

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. 20 / Issue no. 20

Dicembre 2019 / December 2019

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 Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 20) / External referees (issue no. 20)

Alberto Cadioli (Università Statale di Milano)

Eleonora Capra (Università di Parma)

Silvia Contarini (Università di Udine)

Matteo Di Gesù (Università di Palermo)

Antonio Di Silvestro (Università di Catania)

Jérôme Dutel (Université Jean Monnet – Saint-Étienne)

Martino Marazzi (Università Statale di Milano)

Anna Mirabella (Université de Nantes)

Francesco Montone (Università di Napoli Federico II)

Francesca Parmeggiani (Fordham University – New York)

Elena Spandri (Università di Siena)

Rodolfo Zucco (Università di Udine)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2019 – 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

Speciale

ALIBI MEDIEVALI. IL MEDIOEVO COME LABORATORIO DI RISCrittURA

a cura di Francesco Bonelli, Giulia Cacciatore, Filippo Fonio

<i>Presentazione</i>	3-14
<i>Il medioevo citato di Giovanni Pascoli. Re Enzo fra storia e simbolo</i> FRANCESCA IRENE SENSINI (Université Nice Sophia Antipolis)	15-26
<i>Nell'abisso dell'aldiquà. Gli inferni del fantastico italiano</i> STEFANO LAZZARIN (Université Jean Monnet – Saint-Étienne)	27-42
<i>Da un italiano all'altro. Il "Decameron" di Aldo Busi</i> CHIARA NATOLI (Università di Palermo)	43-57
<i>Dante's "Inferno", Video Games, and Pop Pedagogy</i> BRANDON K. ESSARY (Elon University – North Carolina)	59-82
<i>'Graphic Dante'. Dante Alighieri e Farinata degli Uberti</i> VINCENZO SALERNO (Università di Cassino e del Lazio Meridionale)	83-99
<i>"Io so che l'intenzion lor fu onesta". L'"Inferno" in Topolino</i> DEBORA BARATTIN (Université Grenoble Alpes)	101-119
<i>Dante in giallo. 'Detective story' e riscritture dantesche</i> ANNA MARIA COTUGNO (Università di Foggia)	121-132
<i>Welcome to Hell. Dante's "Inferno" in Valerio Evangelisti's Eymereich Cycle</i> FABRIZIO DI MAIO (University of Birmingham)	133-147
<i>Citare le crociate. La fantastoria di Valerio Evangelisti</i> DANIELE COMBERIATI (Université Paul Valéry – Montpellier)	149-156

MATERIALI / MATERIALS

<i>"Utinam ne in nemore Pelio". Un verso di Ennio nelle opere di Cicerone</i> ALESSANDRA DI MEGLIO (Università di Napoli Federico II)	159-167
<i>Haunted by a Monster: Mary Shelley's Translation of Apuleius and "Frankenstein"</i> CHIARA ROLLI (Università di Parma)	169-182
<i>"Richard the Third" and "Looking for Richard": from Stage to Docudrama</i> MARIA GRAZIA DONGU (Università di Cagliari)	183-207

*La rete musicale. Citazione e comunicazione in “The Crying of the Lot 49”
di Thomas Pynchon*

FEDERICO FRANCUCCI (Università di Pavia)

209-219



FRANCESCO BONELLI – GIULIA CACCIATORE

FILIPPO FONIO

PRESENTAZIONE

Nel 1985, registrando l'ondata di medievalismo che allora investiva, non per la prima volta, la cultura europea (e che non ha cessato di aumentare negli anni successivi), Umberto Eco individuava dieci modi di sognare il Medioevo.¹ Egli rifletteva preliminarmente sul senso della moda medievale e sulla sua ciclica ricomparsa in Occidente a partire dalla fine dell'Illuminismo, precisando le differenze che la separano dall'analoga fascinazione per l'antico che in nome del classicismo ha spesso e più a lungo dominato l'orizzonte culturale. Se infatti i *revivals* greco-romani sono improntati (sul piano della finalità ideale) alla "ricostruzione filologica", il medievalismo si caratterizza per una tendenza al "rabberciamento utilitaristico".² La definizione non va presa soltanto nell'accezione immediata che rinvia all'ambito dell'architettura e

¹ Si veda U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 105-121, ma anche, per un approfondimento delle origini del medievalismo, R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1993.

² Cfr. U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, cit., pp. 111-112.

dell'urbanistica (viene spontaneo pensare a Eugène Viollet-le-Duc e ai diversi *troubadourismi* europei), ma dice qualcosa anche sull'essenza dei reimpieghi in questione. Nella prospettiva dell'immaginario infatti, se il "rabberciamento" si contrappone alla filologia, la lacuna colmata fantasiosamente si contrappone all'acribia, la *crux desperationis* non è più tale e la collazione si apre a interpolazioni quanto mai eterogenee e variamente plausibili. Se inoltre il Medioevo entra nell'immaginario collettivo e si estende financo al magma culturale del *pop*, esso perde i connotati propri di un'epoca storica per assumere quelli sfumati di un orizzonte del sogno, spesso nostalgico e comunque ogni volta rifunzionalizzato per parlare del presente.

Anche oggi il Medioevo è talvolta contrapposto all'Antichità, com'era tipico del Romanticismo e dell'epoca vittoriana. L'esergo che accompagna *in limine* l'organo disciplinare degli "Studies in Medievalism", una citazione di Lord Acton risalente alla metà del XIX secolo, segnala per esempio il dualismo insistendo sul fatto che Antichità e Medioevo sono due grandi principi che "divide the world, and contend for the mastery",³ come due centri di attrazione concorrenti. Nonostante i tentativi recenti di riprendere l'antico in chiave *pop* come avviene anche con il Medioevo,⁴ viene da chiedersi tuttavia se non si tratti di un tentativo di sdoganare la cultura classica in crisi di vocazioni, facendola apparire

³ Cfr. Lord Acton, [esergo], in *Medievalism in Technology Old and New*, Edited by K. Fugelso with C. L. Robinson, in "Studies in Medievalism", XVI, 2008, p. IX.

