimo distretto della città di Napoli, et dell'antichità della città di Pozzuolo*, Napoli, nella Stamperia di Tarquinio Longo, 1617, p. 4.

L'ampio spettro dei riferimenti testuali riconoscibili nella *Mergellina*, dai classici alla letteratura umanistica, dalla trattatistica zoologica a quella antiquaria e periegetica legata all'ambiente partenopeo, ne conferma lo statuto di eccellente scrittura classicistica, sul filo di un'imitazione dei modelli che non esclude raffinati processi di variazione e contaminazione delle fonti. Ponendosi nel solco dell'illustre tradizione 'pescatoria' che risaliva all'esempio latino di Sannazaro e a quello volgare di Berardino Rota, Capaccio dà vita a un'originale commistione di reminiscenze letterarie, dove si affollano episodi e miti classici, stravaganze naturalistiche, memorie di antiche rovine e fantastici *artificialia*. La *Mergellina* offre così una risposta alle istanze di rinnovamento ben presenti nella cultura tardo-cinquecentesca: la sirena Partenope e il fiume Sebeto continuano ad essere il sigillo di un'età mitica che vuole rivivere nella Napoli moderna.



MASSIMILIANO FOLETTI

GIUSTINO EROICO, GIUSTINO TRAGICO. QUALCHE SCHEDA METASTASIANA

1. *Giustino* è l'unica tragedia composta da Pietro Metastasio, un testo giovanile datato 1712-1713, quando l'autore non aveva ancora vent'anni. L'opera, modellata sulla teoria del genere tragico del cinquecentista Giovan Battista Giraldi Cinzio, è munita "di felice fine" anche se lo svolgimento lascia gli spettatori (secondo le regole aristoteliche) "tra l'orrore e la compassione [...] sospesi".¹ Come ha notato la critica, il soggetto di questa composizione in versi sciolti deriva dal terzo libro del poema eroico di Giangiorgio Trissino *La Italia liberata da' Gotti* (1547-1548).² Tuttavia

¹ Cfr. G. B. Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, in Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 181 e p. 184. Si noti che la proposta eroica del Giraldi, il poema *Ercole* pubblicato a Modena nel 1557 e sfortunato quanto *La Italia liberata da' Gotti* del Trissino, proponeva la molteplicità della favola e dei protagonisti ponendosi fuori dall'orizzonte aristotelico.

² Giangiorgio Trissino, come è noto, rifiutava la prassi contemporanea del poema eroico 'romanzesco' modellato su Boiardo e Ariosto, suggerendo invece di seguire più da vicino Omero (principalmente l'*Iliade* ma anche l'*Odissea*). Nell'*Italia liberata da' Gotti*, allora, i combattimenti sono intervallati con descrizioni di edifici e abiti, digressioni geografico-storiche, insegnamenti di arte militare ed altro ancora,

non è solamente il soggetto trissiniano ad avere ispirato il lavoro di Metastasio,³ poiché una lettura attenta dell'opera settecentesca rivela numerosi debiti testuali (ripresе, citazioni e talora veri e propri espianti) nei confronti del poema trissiniano.

Non a caso Gian Vincenzo Gravina, che fino al 1718 molto aveva influenzato le scelte e il gusto metastasiani, era un grande ammiratore dell'*Italia*. Nel secondo libro del suo trattato *Della ragion poetica* (1708) egli definisce Trissino “rinnovellatore in lingua nostra dell'omerica invenzione [...] nutrito di greca erudizione” e capace di conservare “tanto nell'inventare quanto nell'esprimere la greca felicità”. E prosegue:

“E benché molti luoghi d'Omero interamente nel suo poema trasportasse [...] nulladimeno nel corpo intero, nella principal orditura da nobile e libero imitatore, senza ripetere l'invenzione d'Omero, inventò quel che Omero avrebbe inventato, se 'l medesimo argomento ne' tempi del Trissino trattato avesse”.⁴

L'imitazione trissiniana di Omero non è dunque pedissequa, a differenza di altri poemi eroici cinquecenteschi che Gravina non esita a stigmatizzare:

“A tal generosità d'imitazione non seppero né il Tasso nella sua *Gerusalemme conquistata*, né l'Alamanni nella sua dura e affannata *Avarchide* aspirare, poiché imitarono servilmente e con passo studiato, ponendo il piede ove Omero l'avea posto. Onde siccome Omero, mosso da proprio furore, corse con passo largo e spedito, questi all'incontro, avendo sempre l'occhio e la mente al cammino altrui, sembrano andare a stento cercando l'orme col bastoncino; anzi più di essere omerici si sforzano, meno

mentre lo spazio dedicato alla magia viene drasticamente ridotto. Ricordiamo che Trissino fu il primo scrittore a dare alla letteratura italiana una tragedia regolare, secondo i modelli classici (la *Sofonisba* nel 1524) e fra i primi ad elaborare una commedia secondo gli stessi criteri (i *Simillimi*, nel 1548). Egli fu anche uno dei primi studiosi della *Poetica* di Aristotele nel Rinascimento italiano.

³ Cfr. *Argomento*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, in Parigi, presso la vedova Herissant, 1780.1782, t. X, p. 255: “Il soggetto è tratto interamente dall'*Italia liberata* del Trissino”.

⁴ G. V. Gravina, *Della ragion poetica*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma – Bari, Laterza, 1973, p. 311 (II), anche sopra.

riescon tali, perché manca loro la libertà e maestà dello spirito e la rassomiglianza viva, che son d'Omero il pregio maggiore.”⁵

La Italia liberata da' Gotti riunisce dunque i pregi degli antichi evitando i difetti dei moderni, non oscurata dal filosofeggiare di Dante nè intricata nell'invenzione come i poemi cavallereschi. Si presenta insomma come un esempio di stile:

“ [...] col cui solo esempio si può escludere dallo stile la macchia comune dell'affettazione e del putido ornamento. Imperocché lo stile del Trissino è casto e frugale, avendo egli usato tanta temperanza e posto a sé stesso nello scrivere tanto freno, che per non eccedere il necessario e per non mancare in minima parte alla opportunità, rinunzia ad ogni lode che raccogliere potrebbe dall'acume e pompa maggiore. Onde tutti i suoi pensieri son misurati colle cose, e le parole co' pensieri; le quali sono perciò semplici e pure e di quando in quando con virginal modestia trasferite”.⁶

Quando Gravina esprimeva questo parere era convinto di essere un isolato, certamente non in sintonia col pubblico contemporaneo:

“E pure appo i nostri il Trissino, poeta sì dotto e prudente, incontra tanto poco applauso, che io non solo non troverò chi voglia invidiarmi sì grande opinione che ho di lui, ma sarò universalmente compatito di vivere in questo inganno.”⁷

Ed è proprio questo isolamento a rendere tanto più evidente (e significativo) il carattere graviniano dell'esperimento tentato con il *Giustino*.

2. Si legga il discorso che l'imperatore Giustiniano indirizza al protagonista, inaugurando il *Giustino*:

⁵ Ivi, p. 312 (II). Abbiamo in preparazione uno studio dei rapporti fra *La Italia liberata da' Gotti* e i due poemi eroici (*Gerusalemme Liberata* e *Gerusalemme Conquistata*) del manifestamente 'trissiniano' Torquato Tasso.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, pp. 312-313 (II).

“In voi, fedele e valoroso duce,
vive la mia speranza, e da voi solo
l’oppressa Italia libertade attende.
Andate a liberar la nostra sede
da man de’ Goti. È quasi scorso ormai
un secolo che giace ingiustamente
in dura servitù, né v’è chi sappia
sottrarla al giogo di sì rei tiranni.”⁸

Il nesso “Italia oppressa” ricorre sovente nell’*Italia liberata da’ Gotti*, per esempio nel verso conclusivo del tredicesimo libro in posizione forte dal punto di vista mnemonico (“per porre in libertà l’Italia oppressa”),⁹ e anche in molti altri luoghi.¹⁰ Ma l’esordio del *Giustino* ricorda nel suo complesso la supplica di Provvidenza, che nel poema trissiniano tiene dietro all’invocazione canonica indirizzata ad Apollo e alle Muse:

“O caro padre mio, da cui dipende
ogni opra che si fa là giuso in terra,
non vi muove pietà quando mirate
che la misera Italia già tant’anni
vive soggetta ne le man de’ Gotti?
Egli è pur mal che la più bella parte
del mondo si ritruovi in tanti affanni,
in tanta servitù senza soccorso”.¹¹

Un altro evidente prestito ricorre poco più avanti, dove Metastasio scrive:

⁸ P. Metastasio, *Giustino*, in Id., *Opere*, Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1857, p. 11 (I, i, 1-8).

⁹ Cfr. G. Trissino, *La Italia liberata da’ Gotti*, Venezia, Tolomeo Ianiculo da Brescia, 1548, vol. II, p. 82r (XIII, 950).

¹⁰ Cfr. ivi, vol. II, p. 85r (XIV, 151): “e vieni a liberar l’Italia oppressa”; vol. II, p. 158v (XVII, 962): “del porre in libertà l’Italia oppressa”; vol. III, p. 125r (XXV, 36): “fatte per liberar l’Italia oppressa”.

¹¹ Ivi, Roma, Valerio e Luigi Dorico, 1547, vol. I, p. 1v (I, 20-27).

“Non han duce però; perché Teodato
 è pigro, crudo, scellerato e vile,
 e neppur della guerra il nome intende”;¹²

con ripresa quasi puntuale di Trissino:

“Perciò che quella gente è senza capo,
 senza capo dic’io, perché Teodato
 è pigro e vile, e mai non vide guerra;
 scellerato, crudele, odioso a tutti.”¹³

“Duce” nel *Giustino* nobilita con un latinismo il “capo” dell’*Italia*, che Trissino aveva enfatizzato mediante anadiplosi (“senza capo, / senza capo”). E “crudo” è una ‘riduzione’ del trissiniano “crudele”, ma quest’ultimo aggettivo è nell’*Italia* in terna asindetica a principio di verso per segnalare la variazione compositiva rispetto alla dittologia sindetica del verso precedente.¹⁴ Se a proposito della “guerra” Metastasio usa il termine *intendere* cioè comprendere razionalmente, il *vedere* trissiniano sembra designare un’esperienza in prima persona dello svolgersi dei combattimenti, come quella del comandante che guida l’esercito. Per supplire la mancanza di Teodato, sia storicamente che all’interno del

¹² P. Metastasio, *Giustino*, cit., p. 11 (I, i,13-15).

¹³ G. Trissino, *La Italia liberata da’ Gotti*, cit., vol. I, p. 12v (I, 628-631).

¹⁴ Concentrare tutti gli esemplari di una categoria grammaticale in un unico endecasillabo, infatti, priverebbe secondo Trissino gli altri versi dell’‘ornato’ che è proprio dello stile eroico. In una delle tarde divisioni della propria *Poetica* e interpretando correttamente un passo della *Poetica* di Aristotele, egli assegnava infatti la sostanza dello stile epico all’ampiezza sintattica dell’endecasillabo in primo luogo, quindi alle figure (si pensi alla centralità della metafora) e poi alle lingue, anche qui non intendendo in prima istanza la parola arcaica. Si veda G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma – Bari, Laterza, 1970, vol. II, pp. 47-48 (VI).

poema, interverrà la sua sostituzione con Vitige che invece la guerra la “vide” durante la campagna contri i bizantini fra il 535 e il 540.¹⁵

Il discorso introduttivo di Giustiniano ospita un altro esempio di reimpiego da parte di Metastasio:

“E per doppia ragion dobbiamo noi
muoverci contro i Goti, e perché sono
seguaci d’Arrio e d’ogni sua dottrina,
di noi nemici e della nostra fede;
e perché, quando Teodorico scese
dentro l’Italia, ei da Zenone avea
ordine di ritorla ad Odoacre,
e renderla congiunta al primo impero.
Ma quegli, poi che vincitor si vide,
tosto si fe’ di lei rege e tiranno.”¹⁶

La fonte è il discorso confutativo-esortatorio di Narsete nel primo libro dell’*Italia liberata da’ Gotti*, riutilizzato in modi più sintetici e con modalità spesso allusive che evitano l’esplicito richiamo della citazione:

“Dunque a me par l’impresa contra i gotti
di più facilità che l’altre guerre,
e parmi parimenti onesta e santa,
sì perché sono barbari arriani,
nimici espressi de la nostra fede,
come perché ci han tolto la migliore
e la più antica e la più bella parte
che mai signoreggiasse il nostro impero.
È manifesto che Zenone isauro
imperador de le mondane genti
non mandò ne l’Italia Teodorico
perché s’avesse a far di lei tiranno,
ma perché la togliesse ad Odoacro;
e tosto, come a lui l’avesse tolta,
la ritornasse nell’imperio antico.
Ma quell’ingrato poi, com’ebbe vinto
l’acerbo re degli Eruli, si tenne

¹⁵ Si veda Procopio di Cesarea, *De bellis*, V, xi, 5 e l’ottavo libro di G. Trissino, *La Italia liberata da’ Gotti*, cit., vol. I, in particolare p. 142r (VIII, 341-359).