⁴ Pensiamo al progetto francese *Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, all'indirizzo elettronico <http://antiquipop.hypotheses.org>. Si veda *Antiquity in Popular Literature and Culture*, Edited by K. Dominas, E. Wesolowska and B. Trocha, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

meno elitista.⁵ Il Medioevo oggi rivisitato, da parte sua, mostra una complessa serie di sfaccettature, pretesto per una rivisitazione ironica, Medioevo barbarico e Medioevo romantico espressione delle identità nazionali,⁶ soprattutto al Medioevo della Tradizione: “acritico e antifilologico”, intessuto “di allusioni e di illusioni [...] mistico e sincretistico, esso voracemente ascrive alla propria storia intemporale tutto ciò che non può essere né provato né falsificato”.⁷

I contributi qui raccolti costituiscono un’esauriente illustrazione del gusto per il Medioevo tanto in voga oggi.⁸ Oltre trent’anni dopo la pubblicazione del saggio di Eco, i Medioevi sognati e sognabili sono aumentati vertiginosamente e l’*età di mezzo*, col suo patrimonio culturale e letterario costituisce uno dei più diffusi *alibi* della nostra contemporaneità, spesso presentato nella forma di un passato senza storia e recuperato quasi esclusivamente sul piano estetico.⁹ A partire dallo straordinario successo del *Nome della rosa* dello stesso Eco nel 1980, simili modalità di ricezione trasfigurante oltrepassano le aule universitarie e i circuiti specialistici per approdare a un favore di massa: lo dimostra l’interesse per il Medioevo in numerosi ambiti della cultura popolare, dai *video-games* ai giochi da tavolo, dal fumetto alla *fan fiction*, dal *thriller* alla musica *metal*. Una tendenza analoga investe parimenti la sfera del sociale e del discorso pubblico. Svariate forme di medievalismo innervano infatti la vita politica, sia nella forma folkloristica di istanze a carattere identitario o di movimenti

⁵ Si veda L. D’Arcens – A. Lynch, *The Medieval, the International, the Popular. Introduction*, in *International Medievalism and Popular Culture*, Editors L. D’Arcens & A. Lynch, Amherst, Cambria Press, 2014, p. XIII.

⁶ Si veda T. di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino, Einaudi, 2011.

⁷ Cfr. U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, cit., p. 116.

⁸ Si veda Ch. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris, Plon, 1996.

⁹ Si veda G. Bartholeyns, *Le passé sans histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps*, in *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Sous la direction de V. Ferré, Paris, L’Harmattan, 2010, pp. 47-60,

che dal Medioevo traggono forza per una retorica delle radici,¹⁰ sia in quanto strumento critico con il quale leggere l'esplosione dello Stato moderno e la 'balcanizzazione' del potere nel mondo globalizzato.¹¹

A questa dinamica non sfugge neppure la cultura 'alta', che negli ultimi anni si è spesso misurata con esercizi di riscrittura, adattamento e manipolazione del canone medievale. Basti pensare sul piano dello spettacolo alle *Lecturae Dantis* di Carmelo Bene, alla *Commedia* di Vittorio Sermoni e Vittorio Gassman, a quella di Romeo Castellucci, al film *Meraviglioso Boccaccio* di Paolo e Vittorio Taviani; in campo narrativo ai medievalismi di Italo Calvino e Marco Santagata, alle attualizzazioni di Aldo Busi e Carmen Covito, alle novelle di Gianni Celati e al *Pataffio* riscritto da Luigi Malerba, al romanzo *Marca gioiosa* di Roberto Pievano e ai prosimetri di Giorgio Pressburger, a Giovanni Testori e ai suoi numerosi *pastiches* medievaleggianti, fino a alle glosse e alle finzioni dantesche di Jorge Luis Borges, Philippe Sollers, Kazuo Ishiguro.

Gli odierni studi sul Medioevo, del resto, si aprono volentieri alla cultura *pop* nelle sue varie manifestazioni e trattano spesso il fenomeno dei recuperi medievali senza distinzione di campo disciplinare e senza precise barriere.¹² In Italia una menzione speciale in tal senso merita la rubrica "l'altro medioevo", presente fin dal 1976 nella rivista "Quaderni medievali" e attiva fino ad oggi: rassegna semestrale che mira a

¹⁰ Si veda M. Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, il Mulino, 2011 e *The Invention of Tradition*, Editors E. Hobsbawm and T. Ranger, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1983.

¹¹ Si veda H. Bull, *The Anarchical Society*, New York, Columbia University Press, 1977.

¹² Pensiamo, in area anglosassone, a riviste come la già citata "Studies in Medievalism" o "Postmedieval" e al recente *Cambridge Companion to Medievalism*, Edited by L. D'Arcens, Cambridge, Cambridge University Press, 2016. Per i rapporti col cinema si veda A. Iannucci, *Dante, Cinema and Television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004 e il sito *Cinema e Medioevo*, all'indirizzo elettronico www.cinemedioevo.net.

documentare appunto il “Medioevo della cultura comune, tradotto, decodificato, volgarizzato, spesso deformato”, debitamente scisso dal “Medioevo dei medievisti”.¹³ La matrice postmoderna di un’apertura di questo tipo in una pubblicazione specializzata appare evidente, e non per caso la rivista ha ospitato in prima pubblicazione proprio il saggio di Eco citato sopra (giugno 1986), negli atti di un pionieristico convegno dedicato al *Sogno del Medioevo*. Analogamente, già nel 1980, il periodico aveva accolto una novella pseudo-medievale di Giosuè Mosca che si accompagnava ad una finta inchiesta presso vari profili socio-professionali (medievisti ma anche studiosi di letteratura, semiologi, filosofi, attori e persino un orfano del Sessantotto), per interpretare nel modo migliore tale spigolatura antiquaria.¹⁴ Un simile mosaico faceva scattare una deriva semiotica potenzialmente indefinita, mostrando come il Medioevo possa essere, oltre a un’immagine, un canovaccio oppure un contenitore di materia varia di prima mano, e un bacino di altrettanto variegata esegesi.

Muovendo da tale prospettiva, i contributi del presente fascicolo propongono un’analisi del medievalismo e del neo-medievalismo costruita intorno alla pratica della citazione, con l’intento di descriverne per campioni i moventi e la dimensione operativa. È innegabile, del resto, che alla base di ogni rimando al Medioevo vi sia necessariamente un atto di citazione, da intendere anzitutto in senso etimologico quale doppio movimento di evocazione e provocazione.¹⁵ In questo senso, lo studio delle modalità di citazione del Medioevo può rivelarsi una chiave d’accesso

¹³ Cfr. *l’altro medioevo*, in “Quaderni medievali”, 2, dicembre 1976, p. 183. La maggior parte dei contributi pubblicati in questa sezione è peraltro firmata dagli stessi studiosi che contribuiscono anche alle sezioni specialistiche della rivista.

¹⁴ Si veda G. Mosca, *Botti tonde e botti quadre. Una novella medievale*, in “Quaderni medievali”, 10, 1980, pp. 182-212.

¹⁵ Si veda A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 44-45.

preziosa al fenomeno medievalistico, poiché consente di offrirne una spiegazione che tenga conto della sua natura dinamica. In esso, infatti, la citazione non istituisce soltanto una relazione cronologico-lineare con una determinata fonte, ma presuppone la presenza di una frizione, sovente in forma di anacronismo: le potenzialità del testo di partenza vengono saggiate nel presente, che a sua volta reinterpreta il passato da cui attinge. Il che equivale a dire che tra medievalismo e Medioevo si istituisce, parafrasando Borges, una “deuda [...] mutua”,¹⁶ nel quale il primo non cessa di rinvenire e riscrivere i propri segni precursori nel secondo. Il testo citato, pertanto, si sottrae alla cristallizzazione o all’immobilismo del documento-reperto, e si proietta, proprio attraverso il riuso, verso un futuro sempre dinamico.¹⁷ Tale, ad esempio, è il rapporto che abbiamo con la *Commedia* di Dante e segnatamente con l’*Inferno*, che non cessiamo di glossare ma anche di riscrivere, rinvenendovi ogni volta e in forme diverse un motivo di riflessione per il nostro presente.

1. *Il Medioevo come laboratorio*

La pratica della citazione reca in sé la traccia del metodo che l’ha prodotta, delle ragioni che hanno presieduto alla scelta. In questo senso il Medioevo si configura come officina, un orizzonte di riferimento nel quale l’autore ritrova non semplici oggetti, ma strumenti che gli consentono di guardare alla realtà e alla propria poetica da una prospettiva volta a volta antiquaria, celebrativa, deprecatoria, ludica o straniante. Ciò vale per qualsiasi attività di citazione o commento, anche nelle sue forme più essenziali e in apparenza meramente funzionali, così come per processi di

¹⁶ Cfr. J. L. Borges, *Nathaniel Hawthorne*, in Id., *Otras inquisiciones*, Buenos Aires – Madrid, Emecé – Alianza, 1976, p. 66.

¹⁷ Si veda S. Rabau, *L’intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 37.

appropriazione più complessi. Laddove il Medioevo si fa *corpus* citatorio, la citazione non soltanto ripropone un testo medievale in un altro panorama culturale, ma spesso l'autore ne fa un uso glossatorio, lo cita come *topic* che contiene il proprio commento, in un equilibrio a geometria variabile fra noto e ignoto di cui, ancora una volta, *Il nome della rosa* di Eco è un esempio magistrale. Questa forma di medievalismo come specchio e strumento autoriflessivo è in genere legata ad un'autorialità forte, sufficientemente conscia dei propri mezzi espressivi e capace di considerare il testo medievale come antecedente operativo, mirando a una vera riappropriazione della fonte.

Ritroviamo questo valore esegetico della citazione anche all'interno di generi come la poesia, che sembrano prestarsi meno alla pratica del commento. Nelle *Canzoni di Re Enzo* di Giovanni Pascoli studiate da Francesca Irene Sensini, ad esempio, la vicenda della dinastia sveva e in particolare del figlio di Manfredi – pure ricostruita con attenzione filologica – non è utilizzata per fini politico-patriottici alla maniera carducciana, ma è coerentemente improntata alla poetica pascoliana del fanciullo originario. La citazione diviene così pretesto per una riflessione gnoseologica e simbolica sulla poesia, la quale si ricollega più a un Medioevo sapienziale che a una rielaborazione delle vicende politico-sociali dell'epoca. Il che conferma ulteriormente la profonda unità d'ispirazione fra la dantistica di Pascoli e la sua produzione in versi.