¹⁶ P. Metastasio, *Giustino*, cit., pp. 11-12 (I, i, 24-33).

in dura servitù quel bel paese,
e fece andarlo d'un tiranno in altro.”¹⁷

In questo caso i recuperi diretti (“di noi nemici e della nostra fede” vs “nimici espressi de la nostra fede”) o gli echi imitativi (“e renderla congiunta al primo impero” vs “la ritornasse nell'imperio antico”) sono sostituiti da una più larga ripresa ideologica, che illustra la motivazione politica e religiosa della guerra.

Un altro esempio di imitazione trissiniana sono le parole finali del discorso di Giustiniano:

“Andate ormai veloce, acciò il nemico
non possa apparecchiare le sue difese;
che il giunger quello, allor che meno il teme,
spesso è cagion che ne rimanga oppresso;
qual, dopo lunga e tenebrosa notte,
l'occhio rimane ad improvvisa luce.”¹⁸

Questi versi rinviano ai consigli tattici che Giustiniano rivolge a Belisario nel primo libro dell'*Italia* (“Ché il coglier l'inimico a l'improvviso / spesso fu causa di vittoria immensa”),¹⁹ e insieme agli altri consigli che l'angelo Palladio dà in sogno allo stesso Belisario nel secondo libro (“Ma siate presti, acciò che non s'intenda, / né vi si possa por presidio alcuno”).²⁰ Metastasio unisce in un solo brano, con abile cibreo, i due distici estratti da due luoghi diversi, evitando la ridondanza della particella negativa (“acciò che non [...] né”) ma anche la consueta strategia trissiniana di ampliamento dell'espressione (“acciò che non s'intenda, / né vi si possa”). Si noti infine, nel passaggio da “né vi si possa por presidio alcuno” a “non possa

¹⁷ G. Trissino, *La Italia liberata da' Gotti*, cit., vol. I, pp. 11v-12r (I, 571-589).

¹⁸ P. Metastasio, *Giustino*, cit., p. 12 (I, i, 40-45).

¹⁹ Cfr. G. Trissino, *La Italia liberata da' Gotti*, cit., vol. I, p. 13v (I, 690-691).

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 20v (II, 44-45).

apparecchiar le sue difese”, un calcolato alleggerimento dell’allitterazione in *p* e l’impiego di un termine meno ricercato (“difese”) rispetto alla più sonora parola “presidio” utilizzata da Trissino.²¹

Leggiamo ora la risposta di Belisario all’esortazione di Giustiniano:

“Almo signor, che soggiogate il mondo,
e date norma alle romane leggi,
a così bella e generosa impresa,
qual è di liberar l’Italia afflitta,
doppia ragion mi guida e doppia voglia.”²²

Se il penultimo verso riecheggia il trissiniano “s’attenda a liberar l’Italia afflitta”,²³ il distico iniziale ripete un distico del primo libro dell’*Italia* (“Almo signor, che con prudenzia molta / reggeste sempre, e governaste il mondo”),²⁴ ma con diversa sfumatura ideologica: nel Giustiniano di Trissino la capacità di governare deriva dalla qualità della prudenza, mentre l’imperatore di Metastasio fa appello innanzitutto alla forza.

Non mancano in questa prima sezione della tragedia altri echi trissiniani, come l’appellativo “gentil nipote”²⁵ conferito a Giustino dall’imperatrice Teodora o lo stesso discorso di Giustino che s’impegna coraggiosamente nella guerra:

“Ma pure alla mia etade ed al mio stato
par che non si convenga il trar la vita

²¹ Cfr. la lettera dedicatoria a Carlo V in G. Trissino, *La Italia liberata da’ Gotti*, cit. vol. I, p.*iiij: “per questo ho voluto abbracciare la dotta e meravigliosa larghezza di Omero [...] piuttosto che la sonorità, ed alteza, dei versi da molti, non molto eruditi, sopramodo amata, disiata, e laudata”.

²² P. Metastasio, *Giustino*, cit., p. 12 (I, i, 46-50).

²³ Cfr. G. Trissino, *La Italia liberata da’ Gotti*, cit., vol. III, p. 82r (XXIII, 245).

²⁴ Cfr. ivi, vol. I, pp. 13v-14r (I, 694-695).

²⁵ Cfr. P. Metastasio, *Giustino*, cit., p. 12 (I, i, 85) e si veda G. Trissino, *La Italia liberata da’ Gotti*, cit., vol. I, p. 38v (III, 13).

lunge dalle fatiche e dai perigli,
che della gloria son sempre compagni.
[...]
Qual sarà la mia gloria allor che torni
in sì giovine età con tanto onore?
Allor forse avverrà che non mi sprezzi
tal ch'or si prende il mio dolore a scherno.”²⁶

Il terzo verso riscrive infatti il trissiniano “viver con perigli e con fatiche”,²⁷ mentre il distico finale riecheggia il “sarò caro a qualcun ch'or mi dispregia” dell'*Italia*.²⁸

Come si vede, echi e citazioni vere e proprie, imitazioni e riscritture del poema eroico cinquecentesco s'intrecciano fittamente ai versi della prima scena del *Giustino*. Ma l'indagine si potrebbe agevolmente estendere ad altri campioni prelevati dal seguito dell'opera, a testimonianza di una complessa strategia di recupero dell'*Italia liberata da' Gotti* che ne rivela la vitalità per il giovane Metastasio.

²⁶ P. Metastasio, *Giustino*, p. 12 (I, i, 105-108 e 121-124).

²⁷ Cfr. G. Trissino, *La Italia liberata da' Gotti*, cit., vol. I, p. 8v (I, 400).

²⁸ Cfr. ivi, vol. I, p. 40v (III, 118).



LUCIA DI SANTO

**UNA CITAZIONE SETTECENTESCA DEL
“MALMANTILE RACQUISTATO”:
IL “TORQUATO TASSO” DI CARLO GOLDONI**

1. La metamorfosi settecentesca del “Malmantile racquistato”

Più di un secolo separa la composizione del poema eroicomico di Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato*, dalla sua edizione di maggiore riferimento. Sembra infatti ormai certo che si debba retrodatare agli anni 1643-1644 il soggiorno austriaco del Lippi, durante il quale, secondo quanto racconta Filippo Baldinucci nelle *Notizie de’ Professori del disegno*, il poeta-pittore trovò la “congiuntura più adeguata, per dilatare alquanto” l’originario e più semplice disegno di “dare [...] sfogo al suo poetico capriccio”, cimentandosi con le prime prove del poema.¹ Al 1750

¹ Cfr. F. Baldinucci, *Vita di Lorenzo Lippi, cittadino e pittor fiorentino, scritta da Filippo Baldinucci, e stampata fra le sue Notizie de’ Professori del disegno, nel Decennale del 1640*, in L. Lippi, *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli, colle note di Puccio Lamoni dell’abate Antonmaria Salvini, lettore di lettere greche nello Studio Fiorentino, e del dottore Antonmaria Biscioni, canonico e bibliotecario regio della*

risale, invece, la monumentale edizione curata da Anton Maria Biscioni per i torchi fiorentini di Francesco Moücke: l'imponente mole di questa stampa, che arrivò al numero di 967 pagine, dissuase gli editori successivi, così che ancor oggi essa rimane l'unica in cui è possibile trovare il testo accompagnato integralmente dallo "spettacolo commentato" stratificatosi negli anni con le annotazioni di Paolo Minucci prima (edite nell'edizione del 1688), di Anton Maria Salvini e Anton Maria Biscioni poi (edite per la prima volta nel 1731 e ampliate nel 1750). Come ho cercato di dimostrare altrove,² in questi cento anni il poema subisce un processo che per molti versi lo snatura e sposta sempre più l'attenzione sulla sua veste linguistica.

La stratificazione storica delle postille, indispensabili all'intelligenza del testo poetico, induce a riflettere su due aspetti fondamentali. Innanzitutto su quanto fosse radicata, già nei contemporanei del Lippi, la consapevolezza che l'ostentata fiorentinità del poema, sia sotto il palese profilo linguistico sia sotto quello meno visibile dei riferimenti storici, avrebbe potuto facilmente diventare un ostacolo alla ricezione del testo;³ in secondo luogo sul fatto che proprio tale caratteristica potesse essere piegata alla causa della Crusca.⁴ È indubbio che, al di là delle ragioni affettive e di scherzo che Balducci attribuisce all'origine del poema, vi sia nel Lippi un

Mediceo-Laurenziana, in questa edizione dal medesimo ricorrette ed ampliate, in Firenze, nella stamperia di Francesco Moücke, 1750, vol. I, p. XXXII.

² Si veda L. Di Santo, *L'eroicomico 'fiorentino' di Lorenzo Lippi*, Milano, Led, 2013, pp. 205-224.

³ Si trattava di un timore condiviso dagli stessi fiorentini, come scrisse Antonio Magliabechi in una lettera indirizzata ad Angelico Aprosio nel 1671: "Forse fuor di qua non avrà nemmeno applauso, perché non sarà inteso, poiché la bellezza di questo poema consiste solamente nella facilità dello stile e nella gran copia de' proverbi, ed altri modi di dire prettamente fiorentini, che fuori non solamente non usano, ma nemmeno sono intesi" (citata in A. Neri, *La prima edizione del "Malmantile"*, in Id., *Passatempo letterari*, Genova, Tipografia del Regio Istituto Sordo-muti, 1882, p. 65).

⁴ Jacopo Carlieri, nella sua dedica al marchese Francesco Antonio Feroni premessa all'edizione del poema del 1750, definisce il *Malmantile* un poema piacevole per chi fosse "vago e studioso del Fiorentino linguaggio" (cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. I, p. VI).

preciso orgoglio municipalistico, in sintonia con la reazione difensiva che Firenze adottò nei confronti delle novità barocche; ma è altresì vero che la lettura settecentesca irrigidì la componente giocosa a favore di una tensione normativa estranea al Lippi e in fondo anche al suo primo commentatore, il poco più giovane Paolo Minucci, nelle cui note si può ancora percepire, accanto al gusto lessicale, il ricordo nostalgico per quella cerchia di amici della quale egli stesso fece parte.⁵

Le ragioni di questa graduale metamorfosi interpretativa vanno ricondotte ai cambiamenti storici e culturali vissuti da Firenze nell'ampio arco temporale che separa gli anni della genesi dell'opera dall'edizione definitiva del 1750. Si tratta di un mutamento che si riflette in quegli stessi anni nel passaggio dalla terza (1691) alla quarta edizione (1729-1738) del *Vocabolario* della Crusca: mentre la seconda impressione del *Vocabolario* poco aggiungeva alla prima, i lavori della terza mirarono a un cambiamento quantitativo (da un unico volume *in folio* a tre tomi) e qualitativo, notevole per l'apertura alla modernità e non più ripreso nelle edizioni successive.⁶ La storia della Crusca, ben lontana dalla granitica immagine con cui la ritraevano i suoi oppositori,⁷ s'interseca così saldamente con la storia del *Malmantile*, condividendone nomi e date. Il poema nasce durante gli anni

⁵ Come dimostra la sua presenza, sotto il nome anagrammatico di Puccio Lamoni, tra le file dei personaggi-amici del *Malmantile*. È utile, per ricostruire la cerchia del poeta e l'ambiente in cui l'opera nacque, l'*Indice delle persone nominate nel poema, collo scioglimento degli Anagrammi*, ivi, vol. II, pp. 867-868.

⁶ Si veda M. Vitale, *La III edizione del “Vocabolario della Crusca”. Tradizione e innovazione nella cultura linguistica fiorentina secentesca*, in Id., *L'oro della lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 273-333.

⁷ Cfr. M. Sessa, *Fortuna e sfortuna della IV impressione del Vocabolario della Crusca*, in *La Crusca nella tradizione letteraria e linguistica italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 1985, p. 186: “i germi di trasgressione alla norma o di innovazione sono presenti nel corpo stesso del *Vocabolario*, che, fin dalla sua prima edizione, è tanto vario di registri lessicali a leggerlo bene tra le righe, e così ambiguo nelle sue affermazioni programmatiche”.

in cui Benedetto Buommattei stimolava gli Accademici alla ripresa dei lavori e molti degli amici che il Lippi si diverte a travestire di abiti cenciosi sono tra i più importanti fautori dell'apertura ideologica che caratterizzò la terza edizione, come Carlo Dati e Lorenzo Magalotti. Ritroviamo le medesime coincidenze dall'altro lato della parabola storica, poiché i commentatori settecenteschi del poema, Salvini e Biscioni, sono i capiscuola di quel fervore filologico che generò una febbrile attività editoriale di testi fiorentini intesa come apporto alla rinnovata ortodossia tradizionalistica della quarta edizione del *Vocabolario*.⁸

Il *Malmantile* nasce insomma in un contesto storico-culturale in cui la sua “raccolta delle più basse similitudini, e de' più volgari proverbi e idiotismi fiorentini”⁹ viene presentata come una distensione del canone di Leonardo Salviati che aveva improntato le prime edizioni del *Vocabolario*, e come un ritorno alla varchiana valorizzazione dell'uso. Nella prima metà del Settecento questo medesimo materiale ribobolaio si trasforma invece in un restrittivo recinto, all'interno del quale il *cotidianus sermo* è consentito solo in quanto legittimato dall'“assunzione scritta e letteraria”.¹⁰ La spontaneità fiorentina è attribuita al Lippi da Minucci, nel *Proemio* alla prima edizione commentata del poema (1688):

“Tal composizione fece egli a sol fine di mettere in rima alcune novelle, le quali dalle donnicciuole sono per divertimento raccontate a' bambini: e di sfogare la sua bizzarra fantasia, inserendovi una gran quantità di nostri proverbj, ed una mano di detti

⁸ Per la relazione tra le edizioni di testi fiorentini e i paralleli lavori dell'Accademia si veda M. Vitale, *La IV edizione del “Vocabolario della Crusca”. Toscanismo, classicismo, filologismo nella cultura linguistica fiorentina del primo Settecento*, in Id., *L'oro della lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, cit., pp. 357-359. Su Salvini e Biscioni si veda L. Di Santo, *L'eroicomico ‘fiorentino’ di Lorenzo Lippi*, cit., pp. 259-266.