Il Medioevo può presentarsi come laboratorio anche nell'ambito della narrativa, come nel caso di alcune riscritture novecentesche dell'*Inferno* nelle quali il riferimento al modello si concretizza nell'adozione di un preciso dispositivo formale, quello della catabasi dantesca, che incoraggia risultati letterari molto diversi tra loro (Alberto Moravia, Dino Buzzati, Giorgio Manganelli, Ferdinando Camon). Il riuso dell'itinerario infernale ne mette in valore di volta in volta la dimensione

sociale e politica, quella morale, quella metafisica; ma l'alibi dantesco non è mai elemento un accessorio o decorativo, anzi esso influenza profondamente la struttura delle opere, come dimostra l'analisi di Stefano Lazzarin.

2. *Riscritture e adattamenti*

Oltre a costituirsi in metodo o principio regolatore, il Medioevo è percepito dalla contemporaneità anche come un patrimonio testuale da trasmettere e riattivare a scopi differenti. Nel caso del riuso dell'immagine, declinata in generi tanto diversi come fumetto, *graphic novel* o *video-game*, la citazione è di due tipi: da un lato si osserva una fedele adesione alle strutture e all'immaginario che a partire Quattrocento accompagna la ricezione dei testi medievali (si pensi alle tavole di Sandro Botticelli e alle illustrazioni di Gustave Doré, ma anche alle cantiche della *Commedia* dantesca e in particolare ai gironi infernali, talvolta riproposti rispettandone lo svolgimento); dall'altro lato il *medium* di approdo si emancipa dalla tradizione letteraria, facendo ricorso a una propria semantica e rispettando le attese dei propri lettori con una "trasmigrazione a livello popolare" di stilemi che trovano "un nuovo contesto in cui integrarsi e in cui ritrovare una fisionomia autonoma".¹⁸

In questi casi i rapporti fra ipotesto e ipertesto si rovesciano: se nelle forme più consuete di medievalismo il secondo viene adattato al suo modello per fornirne chiavi esegetiche nuove e destinate a pochi, nella contemporaneità meno tradizionale la conoscenza diretta del testo di partenza è secondaria o subordinata rispetto al testo di approdo. L'*Inferno*

¹⁸ Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1978, p. 153.

tradotto o trasposto nel fumetto o nel *video-game* diventa dunque un ipertesto che, attraverso il ricorso a un linguaggio dotato di elementi e orizzonti specifici, rende fruibile la pagina dantesca a pubblici caratterizzati da gradi molto diversi di consapevolezza. Così la traduzione del *Decameron* di Giovanni Boccaccio ad opera di Aldo Busi, esaminata da Chiara Natoli, invita sì al confronto con le novelle ma se ne emancipa, avvicinandosi alle nuove generazioni mediante una serie di riferimenti all'attualità e al suo linguaggio in chiave dichiaratamente postmoderna e provocatoria.

Il fenomeno è ancora più vistoso nei reimpieghi visivi delle fonti medioevali, che le rappresentano “iconicamente” trascrivendo “per mezzo di artifici grafici (o d’altro genere) le proprietà culturali che gli vengono attribuite”.¹⁹ L’immaginario profondamente ibridato si sostituisce così al testo d’origine e si riappropria della sua antica funzione, quella di significare autonomamente, interpretando a volte il testo di partenza in maniera profondamente straniante rispetto alla tradizione esegetica.²⁰ Esemplare è allora il *video-game* studiato da Brandon K. Essary, *Dante’s Inferno*, che commenta l’opera e ne veicola la ricezione a scopo ludico, parodico e di intrattenimento, ma al contempo si presta a fini pedagogici, soprattutto nei casi in cui il fruitore non ha avuto accesso alla *Commedia*. Attraverso lo studio delle citazioni estrapolate dalla cantica dantesca e l’individuazione di riferimenti non riconducibili al testo originario, l’impiego a scopo didattico del supporto visivo agevola la comprensione e fornisce una funzionale introduzione al poema.

¹⁹ Cfr. Id., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1978⁴, p. 272.

²⁰ Cionondimeno, anche nei testi visivi non mancano riferimenti diretti agli ipotesti, in termini di citazioni esplicite o di parafrasi, talvolta espresse in versi o con lingua arcaizzante. Si veda Id., *La struttura assente*, ivi, 1968, p. 120.

Analogamente la variazione del modello attraverso la rifocalizzazione del punto di vista è bene illustrata da Vincenzo Salerno, che studia i fumetti danteschi *Farinata degli Uberti* di Corso Tarantino e *Dante Alighieri* di Alessio D'Uva, Filippo Rossi e Astrid. In queste trasposizioni alcune componenti dell'archetipo sono particolarmente sottorappresentate, come gli aspetti teologici che vengono sostituiti da contenuti morali laici con una semplice polarizzazione fra bene e male. In tal modo il viaggio dantesco, una volta desemantizzato, diventa un itinerario conoscitivo fra i fenomeni di corruzione e malcostume della società contemporanea, come dimostrano anche le versioni disneyane della prima cantica dantesca (*L'Inferno di Topolino*, *L'Inferno di Paperino*) analizzate da Debora Barattin.

La ricontestualizzazione dei contenuti permette dunque, in queste forme di rappresentazione del Medioevo, l'immedesimazione attiva del lettore grazie a messaggi facilmente adattabili alla realtà contemporanea: come già avveniva nella *Commedia*, le riscritture visive fanno entrare la realtà della storia nel presente narrativo. Anacronismi, anacronismi e distorsioni più o meno esibite passano pertanto in secondo piano, rispetto alla godibilità del prodotto finale e alle aspettative del pubblico. È un anacronismo creativo²¹ che tende a produrre sensi nuovi e potenzialmente infiniti, recuperando così la fruibilità immediata e diffusa che era propria del poema dantesco fin dall'origine.²²

²¹ Ci riferiamo alla *Society for Creative Anachronism*, attiva da anni nella promozione della ricerca di tematiche affini alla storia e alla letteratura medievali, all'indirizzo elettronico www.sca.org.

²² Si veda U. Eco, *Recitare Dante*, in R. Benigni, *Il mio Dante*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 5-11.

3. *Il Medioevo come pretesto*

Talvolta citare il Medioevo può essere un'operazione pretestuosa o strumentale, che parte da una sinopia medioevale e crea uno sfondo sul cui proiettare inquietudini di un'altra epoca. In tal caso esso diventa un calderone nel quale riversare tutto ciò che siamo, vorremmo o avremmo potuto essere, impastando insieme forme archetipiche e inquietudini dell'oggi. Pensiamo a certe serie televisive come *Game of Thrones*,²³ ma anche alla letteratura di genere: *pop*, *thriller*, fantascienza, *fantasy* e perfino il romanzo rosa, d'avventura o di cappa e spada. Qui la *Commedia* dantesca (ancora lei) può essere reimpiegata con una grande disinvoltura, parcellizzata, reinterpretata, esasperatamente glossata, falsata, reinventata, come mostrano perfettamente i romanzi gialli studiati da Anna Maria Cotugno (quelli di Matthew Pearl, Sergio Conca Bonizzoni, Arnaud Delalande, Jane Langton, Fernando Schwartz Llobera).

In quest'ambito si pone ovviamente il problema della legittimità di tali derive semiotiche, che frantumano qualsiasi argine nella lettura e spesso annullano la distanza cronologica rispetto alla fonte, deformandola radicalmente. Pensiamo agli esperimenti narrativi in chiave medioevale di Valerio Evangelisti, esaminati da Fabrizio Di Maio e Daniele Comberinati, dove la fantascienza di matrice storica reinterpretata la *Commedia* (insieme ad altri referenti medievali) cercando di rispondere a certi problemi danteschi di grande attualità, come la condanna di Maometto o quella dei peccatori contro natura. In simili casi la materia medioevale può essere derivata ovvero di seconda o di terza mano, mentre il passato diventa un enigmatico specchio che riflette le paure dell'oggi e insieme una possibile

²³ Si veda D. Benioff – D. B. Weiss, *Game of Thrones*, Television 360 – Grok! Television – Generator Entertainment – Startling Television – Bighead Littlehead, USA, 2011.

figura del futuro. Non a caso in questi più recenti romanzi, che possiamo definire neomedievalisti,²⁴ certi caratteri tipici del medievalismo (il riuso ideologicamente connotato, la nostalgia per un'epoca passata) tendono a scomparire, sostituiti da un appiattimento etico sul presente e da un gusto per l'immagine esteticamente marcante. Al Medioevo ritrovato sulle fonti si preferisce, insomma, un Medioevo già citato e riscritto, in una sorta di reimpiego del reimpiego ovvero di meta-medievalismo. Il Medioevo sognato diventa insomma, oggi, il sogno di un sogno.

²⁴ Si veda *Defining Neomedievalism(s)*, Edited by K. Fugelso, in "Studies in Medievalism", XIX, 2010, ma anche U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, cit., pp. 117-121.



FRANCESCA IRENE SENSINI

IL MEDIOEVO CITATO DI GIOVANNI PASCOLI. RE ENZO FRA STORIA E SIMBOLO

1. Risorgimento medioevale

Dalla fine del Settecento fino a oggi, il recupero del Medioevo conosce un'innegabile continuità, per quanto sia difficile attribuire un carattere unitario alle molte visioni che ne risultano, e ai programmi ideologici ed estetici a esse sottesi. Il Medioevo storico, convenzionalmente delimitato *a quo* dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente nel 476 d.C., *ad quem* dall'arrivo europeo nel continente americano nel 1492,¹ è la radice da cui discende una ricca produzione di Medioevi riattualizzati e immaginari medioevali, come altrettanti contenitori in cui i dati documentari vengono elaborati sull'orizzonte del possibile. La vastità

¹ La periodizzazione è in realtà questione controversa. Si veda G. Perta, *Sismondi, Pirenne e la periodizzazione del Medioevo. Il "fuoco greco" e il primato tecnologico degli armamenti*, in *Sismondi e la nuova Italia*, Atti del Convegno di studi. Firenze – Pescia – Pisa, 9-11 giugno 2010, a cura di F. Sofia, Firenze, Polistampa, 2011, p. 58.

temporale e geografica dell'età di mezzo – mille anni in uno spazio che va dalla Gran Bretagna al Mar Nero, fino alle sponde mediorientali del Mediterraneo, dalla penisola scandinava all'Africa settentrionale – determina, accanto alla sua inorganicità, la sua irresistibile inclinazione a diventare un passato remoto assoluto che si colloca oltre la storia anche se da essa viene alimentato.²

Nell'Ottocento italiano ed europeo, sull'onda della nuova estetica romantica, il Medioevo finisce col rappresentare un'età di grandi passioni eroiche e sentimentali, capace di fornire materiale di forte impatto emotivo ai diversi campi della creazione, in grado di esaltare e nobilitare le aspirazioni dei popoli all'autodeterminazione e all'unità nazionale.³ Di fatto si assiste all'elaborazione di un mito delle origini cui il Medioevo fornisce materiali importanti, trasversali a contesti nazionali diversi, eppure funzionali allo stesso scopo, quello di contribuire alla costruzione ideologica e quindi politica della nazione:

“ [...] di quel tempo favoloso, infatti, non si coglie quasi mai un'immagine diretta, derivata dalle fonti coeve, ma sempre e soltanto il riflesso di quello specchio deformante che fu la fantasia ottocentesca, fedelmente riprodotta sulla 'tela' dell'iconografia romantica.”⁴

Nell'Italia del primo Ottocento questo progetto ha uno statuto eversivo, poiché esorta a una profonda trasformazione geopolitica della penisola, variamente osteggiata dagli Stati preunitari. La selezione delle memorie nazionali, inoltre, è destinata ad una *élite* intellettuale di

² Si veda R. Roda, *I cavalieri e le vaporiere dell'apocalisse. Guida ragionata ai revival medievali e ai tecnomedioevi*, Ferrara, Festina Lente, 2013.