⁹ Cfr. F. Baldinucci, *Vita di Lorenzo Lippi...*, cit., p. XXXII.

¹⁰ Cfr. M. Vitale, *La IV edizione del “Vocabolario della Crusca”. Toscanismo, classicismo, filologismo nella cultura linguistica fiorentina del primo Settecento*, cit., p. 364.

e Fiorentinismi più usati ne' discorsi famigliari, sforzandosi di parlare, se non al tutto Boccacevole, almeno in quella maniera, che si costuma oggi in Firenze dalle persone civili: ed ha sfuggito per quanto ha potuto quelle parole rancide, alle quali vanno incontro taluni, che per spacciarsi uomini letterati, non sanno fare un discorso, se non vi mettono guari, chente, e simili parole, che per essere state usate dal Boccaccio, essi credono, che dieno l'intero condimento alli loro insipidi ragionamenti: e stimano, che quello sia il vero parlar Fiorentino, che non è inteso, se non da' loro pari: e non s'accorgono, che in tal guisa parlando, si rendono scherzo di chiunque gli sente."¹¹

E l'immagine è ripresa anche dal biografo Baldinucci:

“[...] tessè l'opera sua, fuggendo al possibile quelle voci, le quali altri, a guisa di quel rettorico Atticista, ripreso da Luciano ne' suoi piacevolissimi Dialoghi, affettando ad ogni proposito l'antichità della Toscana favella, va ne' suoi ragionamenti senza scelta inserendo.”¹²

L'esaltazione del fiorentino vivo, insieme ai nomi extra-toscani e ai tentativi di un lessico specialistico, rientra in quello slancio secentesco al quale la Crusca, passando dalla terza alla quarta impressione, rinunciò, perdendo così anche una scommessa europea.¹³ Per ironia della sorte il poema di Lippi divenne suo malgrado vittima di un'incomprensione: da fuggitore delle “parole rancide” il poeta divenne una delle più fortunate personificazioni proprio di quei tradizionalisti, su cui il Minucci già nel 1688 aveva sentenziato “che in tal guisa parlando, si rendono scherzo di chiunque gli sente”.

¹¹ P. Minucci, *Proemio*, in L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. I, p. XXII.

¹² F. Baldinucci, *Vita di Lorenzo Lippi...*, cit., p. XXXII

¹³ Nel 1694 l'Académie Française pubblica, in contemporanea, un dizionario di lingua e un dizionario lessicale dedicato alle arti e ai mestieri; la Real Academia Española si propone, accanto alla prima edizione del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), un dizionario per le voci tecniche. Si veda M. Sessa, *Fortuna e sfortuna della IV impressione del Vocabolario della Crusca*, cit., pp. 183-184.

2. Verso il “Torquato Tasso”: Goldoni e il toscano

Se si considera questo panorama, è allora ben probabile che quando nel carnevale del 1755, a soli cinque anni dall’edizione lippiana curata da Biscioni, Goldoni cita esplicitamente il *Malmantile racquistato* all’interno del *Torquato Tasso*, una commedia autobiografica e dedicata proprio alla questione della lingua, egli si riferisca a un problema linguistico ancora vivo a Firenze e nel resto della penisola. Nell’opera goldoniana il Cavalier del Fiocco, “acerrimo cruscante”¹⁴ e detrattore giurato del Tasso, argomenta così le ragioni della sua critica di fronte al veneziano Signor Tomio:

“Veniste per il Tasso? Il Tasso, affè, non merita
 Che muovasi per lui persona benemerita.
 È un uomo effeminato, nel di cui petto domina
 Amor per una donna, che Eleonora si nomina.
 Un che stimato viene pochissimo in Etruria,
 Che mostra ne’ suoi carmi di termini penuria,
 Che sbaglia negli epiteti, che manca nei sinonimi,
 Non merta che s’apprezzi, non merta che si nomini.
 Nemico della Crusca, degn’è di contumelia;
 [...]
 Altro è il dir di Camaldoli, altro è il parlar di Boboli.
 Ciriffo e il *Malmantile* ad impararli aiutano,
 Ma quelli per Torquato son termini che putono”.¹⁵

L’intera commedia è intessuta di riboboli tratti a bella posta dal poema di Lippi, ma questo è il passo in cui l’autore ricorda apertamente la sua fonte e il suo significato: la recente edizione e l’abbondante ricorso al *Malmantile* nell’ultima stampa del *Vocabolario* della Crusca conferivano infatti all’opera un posto di primo piano, fra quelle che i puristi reputavano

¹⁴ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1941, vol. V, p. 779 (I, 2).

¹⁵ Ivi, pp. 814-815 (III, 10).

necessarie ai non toscani nell'apprendimento della buona lingua. Citare il poema in funzione anti-tassiana significava dunque per Goldoni mettere in campo la questione della lingua e la lingua delle sue commedie, con riferimento ad una delle più agguerrite critiche mosse contro di lui.

La novità del teatro goldoniano aveva attirato sul suo creatore gli attacchi dei tradizionalisti, rappresentati dal conte Carlo Gozzi e dall'Accademia dei Granelleschi fondata nel 1747, che “s’eran fatti sulla Laguna custodi feroci della purezza dell’Arno”.¹⁶ Gozzi definiva Goldoni “cesso di dottrina”, “vate da Chiasso / e gran riformator de’ miei coglioni”,¹⁷ vantandosi di averlo “spennacchiato in sul cul come il tordo” e incitando i granelleschi, con allusione oscena, a uscire “da’ loro baccelli” e ad essere come “Prussiani in campo diligenti”.¹⁸ Quest’ultimi, nei 194 fogli dei loro *Atti* davano “urti”, “morsi”, “cazzotti”, “culate”, “graffi”, “picchiate” e “calci” al povero “Fegejo grassotto” e se la prendevano con gli spettatori che “s’ei [*scil.* Goldoni] tira un peto, gridan: bello, bello”.¹⁹ Lontano dalla moderazione del fratello Gasparo ed ergendosi a custode di un classicismo puristico messo in pericolo dalle nuove mode letterarie, Carlo Gozzi condannava senza mezzi termini il realismo sociale di un teatro pericolosamente vicino al gusto popolare, vera e propria incarnazione dell’odiato Illuminismo.

Sul piano linguistico il conservatorismo storico di Gozzi si traduceva in una severa ortodossia formata sui testi trecenteschi e sui maestri della poesia burlesca, nel pieno ossequio del *Vocabolario* fiorentino. L’assenza

¹⁶ Cfr. G. Ziccardi, *Intorno al “Torquato Tasso” di C. Goldoni*, Arpino, Società Tipografica Arpinata, 1913, p. 4.

¹⁷ Cfr. C. Gozzi, *Dissemi un muto, che l’ha udito un sordo* e Id., *O putti da buon tempo, o compagni*, in P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979, p. 114 e p. 102.

¹⁸ Cfr. C. Gozzi, *Magnifici, e possenti miei Granelli* e Id., *Nessun Granelli, sia che si sgomenti*, ivi, p. 107 e p. 106.

¹⁹ Cfr. *Atti degli Accademici Granelleschi per il 1761*, ivi, pp. 188-189 e p. 257.

di soggezione verso il modello toscano che Goldoni mostrava nelle sue commedie e negli apparati prefatori, era dunque inaccettabile per la schiera dei Granelleschi e nelle loro accuse la sciatteria linguistica del commediografo era costantemente messa alla berlina: egli “è un bel pazzo” poiché “men che il porco è amante della crusca, / E poi ride della lingua Etrusca”.²⁰

Goldoni ironizza dal canto suo sul delicato gusto degli avversari, spiegando le ragioni della sua riforma nella prima edizione delle sue opere presso Bettinelli (1750):

“[...] ho imparato, volendo render utili le mie commedie a regolar talvolta il mio gusto su quello dell’universale, a cui deggio principalmente servire, senza mettermi in pena delle dicerie di alcuni o ignoranti o indiscreti, e difficili, i quali pretendono di dar legge al gusto di tutto un popolo, di tutta una nazione, e fors’anche di tutto il mondo, e di tutti i secoli colla lor sola testa, non riflettendo, che in certe particolarità non integranti i gusti possono impunemente cambiarsi, e convien lasciarne padrone il popolo egualmente che delle mode del vestire, e de’ linguaggi. [...] Infatti, se quelli, che o due o tre anni fa sofferivano sul Teatro improprietà, inezie, arlecchinate da mover nausea agli stomachi più grossolani, son divenuti al presente così dilicati, che ogn’ombra d’inverisimile, ogni picciolo neo, ogni frase, o parola men toscana li turba, e scompone, io posso senza arroganza attribuirmi il merito d’aver il primo loro ispirata una tal dilicatezza col mezzo di quelle stesse commedie, che alcuni di essi indiscretamente, ingratamente, e fors’anche talvolta senza ragione si sono messi, o si metteranno a lacerare”.²¹

La questione linguistica non è solo un problema stilistico ma anche pratico, nel momento in cui il commediografo mira ad un riconoscimento che superi i confini della Serenissima e raggiunga la forma stabile del testo scritto. Autore trilingue, Goldoni sperimenta fino alla vecchiaia l’impossibilità di un’interscambiabilità perfetta fra lingue differenti, poiché se la sua fonte è la Natura, essa non è però universale, bensì “différemment modifiée dans les différens climats et il faut la présenter partout avec les

²⁰ Cfr. C. Gozzi, *Magnifici, e possenti miei Granelli*, ivi, p. 107.

²¹ C. Goldoni, *Prefazione dell’Autore alla prima raccolta delle commedie 1750*, in Id., *Tutte le opere*, cit., 1935, vol. I, p. 770 e p. 773.

mœurs et les habitudes du pays où l'on s'avise de l'imiter".²² Se il problema del francese segnò (come è noto) l'ultima parte della vita dello scrittore, il confronto tra dialetto e lingua accompagnò tutta la sua produzione: da un lato il dialetto veneziano come dialetto colto e raffinato, dall'altro una lingua italiana che nell'uso scritto era “ancora lontanissima dall'unità anche più relativa del parlato”.²³

Non è allora un caso che nel dibattito linguistico del secondo Settecento la divisione fra i difensori dell'italiano moderno e i partigiani del fiorentino coincidesse perfettamente con quella che separava gli amici di Goldoni (Pietro Verri, Francesco Algarotti, Melchiorre Cesarotti) dai suoi detrattori (*in primis* Carlo Gozzi). E se i primi sapevano apprezzare anche la lingua italiana del commediografo in quanto aliena alle “schizzinose squisitezze del toscanesimo”,²⁴ i secondi non smisero mai di rimproverargli “le péché originel du Vnetianisme”.²⁵ Di tale invidioso accanimento Goldoni si duole in un capitolo dei *Mémoires* dedicato proprio al *Torquato Tasso*, testimoniando al tempo stesso un'ostinata volontà di reagire alle critiche e un laborioso studio della tradizione letteraria toscana:

“J'appris par principes, et je cultivai avec la lecture le langage des bons Auteurs Italiens ; [...] Je fis un voyage en Toscane, où je demeurai pendant quatre ans pour me rendre cette langue familière, et je fis faire à Florence la première édition de mes Ouvrages, sous les yeux et sous la censure des savans du pays, pour les purger des défauts de langage [...]”.²⁶

²² Cfr. Id., *Mémoires*, ivi, p. 427 (II, xlv).

²³ Cfr. G. Folena, *Una lingua per il teatro: Goldoni*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1997, p. 89.

²⁴ Cfr. M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1945, vol. 1, p. 69.

²⁵ Cfr. C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 383 (II, xxxii).

²⁶ *Ibidem*.

Pur con qualche distorsione autobiografica²⁷ e in tono apologetico, Goldoni ricostruisce qui un percorso linguistico che ha non ha trascurato lo studio di quel *Vocabolario* della cui ignoranza i puristi lo rimproveravano:

“Je tombai machinalement sur les cinq volumes du *Dictionnaire de la Crusca* : j’y trouvai plus de six cens mots, et quantité d’expressions approuvées par l’Académie, et réprouvées par l’usage : je parcourus quelques-uns des Auteurs anciens, qui sont des textes de langue, et qu’on ne pourroit pas imiter aujourd’hui sans reproche, et je finis par dire, il faut écrire en bon Italien, mais il faut écrire pou être compris dans tous les cantons de l’Italie [...]”²⁸

Nei volumi di questa edizione Goldoni trovava in 4818 occorrenze²⁹ il nome del *Malmantile riacquistato* di Lorenzo Lippi, che ai suoi occhi doveva apparire come esempio perfetto di una fiorentinità sì popolare, ma non certo utile per soddisfare la sua ricerca di una lingua italiana comune. Il commediografo non ci dice quanto tempo si soffermò sul *Vocabolario*, ma dichiara – con la sua caratteristica assenza di soggezione verso lo studio – di aver “perdu beaucoup de tems” e tuttavia di aver tratto “parti de son tems perdu”³⁰ scegliendo Torquato Tasso, anche lui tormentato dai medesimi travagli linguistici, come protagonista di una nuova commedia.

3. Il “*Malmantile*” nel “*Torquato Tasso*”: un problema linguistico

La commedia è scritta in un periodo difficile per Goldoni, segnato da una grave crisi nervosa e confrontato a difficoltà anche pratiche

²⁷ Si veda M. A. Morelli Timpanaro, *Premessa a Carlo Goldoni avvocato a Pisa (1744-1748)*, a cura di G. De Fecondo e M. A. Morelli Timpanaro, il Mulino, Bologna, 2009, p. 24.

²⁸ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 383-384 (II, xxxii).

²⁹ Lippi superava anche l’*Ercolano* di Benedetto Varchi (4050 occorrenze) e la *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane (4240 occorrenze).

³⁰ Cfr. C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 384 (II, xxxii).

nell’ambiente di lavoro.³¹ La sua riforma teatrale sembra deviare in parte dai precetti originari, con una serie di sperimentazioni talvolta contraddittorie, spesso non felici. Per quanto nei *Mémoires* Goldoni parli del successo “général et [...] constant” del *Torquato Tasso*, tanto da collocarlo “dans le rang, je ne dirais pas des meilleurs, mais des plus heureuses de mes productions”,³² la critica moderna è stata ben più severa: parlando di un Tasso che “non muove a pietà né a riso: disgusta”, di “ruderi e frammenti di materia storica mal riuniti in un insieme inestetico”, di una “goffa, assurda trama della commedia, che alla prima lettura offende il nostro gusto letterario”.³³

Il *Torquato Tasso* conserva tuttavia un particolare interesse per lo studio della lingua goldoniana. Dopo la straordinaria creatività artistica degli anni precedenti,³⁴ l’autore appare più sensibile alle accuse degli avversari e cerca di replicare con la sua opera, che obbedisce a un preciso disegno apologetico.³⁵ La tipologia umana degli accusatori, la sostanza ideologica delle accuse e la stessa posizione dell’autore sono infatti ben visibili, dietro la deformazione caricaturale adottata qui da Goldoni. Il personaggio Tasso, vittima delle accuse dei detrattori cruscanti, finisce per

³¹ Si veda C. Alberti, *Alla sorgente dei «caratteri»*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994)*, a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, p. 167.

³² Cfr. C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 386 (II, xxxii).

³³ Cfr. G. Zincari, *Intorno al “Torquato Tasso” di Carlo Goldoni*, cit., p. 53 e p. 47; e G. Ortolani, *Torquato Tasso*, in C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 1380.

³⁴ Dal suo ritorno a Venezia nel 1748, Goldoni compone nel giro di cinque anni quasi un terzo di tutte le sue commedie e un terzo dei suoi libretti. Si veda F. Fido, *Goldoni e il linguaggio teatrale del Settecento*, in Id., *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta (Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretto, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini)*, Padova, Antenore, 1988, p. 165.

³⁵ La triade *Terenzio*, *Torquato Tasso* e *Malcontenti* (già composta nell’aprile del 1755) è rivolta, rispettivamente, contro le accuse di ignoranza dei classici, contro quelle dei puristi, e contro coloro che rimproveravano al comediografo la bassezza di concezione. Si veda G. Zincari, *Intorno al “Torquato Tasso” di Carlo Goldoni*, cit., pp. 3-4 e p. 40.

essere oggetto di nuove accuse quando viene scoperto un suo madrigale amoroso indirizzato a una certa Eleonora: essendo tre le donne di corte con tale nome, i cortigiani gridano allo scandalo e scatenano un parapiglia di curiosità, pettegolezzi e indagini che mettono più a dura prova la salute del poeta. La confusione è amplificata dall'arrivo di tre nuovi personaggi che, rappresentando le città di Napoli, Venezia e Roma, offrono al poeta la promessa di cambiare stato e godere finalmente della giusta gloria. Alla loro ammirazione si oppone il Cavalier del Fiocco, poeta "seguace zelantissimo" della Crusca, per il quale i versi del Tasso sono costellati di termini latini, barbari e lombardi, solo degni di una corona "di buccie di cocomero".³⁶

Anche se nella citata pagina dei *Mémoires* si afferma che il Cavalier del Fiocco è un personaggio fiorentino e che i suoi strali parodici non intendono colpire i Granelloni,³⁷ è tuttavia evidentissimo il riferimento di Goldoni ai rigidi puristi veneziani e alla coeve polemiche linguistiche.³⁸ Mirando a colpire gli avversari attraverso l'exasperazione dei loro modelli, l'autore infarcisce ogni battuta del Cavaliere delle voci più tipicamente ribobolaie del *Vocabolario* della Crusca. E in tal senso il materiale offerto dal *Malmantile racquistato*, recentemente pubblicato con ricco apparato di note (proprio nel 1753 Goldoni era tornato a Firenze per curare una nuova edizione delle sue commedie), si presentava come strumento perfetto per un gioco che doveva essere esplicito: non a caso il Cavalier del Fiocco rivela senza esitare il nome della sua fonte, come abbiamo visto, sottolineando l'utilità del *Malmantile* per imparare la buona lingua.³⁹

³⁶ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 834 (V, 3) e p. 816 (III, 10).

³⁷ Si veda C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 384 (II, xxxii).

³⁸ Si veda G. Zincari, *Intorno al "Torquato Tasso" di Carlo Goldoni*, cit., *passim*.

³⁹ Si veda P. Spezzani, *La lingua delle commedie goldoniane dalla 'Bettinelli' alla 'Paperini'*, in *Goldoni in Toscana. Atti del Convegno di Studi (Montecatini Terme,*

Di questo paradossale modello linguistico il ridicolo personaggio fornisce anche un esempio concreto, adeguando il suo parlare ai riboboli della quarta edizione del *Vocabolario*, tratti da autori come Franco Sacchetti, Benedetto Varchi, Michelangelo Buonarroti il Giovane e, soprattutto, Lorenzo Lippi. Pensiamo a certe espressioni per le quali il *Vocabolario* cita come esempio più recente il *Malmantile*: “Non meno il can per l’aia; parlar soglio laconico”⁴⁰ che deriva da “Mentre costui a ogni cosa s’appella, / E co’ suoi punti mena il can per l’aia”;⁴¹ “Ai gonzi per lanterne suol vendere le lucciole”⁴² che deriva da “Ora per queste sue finzioni eterne, / [...] / Lucciole dando a creder per lanterne”;⁴³ “Capperi, chi potrebbe ricusare un tal dono?”⁴⁴ che deriva da “Capperi! può ben dir d’aver ventura / Quelli, a cui tocca così buon boccone”;⁴⁵ “Codesta cantafiera è badiale e ridicola”⁴⁶ che deriva da “Vedendo un fantoccion sì badiale”;⁴⁷ “E al Principe, che freme perciò di gelosia, / Servito ha di presteso quel po’ di frenesia”⁴⁸ che deriva da “Poi tutto lieto postosegli accanto / Per cavarlo di quella frenesia”.⁴⁹ Ma pensiamo anche ad altri casi in cui il *Vocabolario* cita il *Malmantile* come ulteriore eccezione rispetto al

9-10 ottobre 1992), Firenze, Edizioni Cadmo, 1993, p. 180. La funzione didattica del *Malmantile* era già stata suggerita da Jacopo Carlieri nella sua dedica: si veda la n. 4.

⁴⁰ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 785 (I, 9).

⁴¹ Cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. II, p. 519 (VI, 94) con la mediazione del *Vocabolario della Crusca. Quarta impressione. All’altezza reale del serenissimo Gio. Gastone Granduca di Toscana*, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-1738, vol. I, p. 104.

⁴² Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 786 (I, 10).

⁴³ Cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. II, p. 500 (VI, 68) con la mediazione del *Vocabolario della Crusca...*, cit., vol. III, p. 90.

⁴⁴ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 794 (II, 5).

⁴⁵ Cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. I, p. 178 (II, 38) con la mediazione del *Vocabolario della Crusca...*, cit., vol. I, p. 366.

⁴⁶ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 816 (III, 10).

⁴⁷ Cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. II, p. 790 (XI, 13) con la mediazione del *Vocabolario della Crusca...*, cit., vol. III, p. 90.

⁴⁸ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 835 (V, 4).

⁴⁹ Cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. I, p. 340 (IV, 16) con la mediazione del *Vocabolario della Crusca...*, cit., vol. II, p. 527.

normale uso idiomatico che ne fa anche Goldoni: “Non metto il becco in molle; vuole il dover ch’i’ ammutole”⁵⁰ corrisponde per esempio alla definizione del *Vocabolario* “Mettere il becco in molle, si dice altresì di chi comincia a cicalare, e non sa che si sia restare, o di chi ragiona di cose, che nulla gli appartengono”,⁵¹ ma non all’altra accezione “Mettere il becco in molle, o Porre il becco in molle, vagliono Bere” che è registrata invece da Lippi (“Quando fu pieno al fin chiese da bere, / E poich’egli ebbe in molle posto il becco, Figliuoli disse [...]”).⁵² Ci sono casi, infine, in cui Goldoni sembra recuperare senza mediazione il *Malmantile* (“Ma ritorniamo a bomba [...] Sì, al proposito” ripete “ecco ritorno a bomba”),⁵³ mentre il *Vocabolario* cita Lippi per un’altra accezione del termine (“Com’io dissi, Florian nella cittade / Entrò per rinfrescarsi, e toccar bomba”).⁵⁴

Come si vede, si tratta di una casistica varia e ancora da approfondire per quel che riguarda il rapporto diretto e indiretto con il testo lippiano. È probabile, comunque, che l’assimilazione goldoniana del *Malmantile* fosse in gran parte mediata dal *Vocabolario* e dalla risonanza fiorentina della recente edizione del poema curata da Biscioni, a sua volta in stretta relazione con l’ambiente cruscante. Ciò che interessa soprattutto all’autore del *Torquato Tasso* è far emergere l’incomprensibilità di questa lingua:

“CAVALIERE. Ma ritorniamo a bomba.
DONNA ELEONORA A bomba?
CAVALIERE Sì, al proposito”;

“CAVALIERE Quello che ha fatto il Duca, reputo giusto ed utole.
TOMIO Utole? No v’intendo.

⁵⁰ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 832 (V, 1).

⁵¹ Cfr. *Vocabolario della Crusca...*, cit., vol. I, p. 407 (anche sotto).

⁵² Cfr. L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. II, p. 686 (IX, 7)

⁵³ Cfr. C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 785 (I, 10) e L. Lippi, *Il Malmantile racquistato...*, cit., vol. II, p. 631 (VIII, 15).

⁵⁴ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 172 (II, 32) e *Vocabolario della Crusca...*, cit., vol. I, pp. 448-449 (“arrivare ad un luogo determinato, e subito partirsi”).

CAVALIERE Bocabolo è antichissimo.
Dir utole per utile, è parlar toscanissimo”.⁵⁵

L'intera commedia è giocata su tali fraintendimenti linguistici che hanno un duplice ruolo: da un lato amplificano la confusione tra i vari personaggi, curiosi di scoprire chi sia in corte la donna amata dal Tasso; dall'altro mettono in risalto l'inapplicabilità del modello purista fiorentino e pongono il problema di una lingua per il teatro che sia davvero sovra-regionale.

Nella prefazione dell'*Autore a chi legge* come nella pagina citata dei *Mémoires*, Goldoni sovrappone il suo personale profilo a quello di Tasso e ricorda l'attacco “fieramente” mosso “da varie persone critiche, specialmente nella purità della lingua”, la disavventura degli “assalti dell'ipochondria”, nonché l'amarrezza di fondo per un “talento insigne” che avrebbe dovuto rendere “più fortunato” il poeta, il quale “non ebbe la giusta ricompensa de' suoi sudori”.⁵⁶ Nel testo, invece, fra questi elementi autobiografici spicca proprio il tema della lingua, con una sistematica ridicolizzazione parodica degli avversari puristi nei panni del Cavalier del Fiocco che “quattro riboboli sa unire in lingua tosca” e dunque “per maestro di lingua vuol che ognun lo conosca”, spacciatore di fanfaluche e “chiaccole senza sugo”, “citrullo che chiacchiera toscano”.⁵⁷ Non a caso è il veneziano Signor Tomio a denunciare la futilità delle dispute letterarie (“No son de quei che perde el tempo malamente / A criticar poeti, a dir mal della zente”),⁵⁸ costringendo il Cavaliere a confessare che la sua fiorentinità non è naturale ma acquisita:

⁵⁵ C. Goldoni, *Torquato Tasso*, cit., p. 785 (I, 10) e p. 832 (V, 1).