³ Si veda A. M. Banti, *Le invasioni barbariche e le origini delle nazioni*, in *Immagine della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di A. M. Banti e R. Bizzocchi, Roma, Carrocci, 2010, pp. 21-44.

⁴ R. Bordone, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1993, p. 11.

estrazione borghese, in un territorio ad elevato tasso di analfabetismo. Si crea tuttavia, già nella prima fase dei moti rivoluzionari e poi sotto la corona sabauda dopo la formazione del Regno,⁵ una sorta di “connessione sentimentale”⁶ fra questa mitografia e il dato comunitario, coinvolgendo non solo la letteratura ma anche il teatro, la musica e le arti figurative. Un ruolo fondamentale, come è noto, svolge il romanzo storico, anche in forme di più facile fruizione come il *feuilleton* avventuroso sulla scia del successo europeo dei romanzi di Alexandre Dumas e Walter Scott.⁷

In questo progetto risorgimentale e identitario, il Medioevo si presenta come un’epoca di rinascita dopo i tempi oscuri del dominio barbarico, caratterizzata da fervore culturale, politico ed economico. Al centro di questa dinamica virtuosa è il Comune, laboratorio di libertà politica e democrazia rappresentativa: il Comune centro-settentrionale che combatte l’aristocrazia germanica e il potere imperiale, una piccola patria rappresentata esemplarmente da Milano e Firenze fra Due e Trecento, modello ideale per una riforma etico-politica da attuare nel presente.

Un simile “teorema comunale”⁸ è già adottato da Giosue Carducci, che si fa cantore ufficiale della nuova Italia post-risorgimentale ed evoca in poesia il tempo delle crociate e di Dante, di Federico Barbarossa e Federico II (*Su i campi di Marengo* nel 1873, *Il Parlamento* nel 1879, *Il comune rustico* nel 1885).⁹ Ma è soprattutto Giovanni Pascoli, successore di Carducci sulla cattedra di Letteratura italiana all’Università di Bologna nel

⁵ Si veda L. Salvatorelli, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1974⁷.

⁶ Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Edizione critica dell’Istituto Gramsci, A cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. II, p. 1505.

⁷ Si veda D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L’invenzione dell’identità italiana nell’Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2015, p. 86.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 48.

⁹ Si veda L. Fournier-Finocchiaro, *Giosuè Carducci et le populisme risorgimental*, in *Le peuple. Formation d’un sujet politique*, sous la direction de S. Landi et I. Taddei, in “Laboratoire italien”, 1, 2001, pp. 65-82.

1906, a portare alle estreme conseguenze questa rilettura del Medioevo, trasformandolo in uno strumento ideologico e al tempo stesso in un contenuto sapienziale eternamente valido, oltre i dati stessi della filologia e della storia.

2. Pascoli e gli Svevi

L'interesse di Pascoli per i discendenti di Federico II Hohenstaufen, in particolare Manfredi e i suoi figli, si manifesta per la prima volta in occasione della conferenza *La Sicilia in Dante*, tenuta il 17 e 18 febbraio 1900 per la Società Dante Alighieri di Messina. La Sicilia viene presentata come particolarmente cara a Dante, ammiratore della colta e raffinata dinastia sveva e sostenitore di un potere imperiale "restauratore della giustizia e assertore della pace".¹⁰ Nel florilegio di passi danteschi consacrati agli Svevi, Pascoli si sofferma sull'incontro di Dante *viator* e Manfredi sulla spiaggia dell'Antipurgatorio, tra le anime dei morti scomunicati (*Purgatorio*, III, 103-145): a questo imperatore "valoroso e infelice"¹¹ il poeta fiorentino rende giustizia, tramandando ai posteri l'immagine di un personaggio nobile e degno, immeritadamente calunniato dai suoi avversari nella lotta per il potere; ed evoca "il destino orrendo dei figli innocenti di Manfredi", eredi legittimi al trono di Sicilia, "nelle tette prigioni di Carlo" d'Angiò.¹²

¹⁰ Cfr. G. Pascoli, *La Sicilia in Dante*, in Id., *Conferenze e studi danteschi*, in Id., *Prose*, vol. II: *Scritti danteschi*, Introduzione di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, sez. II, pp. 1452-1453.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 1454.

¹² Cfr. *ivi*, p. 1455. Si veda P. Cafaro, *I figli di Manfredi*, in *Società di storia patria per la Puglia*, Atti del III congresso storico pugliese e del convegno internazionale di studi garganici (Foggia, 25-29 ottobre 1953), Bari, Cressati, 1955, pp. 85-93.