⁵⁶ Cfr. Id., *L'Autore a chi legge*, ivi, pp. 772-774.

⁵⁷ Cfr. Id., *Torquato Tasso*, cit., p. 786 (I, 11), p. 816 (III, 11), p. 834 (V, 3).

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 809 (III, 8).

“TOMIO Seu fiorentin?
 CAVALIERE Nol sono, ma della lingua vantomi,
 E cuopromi col vaglio, e col frullone ammantomi.
 Son cavalier, son tale che ha veste, e può decidere;
 E appresi la farina dalla crusca a dividere.
 TOMIO Caro sior cavalier, siben son venezian,
 Mi me ne son incorto, che no gieri toscan.
 Usa i Toscani è vero, bone parole e pure,
 Ma usar no i ho sentii le vostre cargadure.”⁵⁹

Il quadro è tuttavia più complesso poiché Goldoni, dietro la feroce parodia dei propri accusatori, rivela anche la pessimistica consapevolezza di un problema linguistico irrisolto. Nella commedia il napoletano Don Fazio, il veneziano Signor Tomio e il romano Patrizio sono infatti d'accordo nello sbeffeggiare il cruscante Cavaliere, ma sono loro stessi vittime di incomprensioni e si mostrano incapaci di offrire un modello linguistico alternativo, come dimostra questo esempio:

“TOMIO Disemi, caro amigo, xe vero quel che i dise,
 Che Torquato in Ferrara abbia le so raïse?
 TORQUATO Signor, non vi capisco.
 TOMIO Ve la dirò più schietta.
 Xe vero che gh'avè qua la vostra strazzetta?
 TORQUATO Il termine m'è ignoto.
 TOMIO La macchina, el genietto? Gnancora? Che ve piase un babbio, un bel visetto?
 TORQUATO Basta così, v'intendo.”⁶⁰

La confusione delle tre Eleonore è del resto la confusione fra tre dialetti diversi, ognuno dei quali (come le tre protagoniste femminili), si arroga il vanto della superiorità. Torquato Tasso alla fine sceglierà Roma, ma la partenza avrà troppo i toni melanconici dell'esilio per sembrare una trionfale conquista.

⁵⁹ Ivi, p. 815 (III, 10).

⁶⁰ Ivi, p. 813 (III, 8).

La citazione del *Malmantile racquistato* in bocca al Cavalier del Fiocco, allora, indica emblematicamente un modello linguistico rifiutato ma al tempo stesso una difficoltà alla quale Goldoni non ha ancora trovato soluzione. Il fiorentino infatti è giustificato solo se naturale e ogni registrazione d'uso perde la sua intrinseca vitalità non appena supera gli stretti confini del suo tempo, come dimostra esemplarmente il poema lippiano. L'attualità linguistica del *Malmantile*, ancora viva nelle note del suo contemporaneo commentatore Minucci, già si tramuta in rigida norma nel Biscioni e nei secoli successivi perde inesorabilmente il suo significato, come documenta questa pagina di Niccolò Tommaseo su Alessandro Manzoni:

“Si lagnava a ragione il Nostro che i Toscani confondessero con la lingua viva in loro il linguaggio de' testi; e che quand'egli ito nel vensette in Toscana a lavare, diceva, i suoi panni sudici, rileggendo col Cioni il romanzo, e domandandogli se tale o tale parola si dicesse, il Cioni, che pure d'eleganze viventi ne sapeva più che altri molti, rispondesse: ‘Si dice; l'ha il Lippi’. ‘Io non domando, – replicava il milanese, – se il Lippi l'abbia scritto, ma se a Firenze si dica’.”⁶¹

Il nome *Malmantile*, nel giro di pochi anni citato nuovamente come titolo del dramma giocoso *Il Mercato del Malmantile*, doveva così rappresentare un modello da rifiutare ma anche l'esempio di un irrigidimento linguistico, di cui anche Goldoni si sentiva vittima. Nel *Torquato Tasso*, infatti, il commediografo ha occasione di parlare di sé non solo dietro il ritratto dell'incompreso autore della *Liberata*, ma anche dietro l'ambigua e strumentalizzata citazione del poema lippiano. La questione, per lui vitale, della scelta letteraria di una lingua viva, impiegata oltre i confini del suo originario contesto d'uso, mostra nella fortuna del *Malmantile* la sua inevitabile fragilità e la sua effimera fortuna. Quanto il

⁶¹ N. Tommaseo, *Colloqui col Manzoni. Pubblicati per la prima volta e annotati da T. Lodi*, Firenze, Sansoni, 1928, p. 108.

problema fosse radicato tra i pensieri del Goldoni, tanto da fargli ancora compagnia nelle notti insonni della sua vecchiaia, lo dimostra una pagina dell'ottuagenario autore, che vorrebbe ribadire un'ostentata indifferenza ai problemi letterari, eppure, mentre lo fa, pare incrinare la serenità del ritratto:

“Il m'arrive quelquefois comme à tout le monde d'avoir la tête occupée par quelque chose capable de retarder mon sommeil ; dans ce cas, j'ai un remède sûr pour m'endormir ; le voici :

J'avois projeté depuis longtemps de donner un vocabulaire du dialecte Vénitien, et j'en avois même fait part au Public qui l'attend encore ; en travaillant à cet Ouvrage ennuyeux, dégoûtant, je vis que je m'endormois ; je le plantai là, et je profitait de sa faculté narcotique.

Toutes les fois que je sens mon esprit agité par quelque cause morale, je prends au hasard un mot de ma langue maternelle ; je le traduis en Toscan et en François ; je passe en revue de la même manière les mots qui suivent par ordre alphabétique, je suis sûr d'être endormi à la troisième ou à la quatrième version ; mon somnifère n'a jamais manqué son coup.”⁶²

⁶² C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 55 (III, xxxviii).



CATERINA BONETTI

**LA COPIA DIFFERENTE.
DUE RISCRIITTURE DI LUIGI RICCOBONI¹**

1. *Il “Tito Manlio”*

Quando nel 1707 Luigi Riccoboni detto Lelio pubblicava il suo *Tito Manlio*² un'altra omonima opera, a firma di Matteo Noris,³ aveva già conosciuto un'ampia diffusione sui palcoscenici di tutto il nord Italia ricevendo, a seguito, numerose edizioni a stampa. Il dramma in musica con partitura di Andrea Pollarolo⁴ è stato – sino ad oggi – indicato dalla critica

¹ Sul tema si veda P. Trivero, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in *Riscrittura ipertestualità transcodificazione*, a cura di E. Lugnani Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 301-316.

² L. Riccoboni, *Tito Manlio*, Bologna, Pisarri, 1707.

³ M. Noris, *Tito Manlio. Dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1697. Oltre a questa edizione possiamo considerare, come testimonianza della larga diffusione, anche quelle che seguirono negli anni successivi: nel 1698 sempre per i tipi del veneziano Nicolini, ma anche nel medesimo anno l'edizione napoletana di Parrino e Mutio oppure quella livornese di Valsisi. Nel 1699 esce a Verona l'edizione del Merli e nel 1702 a Torino quella di Zappata.

⁴ L'opera conobbe poi la partitura di Antonio Vivaldi e con essa raggiunse un grande successo di scena, a partire dalla sua prima rappresentazione al teatro arciduciale di Mantova in occasione del carnevale del 1719.

come l'originale da cui il capocomico avrebbe elaborato quello che unanimemente è ritenuto un semplice rifacimento, come afferma Xavier De Courville, massimo studioso di questa figura:

“De la même veine est le *Tito Manlio* adapté, semble-t-il, par Riccoboni lui-même, mais qui suit pas à pas un mélodrame joué en 1697 au théâtre Saint-Jean-Christostome de Venise, et souvent repris. Le poème en était de Matteo Noris; la musique de Pollaroli, qui avait composé l'année précédente cet *Ercole in cielo*, source directe de l'*Hercule* de Lelio. C'est dire que Luigi, dans ses premiers pas aux côtés d'Elena, n'a pas franchi les portes du domaine condamné. Les changements apportés au texte original⁵ sont loin de marquer la moindre révolution contre le genre à la mode.”⁶

Benché nell'accresciuta drammaturgia di Leone Allacci si affermasse invece con decisione la paternità riccoboniana della tragedia,⁷ nessun critico si è mai posto la questione della corretta attribuzione d'origine del testo: l'*auctoritas* di De Courville ha evidentemente operato un deciso freno ad eventuali approfondimenti.

Alla base delle due opere si trova la medesima vicenda storica narrata da Tito Livio nel suo *Ab urbe condita* (VIII, 7). Tito Manlio, figlio del console romano Manlio, uccide in combattimento Geminio, comandante dei Latini insorti contro Roma, nonostante gli fosse stato ingiunto (proprio dal padre) di limitarsi a una perlustrazione del campo nemico. Fatto ritorno all'Urbe, il giovane viene esemplarmente punito dal genitore che, fedele prima di tutto alle leggi e al suo ruolo politico, lo condanna a morte.

⁵ In nota Courville riporta la dedica *Al Cortese Lettore*, ritenendo che sia di pugno del Riccoboni. È più probabile invece che si tratti di una premessa dell'editore, a tutela da eventuali critiche all'edizione a stampa. Cfr. L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 7: “Cortese lettore. Il Tito Manlio va alle stampe con qualche diversità del suo primo Originale, perché così è capitato nelle mani di chi si è presa la cura di darlo alla luce, e ciò per discolpa verso chi lo scrisse, che non può da lui ignorarsi”.

⁶ X. De Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris, L'Arche, 1967, p. 116.

⁷ Si veda *Drammaturgia di Leone Allacci: accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, p. 770.

Anche limitandosi a una semplice lettura, fra i testi di Noris e Riccoboni appaiono evidenti differenze che rendono molto difficile pensare a un grado di derivazione superiore alla semplice suggestione da parte del capocomico. Se infatti, all'altezza della composizione della sua tragedia, Riccoboni aveva alle spalle solo il testo di Noris, questo non può distoglierci dall'osservare che, nonostante le palesi analogie fra i due drammi – *in primis* la vicenda storica e la suddivisione in tre atti – il melodramma e la tragedia (già di per sé generi non omologhi) si sviluppano a partire da presupposti stilistici, formali e soprattutto ideologici assai diversi.

La tragedia riccoboniana è composta in prosa, mentre Noris aveva scritto il suo *Tito Manlio* in endecasillabi e settenari, secondo una tradizione consolidata, mantenendo inoltre l'uso del coro che invece scompare nella versione di Lelio. Anche l'organizzazione della scena muta profondamente da un'opera all'altra: in Noris troviamo quattro differenti luoghi scenici (il tempio di Plutone, gli appartamenti di Sabina, un ponte sul Tevere, gli alloggiamenti latini), mentre Riccoboni finge che tutta quanta la vicenda si svolga in due soli luoghi (il palazzo del console a Roma e il campo dei Latini fuori dalle mura della città).

Anche il sistema dei personaggi mostra una serie di differenze che implicano mutamenti sostanziali nello svolgimento della vicenda e negli equilibri tematici dell'opera. Riccoboni semplifica innanzitutto i rapporti amorosi fra le figure in scena: se nel dramma di Noris quasi tutti i protagonisti coltivano un amore che influenza i loro pensieri e le loro azioni, Lelio presenta invece un solo vero amore legittimato dal vincolo matrimoniale, quello fra Manlio e Servilia, spostando nell'antefatto l'amore del capitano Decio per quest'ultima. Se del resto per Noris la vicenda storico-politica è decisamente secondaria rispetto a quella sentimentale, in Riccoboni tutto il dramma è giocato sul conflitto fra passione e ragion di

stato, emotivamente incarnate dal figlio ribelle e dal padre console. Non a caso la tragedia riccoboniana si chiude seguendo fedelmente la narrazione storica, con la morte di Manlio e il successivo cordoglio dei famigliari e del popolo tutto; mentre il testo di Noris si conclude felicemente, con la concessione della grazia al protagonista e il ristabilimento dell'ordine affettivo fra i diversi personaggi, facendo prevalere le ragioni del cuore su quelle politiche. Pensiamo alle arie presenti nel dramma di Noris, che non solo fanno riferimento a un differente genere teatrale ma veicolano una morale esclusivamente erotica. Pensiamo all'epilogo stesso della vicenda:

“*Tito*. [...]”

A Servilia, che degno
e d'amor, e di fede è al Mondo esempio
e che diverso in petto
il core ha da i natali
stringi la man di Sposa.

Manlio. Mia vita.

Servilia. Mio tesoro.

Manlio. Quanto il sogno mi diede al fin possesso.

Lucio. Signor fa che ritrosa
Vitellia a me s'annodi e a la tua destra
do l'armi de' Latini, ed il comando.”⁸

Congedo ben diverso è quello proposto da Riccoboni, che fa pronunciare a Decio una riflessione filosofica sul ruolo svolto dal destino nella vita di ogni individuo, anche del più valoroso. La morte del protagonista suona dunque come un invito all'umiltà di fronte al fato e all'ubbidienza (unico vero merito del *civis romano*) nei confronti di una legge che è superiore ai successi e alle inclinazioni individuali:

“Intanto, senza perder di vista un così degno, et illustre Campione estinto nel colmo de' suoi trionfi, oggi apprenda ciascun, che il savio, e il forte, quando lo tragge il suo fatal destino, può ben sprezzar, non arrestar la morte.”⁹

⁸ M. Noris, *Tito Manlio*, Livorno, Valsisi, 1698, pp. 78-79.

Ma la distanza fra i due testi non si limita all'epilogo drammatico: anche nella costruzione della psicologia dei personaggi femminili le scelte non coincidono. Riccoboni ci presenta infatti una sola grande figura di donna, la protagonista Servilia, che emerge in modo statuario come emblema di piet  coniugale, amor filiale e soprattutto devozione alle leggi dello Stato. Servilia   una figlia che ha accettato il volere paterno sposando Manlio e ricusando l'amore per Decio, sua antica fiamma.   una moglie devota e fedele che cerca di salvare la vita dello sposo e vorrebbe pudicamente rifiutare ogni compromesso, al punto da mettere in discussione la richiesta del padre (fatta per opportunit  politica) di un incontro con Decio. Pur essendo donna e quindi, secondo la tradizione, pi  incline alla passione che alla ragione, Servilia motiva le sue richieste appellandosi ai valori paterni e all'etica di Stato. Nel tumulto emotivo conserva una lucidit  che non fa appello alle sole lacrime per muovere al perdono chi dispone della vita del suo amato. Cos  afferma, domandando piet  a Tito in nome di una logica posta al servizio di Roma:

“Ah che non si provvede alla Patria col privarla de' Cittadini, ne si secondava la propria ambizione, col ripugnar alla natura, considerate o Signore, esser la morte un rimedio pi  adeguato a distruggere, che proportionato per correggere.”¹⁰

E, nuovamente, appellandosi alla legge familiare del vincolo coniugale:

“Ah Tito, Tito a voi parlo come Giudice, cos  premuroso dell'Equit . Manlio fu per vostro dono, voi pure lo concedeste a Servilia, perch  s  di repente glie lo togliete? Sono dunque s  fugaci i vostri favori? Cos  brevi le grazie di Tito?”¹¹

⁹ L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 96.

¹⁰ Ivi, p. 60.

¹¹ *Ibidem*.

Molto meno ‘politica’ e più accorata appare la richiesta nel testo di Noris: Servilia cerca di muovere a compassione il suocero più che convincere il console, risvegliando l’amore del padre e non tanto la clemenza del giudice. La contesa fra ragion di stato e ragioni dei sentimenti vede in questo caso prevalere (anche dal punto di vista quantitativo nella struttura dei dialoghi) il piano privato su quello pubblico:

“*Servilia*. Signor: uccise Manlio [...]

Del trafitto germano,

al Giudice Romano

porto anch'io le querele, ed i lamenti,

e affretto il volo alle saette ardenti

ma se Manlio è a me Sposo

e a me se tu lo desti

perché sì di repente ora mel' togli?

[...]

Signor: dammi il Consorte:

togli due cori a morte.”¹²

La Servilia riccoboniana è dunque donna, ma il suo essere femminile e la sua sofferenza non contrastano con l’etica maschile della legge. La Servilia di Noris si esprime invece attraverso un linguaggio estraneo ai suoi interlocutori maschili, quello del *pathos* affettivo, della pura emotività. Il panorama esterno riccoboniano si contrappone in tal modo all’interiorità di Noris, così come i luoghi pubblici in cui in cui si svolge il primo dramma fanno da contraltare agli spazi private del secondo.

Un altro episodio che permette di misurare esemplarmente la distanza fra le due versioni del dramma è il congedo del padre dal figlio nella prima parte del terzo atto. Dopo la condanna, Tito si reca a far visita al figlio in carcere e Manlio riconferma la sua colpevolezza accettando la

¹² M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 49.

giusta pena inflitta dal console, ma invoca un ultimo abbraccio, un intimo e affettuoso congedo dal padre. In Noris il dissidio fra ruolo politico e ruolo familiare si risolve dal punto di vista emotivo a favore del secondo, senza eccessivi contrasti:

“*Manlio*. Piego pria, che alla scure
 il capo a te: precede
 il mio duol la bipenne
 il duol, che mi trafigge, e dalle labbra
 l'alma nel suo partir ti bacia il piede.
Tito. Levati
Servilia. Lucio: io moro.
Tito. Intenerito io sono, e quasi viene
 il pianto a queste luci.
 Figlio l'amor di Padre io destò in seno.
 Ma perché non oblio quel della legge,
 e perché andar impune
 non denno i gravi errori,
 se ti negai la mano,
 queste braccia ti do.
L'abbraccia.”¹³

Molto più complessa risulta invece la scena in Riccoboni, con un fitto dialogo di riflessione politica che si conclude con un tono più di comando che di patetico struggimento:

“*Tito*. Figlio, tu mi vorresti dire, che son prima Padre per natura, e poi Consolo per dignità; et io ti rispondo, che per Giustizia devo esser prima Consolo, devo lasciar d'essere Padre. La gelosia della Patria m'obbliga a condannarti, l'esser parto delle mie viscere, m'astringe a rammaricarmene. Ogn'uno, che l'affanno del cuore, mi vede, espresso nel volto, scusa il rigor del giudizio, col compatimento verso il Giudice.

[...]

Manlio. Deh non v'affliggete o Signore, e dopo d'aver insegnato a' Giudici come si debbano librare le bilance d'Astrea, fate ancora, che gli animi grandi da voi apprendano l'arte di dolersi senza violar le ragioni della fortezza. Dalle vostre pupille non cada lagrima, che non conosca il suo prezzo, non esca dal vostro seno sospiro, che non spiri Maestà, e grandezza.

Tito. La maestà de' tuoi sentimenti, mi sveglia in questo punto l'amor di Padre, ma perché non oblio quello della Patria, e perché non devono rimaner impunte le gravi

¹³ Ivi, pp. 66-67.

colpe, se poch'anzi ti sgridai, perché mi baciasti la mano, ora mitigando l'austerità de' miei rigori, queste braccia ti do; Vattene, e mori."¹⁴

Anche l'episodio iniziale dell'uccisione del comandante latino Geminio per opera di Manlio, premessa dello snodo tragico, è trattato in modo diverso. In Noris si tratta di una sorta di vendetta familiare per il supposto tradimento della parola data: Geminio, amante di Sabina sorella di Manlio, manda una missiva al protagonista dichiarandosi disposto a rinunciare a ogni pretesa politica pur di avere la mano della fanciulla. Manlio si ritiene soddisfatto, ma poco dopo giunge un'altra lettera che smentisce quanto affermato dalla prima: egli si reca allora al campo latino dove uccide in duello Geminio.¹⁵ In Riccoboni, invece, la vicenda è presentata con maggiori dettagli e precise spiegazioni politiche del tragico gesto: durante l'acceso litigio da cui scaturisce il duello, Geminio copre di offese Manlio e nel protagonista il conflitto fra onore personale e necessaria obbedienza allo Stato occupa una lunga sequenza.¹⁶ Non vi è traccia d'amore o di motivi familiari, in questa scena tutta proiettata in una dimensione pubblica.

Come si vede, quella del Riccoboni è una riscrittura radicale, secondo la prassi consolidata per quanto riguarda la tradizione dei libretti d'opera,¹⁷ ma trasformata qui in un'operazione creativa autonoma che riformula il dramma in chiave marcatamente storico-politica. Siamo molto distanti dal melodramma di Noris, incentrato sul dato privato e sui rapporti emotivo-sentimentali. Il nuovo testo mette in campo un differente sistema

¹⁴ L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., pp. 83-84.

¹⁵ Si veda M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 29.

¹⁶ Si veda L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., pp. 30-32.

¹⁷ Sulla tradizione dei libretti d'opera si veda G. Nicastro, *Letteratura e musica: libretti d'opera e altro teatro*, Rovito, Marra, 1992 e G. Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di P. Fabbri e G. Gronda, Milano, Mondadori, 1997, pp. IX-LIV.

di valori, finalizzato alla costruzione di una pedagogia civile basata sul binomio classico *delectare ac docere*. Virtù, obbedienza alle leggi e allo Stato, soggezione al volere dei superiori e dei padri, controllo delle passioni: questi sono i grandi temi alla base dello sviluppo drammatico.

Non si può negare che Lelio possa aver tratto ispirazione dal dramma musicale del suo precursore, ampiamente rappresentato nei teatri del nord Italia. Il confronto fra le due opere, tuttavia, suggerisce una derivazione con caratteri di forte mutamento: il *Tito Manlio* di Luigi Riccoboni è opera creativa autonoma, che rientra a pieno titolo in un complesso percorso pedagogico-letterario intrapreso dal capocomico (in stretta collaborazione con importanti letterati come Scipione Maffei e Antonio Conti),¹⁸ alla ricerca di un nuovo teatro capace di soddisfare il pubblico di sala e nello stesso tempo il gusto dell'*élite* colta dell'epoca.

2. La "Sofonisba"

L'operazione condotta da Riccoboni con il *Tito Manlio* sembra riproporsi – con tratti di ancor più marcata complessità – nella tragedia in tre atti *Sofonisba*, da lui data alle stampe a Modena per i tipi di Capponi nel 1710.¹⁹ Dedicata all'illustre cavalier Daniele Dolfino, la tragedia è redatta in prosa con suddivisione in tre atti ed è incentrata sulla vicenda storica dell'eponima eroina cartaginese: lo stesso episodio aveva ispirato l'omonima tragedia cinquecentesca di Gian Giorgio Trissino, che nel 1710 era stata allestita proprio dalla compagnia Riccoboni nel teatro San Luca di Venezia. Si era trattato, in quella occasione, della messa in scena di un

¹⁸ Si veda G. Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento*, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962 e S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.

¹⁹ L. Riccoboni, *Sofonisba*, Modena, Capponi, 1710.

adattamento realizzato dal capocomico in collaborazione con il marchese Scipione Maffei, nell'ambito del già citato progetto di riforma della scena tragica italiana.²⁰

Le modifiche più consistenti al testo trissiniano presenti nell'edizione Capponi riguardano lo snellimento del sistema dei personaggi, a cui si affianca la creazione di nuovi ruoli come quello della seconda confidente Elisa e un conseguente smistamento delle battute, reso ancor più necessario dalla completa espunzione del coro delle donne di Cirta. Si crea in tal modo un'osmosi fra i personaggi in scena (grazie a una fluida ripartizione dei dialoghi) e una marcata interiorizzazione della narrazione: il testo, prima incentrato sulla vicenda storica a carattere pubblico, assume ora le forme della tragedia privata in uno spazio chiuso, secondo schemi teatrali di matrice francese. Un testo classico della tradizione teatrale italiana viene così adattato ai gusti del pubblico contemporaneo formato sui modelli d'Oltralpe, con un processo per certi aspetti inverso rispetto a quello compiuto con il *Tito Manlio* dove la dimensione pubblica e politica prevaleva nettamente su quella privata e sentimentale.

A partire da questa premessa e tenendo anche conto della contiguità cronologica tra la rappresentazione per il San Luca e la stampa Capponi, sembrerebbe probabile che la tragedia riccoboniana sia un rifacimento di

²⁰ Frutto di questa collaborazione, definita dal Maffei (in una fase avanzata del suo rapporto col capocomico) come semplice prestazione d'opera da parte degli attori per sottoporre i testi tragici alla prova dello spettacolo scenico, è una raccolta curata proprio dal marchese: *Teatro italiano ossia tragedie per l'uso di scena*, Verona, Vallarsi, 1728. Il parere di Maffei è testimoniato da una *Lettera ammonitoria* che Giulio Cesare Becelli pubblicò nel 1736 per conto del marchese in diretta polemica con Riccoboni, il quale si sarebbe occupato di questioni letterarie non di sua pertinenza e per le quali non avrebbe avuto competenza alcuna. Se ne veda il testo in C. Garibotto, *G. C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio commediante*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", s. 8, VII, 1955, pp. 240-253.

quella del Trissino (come sostiene oggi la critica).²¹ Tuttavia, ponendo a confronto la *Sofonisba* cinquecentesca con la sua presunta derivazione, si nota subito un ampio scarto fra i due testi e una forte autonomia della *pièce* settecentesca, che mantiene col suo modello un semplice legame di ispirazione tematica sottolineato dalle comuni fonti classiche debitamente citate da Lelio nell'argomento:

“Massinissa veduta Sofonisba subito l'amò, e la prese in moglie, *statim ad amavit, et uxorem ducit* (Livio lib. 30) credendo questo l'unico mezzo per liberarla dall'oltraggio del trionfo così temuto. [...] Tanto si raccoglie da Tito Livio nel luogo citato, e da Plutarco nella vita di Cornelio Scipione Africano.”²²

Non sarebbe dunque azzardato supporre che Riccoboni, pur tenendo presente l'esempio cinquecentesco, abbia voluto elaborare una nuova versione del dramma operando una mediazione fra il testo di Trissino e le aspettative del pubblico, fra il gusto corrente e il modello letterario colto. Le due operazioni, quella di composizione *ex novo* (la stampa 1710) e di rivisitazione (l'adattamento per il San Luca), sarebbero dunque indipendenti pur nel comune debito nei confronti dello stesso modello, secondo uno schema di derivazione bipartita.