L'attenzione di Pascoli alla sorte degli Svevi è confermata l'anno successivo dall'antologia per le scuole *Fior da fiore*, pubblicata presso l'editore Sandron di Palermo.¹³ Fra i passi scelti, quasi tutti di letteratura moderna italiana e straniera, spiccano in chiusura i versi del *Purgatorio* con il titolo *Manfredi* insieme a una pagina del critico Luigi Pietrobono intitolata *I figli di Manfredi* e dedicata ancora alla tragica prigionia dei giovanissimi eredi dell'imperatore.¹⁴ Nella nota che segue l'introduzione, il curatore precisa che i due passi dedicati a Manfredi e ai suoi discendenti hanno lo scopo di rivelare "un uffizio consimile" della poesia e della storia, quello "che un poeta latino [...] dichiarava con le parole: CONSOLARE LE GRANDI TOMBE".¹⁵

Se la funzione etica e consolatrice della poesia acquista potenza di verità grazie al dato oggettivo offerto dalla storia, Pascoli individua in un altro figlio di Federico II il personaggio più adatto a esprimere alcune valenze simboliche che appartengono ai motivi più profondi della sua opera. Figlio naturale dell'imperatore e in seguito legittimato (come Manfredi), Enzo ovvero Heinrich detto Heinz fu vicario imperiale per l'Italia settentrionale e si scontrò per lunghi anni contro i Comuni ribelli all'autorità del padre. Il 26 maggio 1249, durante la battaglia della Fossalta sul Panaro, cadde in mano ai Bolognesi e rimase loro prigioniero per oltre vent'anni, fino alla morte avvenuta nel 1272. Il primo riferimento pascoliano a Enzo è contenuto nel testo della commemorazione per la morte di Enrico Panzacchi, tenuta nel teatro Duse di Bologna nel 1906. Pascoli esalta nel suo discorso il poeta e la città evocando in apertura l'antico concittadino Guido Guinizelli e la sua "prima bella canzone" *Al*

¹³ In precedenza Pascoli aveva curato le antologie latine *Lyra Romana* (1895) ed *Epos* (1897) e l'antologia italiana *Sul limitare* (1900).

¹⁴ Cfr. G. Pascoli, *Fior da fiore*, a cura di C. Marinucci, Bologna, Pàtron, 2009, p. 405.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 33. Si veda Stazio, *Silvarum libri*, II, 7, 103.

cor gentil ripara sempre amore.¹⁶ Collegando le aspirazioni e il fervore politico dell'età comunale all'Italia postunitaria, Pascoli riconosce in Panzacchi “un forte come quei vostri antichi, o cittadini bolognesi, coi quali visse e cantò [...] quel buon Guido che è l'ideale progenitore del buon Enrico”.¹⁷ Ed è a questo punto, come un'altra medioevale conferma della *laudatio urbis*, che il conferenziere inserisce una rapida rievocazione della prigionia di re Enzo:

“Essi avevano preso prigionie un re. Gli assegnarono un palagio per carcere e deputarono alla sua compagnia sedici gentili giovani ogni quindici giorni, gli assicurarono il modo di fare le sue magnificenze usitate. Ma all'Imperatore che lo richiedeva con le minacce, risposero: ‘Non siamo canne palustri che si muovano a un po' di vento, non siamo piume non siamo brume che il sole dissipa. Lo tenevamo, terremo e teniamo’.”¹⁸

Il medesimo episodio è presente anche nei materiali preparatori alla stesura delle *Canzoni del Re Enzo* (1908-1909), dove Pascoli ricorda che Guinizelli faceva parte della compagnia dei “gentili giovani”¹⁹ e cita esplicitamente una composizione poetica del prigioniero. Enzo scrisse infatti dei versi secondo i canoni della Scuola Siciliana: di lui i codici tramandano due canzoni (*Amor mi fa sovente* e *S'eo trovasse pietanza*), un frammento di canzone e un sonetto sulla precarietà della fortuna (*Tempo vene ke sale ki discende*).²⁰ Nella sua nota Pascoli si riferisce verso 29 di

¹⁶ Cfr. G. Pascoli, *Enrico Panzacchi*, in Id., *Patria e umanità*, in Id., *Prose*, vol. I: *Pensieri di varia umanità*, Premessa di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, p. 396.

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 403-404.

¹⁸ *Ivi*, p. 404.

¹⁹ Cfr. Id., *Le Canzoni di re Enzo*, a cura di M. Castoldi, Bologna, Pàtron, 2005, p. 37.

²⁰ Si veda S. Santangelo, *Enzo prigioniero e poeta*, in *Atti del Convegno internazionale di studi federiciani*, Palermo, A. Renna, 1952, pp. 427-433; G. Fasoli, *Re Enzo tra storia e leggenda*, in *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, Facoltà di Lettere, 1968, vol. II, pp. 121-136.

S'eo trovasse pïetanza, dove l'io poetico invoca la pietà della donna entro la dialettica di gioia e dolore della servitù amorosa:

“[Enzo] con la presenza stimolò, con l'esempio ammaestrò i gentili visitatori alla poesia. Non forse un amore immaginario, più probabilmente il suo duro fato gl'ispirò questa, che è delle più sentite strofe della lirica siciliana:

Ecco pena dogliosa etc.”²¹

Il re appare dunque ai suoi occhi non solo come valoroso guerriero ma anche come poeta, rinviando così all'Achille dei *Poemi conviviali*²² e alla fragilità della condizione umana, unica costante sullo sfondo vario e mutevole degli avvenimenti storici. Se Federico Barbarossa chiudeva il carducciano *Su i campi di Marengo* passando alla testa del suo esercito (“e Cesare passò”),²³ Re Enzo appare e scompare in un senso tutto pascoliano, suggerendo la transitorietà e l'impossibile permanenza nel mondo.²⁴ Quella di Pascoli è una riflessione sul senso della Storia e dell'agire umano, in vista di un rinnovamento di esso nel presente, grazie al messaggio

²¹ G. Pascoli, “*Canzoni di re Enzo*”: materiale preparatorio. Preparativi per le *Canzoni del cor gentile, dello studio, di Biancofiore, Oh! Tristezza* (segnatura G.70.5.2), in *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio*, all'indirizzo elettronico <http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it>.