Tuttavia una ricognizione bibliografica sulla fortuna della *Sofonisba* fino a metà Settecento²³ ha rivelato l'esistenza di un libretto d'opera omoepigrafo edito a Venezia nel 1708 presso Rossetti da un autore molto noto all'epoca e attivo in diverse città del nord Italia fra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del secolo successivo: Francesco Silvani,

²¹ Oltre a Xavier De Courville, si veda S. Locatelli, *Introduzione*, in S. Maffei, *Merope*, Pisa, ETS, 2009, p. 14.

²² L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 9.

²³ Si registrano numerose stampe del dramma trissiniano, ma anche l'opera di Gaudenzio Brunacci, *La Sofonisba*, Venezia, Valvasense, 1661; una *Sofonisba, opera tragicomica* d'autore incerto, rappresentata a Roma presso il Collegio Clementino nel 1681 e pubblicata lo stesso anno per i tipi del Bussotti; una *Sofonisba* di poco successiva all'opera riccoboniana, redatta da Stefano Banfi (Milano, Malatesta, 1713).

noto anche come Frencasco Valsini).²⁴ Silvani compose numerosi libretti basati su vicende tratte dalla storia antica,²⁵ fra il 1699 ed il 1705 prestò servizio come autore teatrale presso il duca di Mantova Carlo IV Gonzaga e raggiunse l'apice del successo fra il 1708 e il 1714, quando lavorò in qualità di librettista per il teatro Grimani di Venezia.²⁶ Le coordinate di tempo, luogo e legami mecenateschi corrispondono a quelle del percorso biografico ed artistico riccoboniano: anche Lelio aveva soggiornato presso la corte di Mantova (dove nel 1707 era nato il figlio Francesco Antonio) e aveva recitato per diverse stagioni al Grimani, dove nel 1708 era stata allestita la *Sofonisba* del Silvani.

Fin dalla prima lettura risulta evidente la filiazione diretta della *Sofonisba* di Riccoboni dal testo precedente, anch'esso in tre atti. L'*Argomento* di Lelio trascrive letteralmente quello di Silvani, condensando nelle poche righe iniziali quello che il precursore aveva narrato più estesamente.²⁷ Analoga coincidenza è riscontrabile nel sistema dei personaggi, che è profondamente diverso da quello trissiniano e non prevede (a differenza di Trissino) la presenza di un coro. Le indicazioni di luogo sono riprese alla lettera da Riccoboni (semplificando quelle dettagliate di Silvani) e poco hanno a che vedere con le didascalie del

²⁴ Le numerose ristampe della *Sofonisba* testimoniano la fama goduta dall'opera e dal suo autore: a Milano in occasione di una rappresentazione dell'opera al Regio Ducal Teatro (Malatesta, 1713), a Napoli in occasione del carnevale (Muzio, 1718), ancora a Milano sempre per il carnevale (Malatesta, 1744) e nello stesso anno a Venezia nel corpo delle *Opere drammatiche del sign. Abate Francesco Silvani* (Voltolini, 1744).

²⁵ Fra cui i più noti restano quelli musicati in una fase successiva da Antonio Vivaldi, come *La fede tradita e vendicata* o *I veri amici*, noto anche come *Candace*.

²⁶ Sulle rappresentazioni presso il teatro Grimani di Venezia si veda H. Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985 e E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Standford, Standford University Press, 2007.

²⁷ Si veda L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 7 e F. Silvani, *Sofonisba*, Rossetti, Venezia, 1708, pp. 7-10.

supposto modello cinquecentesco, visto che Trissino si limitava a comunicare all'inizio del primo atto che gli eventi si svolgevano a Cirta città della Numidia. Si confronti, per esempio, questa didascalia di Lelio:

“Tende di Siface incendiate da’ Soldati di Scipione. Città in lontananza attaccata da Massinissa. Siface, che esce fuggitivo con la spada alla mano. Trinciere.”²⁸

con quella corrispondente di Silvani:

“Tende dell’esercito di Siface occupate da Soldati di Scipione sotto la condotta di Mezetulo. In lontano veduta della Città di Cirta posta sopra d’una collina, & attaccata dalle genti di Massinissa, Siface che esce fuggitivo dalle suddette Trinciere.”²⁹

Il testo vero e proprio di Riccoboni è una chiara trasposizione in prosa del libretto, con minore magniloquenza e qualche ampliamento rispetto alle cadenze più sintetiche ed evocative dei versi (che comprendevano arie cantate e quindi una diversa suddivisione dei tempi scenici). Fin dalle prime battute di Siface, per esempio, il testo riccoboniano:

“*Siface*. Numi impotenti; il Brando latino, e trionfa di voi, e v’imprime terrore. Già l’Africa vostra sen cade oppressa dal valor suo, e seco sen cade Siface, ma non già la sua gloria; pera egli pure questo misero Re, ma non sia, che da grande la sua caduta. Al di lui cenere temuto inalzaranno la tomba i Simulacri infranti de’ nostri Numi”;³⁰

riprende puntualmente il lessico di Silvani:

“*Siface*. Imbelli Dei; già di Quirino il brando
vi mette in fuga; oppressa
cade l’Africa vostra, e cade seco
Siface sì, non la sua gloria, pera
questo misero Re, ma sia da grande

²⁸ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 12.

²⁹ F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 15.

³⁰ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 11.

la sua rovina; inalzino la Tomba
 al cener temuto
 de patrj Numi i simulacri infranti.”³¹

Le differenze fra i due testi si limitano a piccole giunte o spostamenti di sequenza, come nella scena sesta del primo atto dove Silvani scrive, dopo una breve battuta di Vermina:

“*Janisbe*. Vermina, in te non veggo,
 che il figlio d’un Tiranno,
 che mi svelse di fronte una Corona,
 e ne cinse empicamente, infino a questa
 formidabile notte, il crine ingiusto”,³²

e dove Lelio, mirando a una più vivace resa scenica, aggiunge in apertura qualche altra battuta fra i due personaggi, per poi recuperare le stesse espressioni del suo modello:

“*Janisbe*. Tanto non splende il lume di tua gloria, ch’io non vegga in Vermina il figlio d’un Tiranno, che dalla fronte mi strappò quel Diadema che fu de’ miei Avi ereditata grandezza. Rapitore spietato ei ne cinse il suo crine, sino a questa notte per lui infausta, e forse a me non amica.”³³

Senza dubbio la riscrittura o meglio l’accurata parafrasi di Riccoboni, stimolata probabilmente da una rappresentazione dell’opera di Silvani sui palcoscenici di Venezia, tiene conto del lavoro sul testo della *Sofonisba* trissiniana compiuto insieme a Maffei in funzione dell’adattamento scenico. Tuttavia già quest’ultimo, per la sua capacità di assecondare il gusto del pubblico, avrebbe potuto essere influenzato dal testo di Silvani, proprio con la mediazione del capocomico che nei suoi

³¹ F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 15.

³² Ivi, p. 20.

³³ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 19.

scritti teorici tanto aspramente avrebbe polemizzato con la triviale maniera melodrammatica.³⁴ Questa contraddizione fra una produzione teorica tesa a stigmatizzare l'eccessiva diffusione del melodramma sui palcoscenici italiani (e compiutamente inserita in un discorso di ristabilimento della tragedia colta sulla scena) e una pratica teatrale fortemente influenzata proprio da questo genere è tuttavia solo apparente. Le ragioni del capocomico si mescolano costantemente con quelle dell'aspirante riformatore, per esigenze di sopravvivenza materiale della compagnia e per la consapevolezza, data dalla professione, della necessità di una mediazione che possa avvicinare il gusto del pubblico alla scena tragica.

³⁴ Si vedano Id., *Dissertazione sopra la tragedia moderna*, Venezia, Zane, 1729; Id., *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Paris, Guerin, 1738; Id., *De la réformation du théâtre*, Paris, De Bure, 1767.

LIBRI (FILM) DI LIBRI / BOOKS (FILMS) OF BOOKS



Recensione / Review

Sebastiano Italia, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale – Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 358, € 32,00

Per un autore medievale come Dante la ricerca delle fonti non può limitarsi ai riferimenti che si potrebbero chiamare primari, senza tener conto del fatto che le *auctoritates* erano trasmesse insieme a commenti considerati essi stessi necessari alla giusta interpretazione dei testi. I diversi lavori sui *commentaria* al *Cantico dei Cantici* pubblicati da Lino Pertile negli anni Novanta, per esempio, hanno dimostrato che in anche in quel caso la glossa era più pertinente della fonte per studiare in modo corretto l'intertestualità dantesca.¹

Come sottolinea Nicolò Mineo nella *Prefazione* al volume di Sebastiano Italia, questo lavoro risponde alla necessità di prendere in considerazione i commenti “soprattutto quando si è in presenza di forme dell'allegoresi”² tratte dai testi biblici o classici, il cui accesso dipendeva da una tradizione esegetica arricchitasi lungo i secoli. Virgilio era ovviamente il primo autore latino a venire in mente per i riferimenti classici: occorreva

¹ Si veda S. Italia, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale – Roma, Bonanno, 2012, p. 40.

² Cfr. N. Mineo, *Prefazione*, *ivi*, p. 11.

quindi identificare i commentatori più significativi per un intellettuale fiorentino vissuto tra il XIII e il XIV secolo.

Mentre la critica è rimasta a lungo reticente sull'influsso effettivo del *Commentarius* di Servio, grammatico della fine del secolo IV, come si deduce dall'assenza di una voce relativa nell'*Enciclopedia Dantesca*,³ il presente studio cerca di ridargli pieno significato, sulla scia delle rilevazioni già effettuate da Alessandro Ronconi e Giorgio Brugnoli. Uno degli obiettivi principali della nuova inchiesta consiste infatti nel mettere in evidenza una fase di rilettura dantesca dell'*Eneide* sotto l'egida di Servio, la cui esegesi di matrice storico-grammaticale finisce per soppiantare quelle di Fulgenzio (autore, nel secolo VI, dell'*Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis*) e di Bernardo Silvestre (autore, fra il 1125 e il 1230, di un *Commentum super sex libros Aeneidos Virgilio*), ambedue di matrice allegorico-morale. Tale rilettura

“ [...] sembra restituire a Dante un Virgilio nuovo, che non può più essere il ‘Virgile moralisé’ della tradizione medievale, ma che non è ancora il Virgilio letto con la lente della filologia, così come sarà per Petrarca – conoscitore anch’egli dell’esegesi serviana”.⁴

Questa conclusione rimanda alla stimolante domanda che l'autore si pone nell'*Introduzione*, esaminando la diffusione europea del commento di Bernardo Silvestre: “È lecito allora considerare Dante quale possibile tramite tra l'umanesimo francese del secolo XI e l'Umanesimo maturo fiorito nella nostra penisola nel XIV secolo?”⁵

Sebastiano Italia definisce con sintetica chiarezza i suoi strumenti di analisi, svolgendo una riflessione sulla nozione di intertestualità che attinge

³ Si veda S. Italia, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, cit., p. 31.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 213.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 25.

a Michail Bachtin, Tzvetan Todorov e Julia Kristeva fino a Roland Barthes, Gérard Genette e Antoine Compagnon, con attenzione a studiosi italiani come Cesare Segre, Ezio Raimondi, Marina Polacco e Gian Biagio Conte (e ad alcuni spunti dello stesso Benedetto Croce). Egli descrive il proprio metodo in termini precisi:

“ [...] individuare e registrare sia le reminiscenze accettabili come certe sulla base di coincidenze contestuali, lessicali e semantiche, sia quelle possibili, riconoscibili dalla suggestione fornita da un determinato costrutto, sintagma o singola parola che può aver inciso sul poeta, producendo associazioni di idee, analogie o reminiscenze più o meno volontarie.”⁶

La pubblicazione di questo libro, frutto di lunghi anni di formazione e di studi, rappresenta dunque un notevole passo avanti negli studi sulle fonti dantesche, come dimostrano “la ricchezza e completezza dei fondamenti bibliografici” e la “messe di dati straordinariamente ricca e importante” che potrà consentire al dantista “di affrontare con nuovi strumenti una serie di difficoltà interpretative, spesso rimaste senza convincente risposta”.⁷

Il primo capitolo del volume, *Sullo scrittoio di Dante: Virgilio e i suoi 'interpretes'*, comincia con una presentazione in ordine cronologico dei tre commentatori medioevali, proseguendo con un dettagliato regesto delle corrispondenze tra il commento di Fulgenzio e Dante; assai più ricco è l'analogo regesto relativo a Bernardo Silvestre.

Il secondo capitolo, *Dante tra due tradizioni esegetiche: Fulgenzio-Bernardo Silvestre e Servio*, valuta con attenzione la diversa influenza dei due commentatori da una parte e di Servio dall'altra, dimostrando l'esistenza di due momenti di lettura dell'*Eneide* in base a certe

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ Cfr. N. Mineo, *Prefazione*, ivi, p. 11 e p. 14.

interpretazioni serviane riprese da Dante solo in un secondo tempo. È possibile così mettere a fuoco un ritratto dell'Alighieri come interprete di Virgilio e proporre una nuova definizione della *Commedia* come vera e propria riscrittura dell'*Eneide*.

Il terzo capitolo raccoglie infine tutte le *Tracce di Servio nella 'Commedia'* prelevandole dalle tre cantiche. Per quanto riguarda l'*Inferno* diverse osservazioni vertono sul viaggio di Ulisse; relativamente al *Purgatorio* l'attenzione si sofferma sul fiume Lete e sulla figura del Grifone; mentre per il *Paradiso* l'analisi si concentra su Giustiniano e Cacciaguida.

Le *Conclusioni* ribadiscono i risultati di una ricerca che l'autore dichiara di voler condurre nel rispetto della sua formazione di filologo e del punto di vista intertestuale adottato:

“Per mezzo dell'analisi di queste fonti [...] si è notato che Dante concepisce e configura la sua opera come un tessuto [...] nella cui trama traspare il richiamo allusivo a tali fonti. Dante non sceglie di riutilizzarne una sola. Sceglie di combinarne diverse e di adattarle come tessere musive.”⁸

Ma Salvatore Italia ha saputo avventurarsi anche più in là nella sua inchiesta, illustrando l'apporto di ogni commentatore alla definizione di termini essenziali come *fictio*, *veritas*, *integumentum* o *allegoria*, lungo i momenti chiave delle scritture dantesche; fino a individuare “una posizione sostanziale di sintesi tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi”, come nel “sintomatico [...] approccio dantesco alla *katabasis* di Enea”.⁹ Sarebbe allora auspicabile un ulteriore contributo dedicato proprio al tema

⁸ Cfr. S. Italia, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, cit., p. 343.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 344.

dell'allegoria, rinnovando su queste nuove basi un vecchio dibattito caro alla critica dantesca.

CÉCILE LE LAY



Recensione / Review

Giuseppe Tornatore, *The Best Offer*, Paco Cinematografica – Warner Bros Italia – Friuli Venezia Giulia Film Commission – BLS Südtirol Alto Adige – Unicredit, 2013

Dopo *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), *L'uomo delle stelle* (1995), *Malena* (2000) e *Baaria* (2009), Giuseppe Tornatore si allontana dal suo prediletto microcosmo siciliano per orchestrare un dramma screziato dalle forti tinte del *thriller* e del *mystery*. Vincitore di sei David di Donatello, sei Nastri d'argento e quattro Ciak d'oro, *The Best Offer* è un film internazionale non solo per la recitazione in inglese, ma anche per le *locations* (Gorizzo di Camino al Tagliamento, Bolzano, Trieste, Milano, Roma, Parma, Merano, Vienna e Praga) e il suo eccellente *cast* che comprende Geoffrey Rush (Virgil Oldman), Donald Sutherland (Billy), Jim Sturgess (Robert) e la giovane attrice olandese Sylvia Hoeks (Claire Ibbetson). Per la decima volta nella venticinquennale filmografia del regista, Ennio Morricone è chiamato a comporre la colonna sonora, mentre la sceneggiatura nasce da un'idea originale dello stesso Tornatore.¹ Si tratta, inoltre, del suo primo film girato con tecnica digitale.

¹ Si veda il volume G. Tornatore, *La migliore offerta*, Palermo, Sellerio, 2013.

È la storia dell'anziano e misantropo Virgil Oldman, finissimo esperto d'arte e battitore d'aste in un'anonima città mitteleuropea, che innalza fra sé e gli altri un muro di sospetto e diffidenza ben simboleggiato dai guanti che indossa costantemente, sfilandoli solo per verificare l'autenticità delle opere che deve valutare. Dietro la sua inattaccabile reputazione professionale si cela un segreto: Billy, vecchio pittore e suo assistente, acquista per lui e all'insaputa di tutti dei ritratti femminili firmati dai più grandi pittori,² che vanno a formare un'immensa collezione nascosta in un *caveau* blindato. Non è raro che lo stesso Oldman inganni i proprietari delle opere, spacciandole per falsi e acquistandole poi a prezzi irrilevanti. A spezzare quest'apollinea esistenza è l'amore struggente di Virgil per Claire Ibbetson, fanciulla nevrotica che vive rinchiusa in una villa dove l'esperto è chiamato a stilare una valutazione patrimoniale. Al tormentato rapporto fra il vecchio e la giovane si intreccia il motivo degli ingranaggi sparsi nella vastissima villa, raccolti da Virgil e assemblati da Robert suo restauratore di fiducia, fino a formare un autentico automa di Jacques de Vaucanson (in realtà solo un immaginario espediente narrativo), ultimo tassello di una perfida truffa ordita alle spalle di Oldman proprio da Claire, Robert e Billy che lo derubano di tutti i suoi preziosi ritratti. La giovane è forse un'attrice e la vera Claire Ibbetson è una nana, proprietaria della villa che Robert ha preso in affitto. Nel magazzino restano soltanto i chiodi, le ombre delle cornici e l'automa che ripete, con una voce

² Fra i tanti: *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni* e *Ritratto di Lucrezia Panciattichi* di Agnolo Bronzino, *La Fornarina* e *La Muta* di Raffaello, *Ritratto di Beatrice Cenci* e *Ritratto della madre* di Guido Reni, *Violante* e *La Bella* di Tiziano, *Ritratto di Madame Aymon* di Dominique Ingres, *La dama dei gelsomini* di Lorenzo di Credi, *la Zingarella* del Boccaccino, *Dama col Petrarchino* di Andrea del Sarto, *Ritratto di Lucrezia Borgia* di Bartolomeo Veneziano, *Ritratto di Lucina Brembati* di Lorenzo Lotto, *Ritratto di Elspeth Tucher* di Albrecht Dürer, *Ragazza con la candela* di Godfried Schalcken, *Autoritratto* e *Ritratto di dama anziana* di Rosalba Carriera, *Joli Coeur* e *La donna della finestra* di Dante Gabriel Rossetti, *Jeanne Samary in abito scollato* di Pierre-Auguste Renoir.

registrata, la frase chiave del film: “There’s something authentic in every forgery”. Il protagonista, uscito di senno, piomba in un stato catatonico che lo conduce, in fin di vita, fra le mura di un istituto psichiatrico.



Virgil Oldman contempla i ritratti femminili nel suo *caveau*

Il barocco *collage* di Tornatore si compone di innumerevoli allusioni e citazioni di opere pittoriche, ma anche letterarie e cinematografiche, per rappresentare la parabola di un uomo che nella sua ascetica ricerca della bellezza giunge all'autodistruzione. Il piacere edonistico che Virgil Oldman prova nel contemplare i volti femminili, paralizzato nella sua poltrona come uno stilita sulla colonna, è quello medesimo della Santa Teresa in estasi raffigurata da Gian Lorenzo Bernini (nella chiesa romana di Santa Maria della Vittoria): antitesi dell'amore carnale, asceti verso il Bello che in accezione platonica coincide sempre con il Bene. Ma nella realtà il contatto con la donna in carne ed ossa si rivela catastrofico, poiché sulla figura femminile si proietta l'accecante pulsione amorosa che il collezionista ha per i suoi ritratti: non a caso egli si toglie i guanti per accarezzarla, come fa per valutare i dipinti. L'opera d'arte, insomma, trova un'incarnazione mentre la persona viva finisce per essere sostituita da una

figura artificiale: l'archetipo di Virgil è Admeto, che commissiona la statua con l'effigie della moglie morta da porre nel talamo; è Pigmalione, innamorato di una statua raffigurante Afrodite. Il motivo di questo scambio e anche di quest'autodistruzione è del resto ben presente nella letteratura ottocentesca (pensiamo al *Chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac) ma anche nel cinema classico americano: analogo e rovinoso è lo scambio fra pittura e realtà messo in scena da Fritz Lang in *The Woman in the Window* e da Otto Preminger in *Laura*.



Claire Ibbetson nel salotto della villa

È allora significativo che la passione di Virgil nasca *in absentia*, come *amor de lonh*, quando ancora non è riuscito a vedere la donna che si nasconde dietro una parete: è infatti di un'immagine dipinta che egli si innamora, seguendo la tradizione medioevale e rinascimentale. Il fatto che sia un ritratto non di Claire ma della madre di lei, confezionato proprio dal pittore Billy come parte della trappola in cui dovrà cadere il collezionista, aumenta vertiginosamente la separazione fra l'amante e l'amata, in una sorta di amara parodia dell'amore sublime a distanza che proprio il nome

della donna sembra evocare (pensiamo al romanzo *Peter Ibbetson* di George du Maurier, filmato nel 1935 da Henry Hathaway con Gary Cooper e Ann Harding).

Il tema letterario della contemplazione mistica dell'opera d'arte, quella del cugino Pons balzacchiano circondato dalla sua mirabile collezione,³ ma anche quella del dannunziano Andrea Sperelli di fronte alla "virtualità afrodisiaca latente"⁴ degli oggetti di Palazzo Zuccari, si ripete dunque nel pietrificante ideale della Forma che anima il rapporto fra Virgil Oldman e le sue donne appese alla parete del *caveau*: grotta platonica gremita di ombre, che concede al suo struggente bisogno d'amore un piacere perennemente inappagato, secondo la logica di Don Giovanni di fronte al feticcio femminile. Il collezionista vive insomma nell'euforica ossessione di entrare in possesso dell'oggetto mancante e la sua collezione è presentata da Tornatore come ennesima incarnazione di quel *cabinet d'amateur*⁵ così spesso rappresentato dalla pittura barocca.⁶ Per la letteratura si pensi soltanto al racconto di Georges Perec *Un cabinet d'amateur*,⁷ che intreccia magistralmente proprio il motivo della collezione e quello del falso in un vertiginoso gioco di specchi, molto vicino per qualche aspetto all'avventura di Virgil Oldman.

³ Si veda H. de Balzac, *Le Cousin Pons*, in Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de P. Berthier, A. Lorant et A.-M. Meininger, Paris, Gallimard, 1977, t. VII, pp. 483 ss.

⁴ Cfr. G. D'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Garzanti, 2009¹¹, p. 22.

⁵ Anche nel film di Matteo Garrone *Tale of Tales* (2015), ispirato alle novelle di Giambattista Basile, il re di Roccaforte fa della propria camera da letto un *cabinet d'amateur* tappezzato di ritratti femminili.

⁶ Fra i molti esempi possibili, citiamo di Willem van Haecht, *La Galleria di Cornelis van der Geest* (1628); di Wilhelm van Haecht, *Gabinetto di un collezionista con Apelle che dipinge Campaspe* (1630); di David Tenier il Giovane, *Arciduca Leopold Wilhelm nella sua Galleria* (1647); di Frans Francken il Giovane, *Galleria di un uomo di scienze* (1612), *Galleria dell'Arciduca Léopold Wilhelm* (1647) e *Galleria Arciduca Léopold Wilhelm d'Austria* (1651).

⁷ Si veda G. Perec, *Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Balland, 1979.



David Tenier il Giovane, *L'arciduca Leopold Wilhelm nella sua galleria*, Museo del Prado (Madrid)

Quella che sembrava la “migliore offerta”, l’Amore, non è altro dunque che un calcolatissimo falso d’autore. Lo conferma con amara ironia l’ultima citazione del film, legata alla costruzione dell’automa parlante di Vaucanson che è perfetta allegoria del sofisticato meccanismo destinato a intrappolare il protagonista.⁸ È proprio Robert a citare esplicitamente il racconto di Edgar Allan Poe *Maelzel’s Chess Player*,⁹ dove si presenta un automa giocatore di scacchi ma anche il trucco che lo rende imbattibile: un

⁸ Gli ingranaggi dominano anche nell’ultima sequenza, con Virgil in un *pub* di Praga invaso da orologi e marchingegni. Si ricordi, inoltre, il motivo dell’automa e dell’ingranaggio nel film *Hugo Cabret* di Martin Scorsese (2011).

⁹ Si veda E. A. Poe, *Maelzel’s Chess-Player*, in Id., *The Complete Tales and Poems*, with an introduction by H. Allen, New York, The Modern Library / Random House, 1938, pp. 421-439.

nano nascosto all'interno della macchina, proprio come una nana prende il posto dell'affascinante Claire Ibbetson alla fine del film.

FRANCESCO GALLINA

Publicato *online*, Dicembre 2015 / Published online, December 2015

Copyright © 2015

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 archivarlo 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.