²² Si veda F. I. Sensini, *Prolegomena all'Achille pascoliano*, in “*Revue des Études italiennes*”, LI, 3-4, 2005, p. 235.

²³ Cfr. G. Carducci, *Sui campi di Marengo. La notte del sabato santo 1175*, in Id., *Poesie*, introduzione di G. Getto, scelta e commento a cura di G. Davico Bonino, Milano, Rizzoli, 1979, p. 210 (48).

²⁴ Sono molteplici le occorrenze del verbo *passare* in questa accezione, come quando lo squillo dell'auleta incita all'azione Alessandro Magno, confondendosi con la poesia che addita un oltre raggiungibile solo nella contemplazione e svelando l'inermità di ogni ambizione umana: “O squillo acuto, o spirito possente, / che passi in alto e gridi, che ti segua! / ma questo è il Fine, è l'Oceano, il Niente... // e il canto passa ed oltre noi dilegua” (cfr. G. Pascoli, *Alexandros*, in Id., *Poemi conviviali*, in Id., *Poesie*, con un Avvertimento di A. Baldini, Milano, Mondadori, 1978, vol. II, p. 1056 [IV, 7-10]). Si veda F. I. Sensini, *Dall'Antichità classica alla poesia simbolista: i “Poemi conviviali”*, Bologna, Pàtron, 2010, pp. 77-79.

pacificatore della parola poetica che agisce come farmaco ovvero esorcismo contro la morte e il nulla.²⁵

Non a caso, allora, Enzo è nuovamente evocato nella prefazione pascoliana a una raccolta di studi del 1908 dedicata ad Alessandro Tassoni.²⁶ Il noto poema eroicomico tassoniano *La secchia rapita*, infatti, evoca le contese fra Bologna e Modena ai tempi di Federico II e una sgangherata secchia di legno finita nelle mani dei Modenesi come paradossale trofeo di guerra. Tenuto in ostaggio come l'umile arnese "intarmolito",²⁷ il regale personaggio non vale più allora come gloriosa figura epica ma è degradato nell'universo antieroico universo di Tassoni, all'insegna dell'omerico Tersite e dello Yorick di Shakespeare.²⁸ Ogni *epos*, infatti, è per Pascoli "un canto notturno dopo una giornata di battaglia" ovvero una demistificazione dei valori guerreschi e del desiderio umano di gloria, come già insegnava l'amaro "allegro poema"²⁹ tassoniano.

3. "Le Canzoni di re Enzo" fra storia e palingenesi

Intorno al volgere del secolo, dunque, comincia a delinearsi il progetto pascoliano di una raccolta poetica di argomento medioevale incentrata sulle vicende della dinastia sveva, nella forma di un autentico ciclo epico che parte dal secolo XI e si chiude con la morte degli eredi

²⁵ Si veda G. Pascoli, *Il Fanciullino*, in Id., *Pensieri e discorsi*, in Id., *Prose*, vol. I, cit., p. 16.

²⁶ Si veda *Miscellanea Tassoniana di studi storici e letterari pubblicata nella festa della Fossalta, 28 giugno 1908*, a cura di T. Casini e di V. Santi con prefazione di G. Pascoli, Bologna-Modena, Formiggini, 1908.

²⁷ Cfr. G. Pascoli, *Prefazione alla Miscellanea Tassoniana*, in M. Castoldi, *Giovanni Pascoli, la "Miscellanea Tassoniana" e la genesi del ciclo di re Enzo*, in "Paragone. Letteratura", s. III, LI, 27-28-29, 2000, p. 88.

²⁸ Si veda *ibidem*.

²⁹ Cfr. *ibidem*. Si veda A. Da Rin, *Pascoli e la poesia epica. Un inedito corso universitario di Giovanni Pascoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

maschi dell'imperatore Federico II, Manfredi e Corradino di Svevia, nella seconda metà del Trecento: in un arco cronologico che, dalla morte di Federico II nel 1250, si sarebbe esteso fino a quella di Enzo nel 1272 e della sorella Biancofiore (monaca a Montargis) nel 1278, passando per la sconfitta e uccisione di Manfredi a Benevento nel 1266 e di Corradino a Tagliacozzo nel 1268. Da questi avvenimenti storici il poeta deriva lo spunto per sei "canzoni"³⁰ in endecasillabi sciolti (*del Carroccio, del Paradiso, dell'Olifante, dello Studio, del cor gentile e Biancofiore*), componendo solo le prime tre e lasciando delle altre solo pochi versi e qualche appunto preparatorio.

La canzone del Carroccio si apre nell'ottobre del 1251, poco tempo dopo la morte di Federico II, quando papa Innocenzo IV si reca a Bologna per annunciare la disfatta del nemico comune: i Bolognesi ricevono il pontefice raccogliendosi intorno al carroccio, simbolo d'indipendenza comunale, mentre dal balcone del *Palatium Novum* Re Enzo assiste ai preparativi, ignaro di tutto. *La canzone del Paradiso* compie un salto in avanti di sei anni, quando il comune di Bologna concede la libertà a un gran numero di servi della gleba riscattandoli con denaro pubblico (il titolo della canzone rinvia al nome del codice che contiene i nomi degli schiavi liberati). La storia d'amore tra Re Enzo e la schiava Flor d'uliva³¹ è narrata sullo sfondo di questa vicenda, mentre Pascoli sottolinea il valore simbolico della natura che passa dalla primavera all'estate il giorno di San

³⁰ Il termine "canzone" rinvia alle medioevali *chansons de geste* francesi ma anche alle cantiche dantesche, come dichiara *Inferno*, XX, 1-3 ("Di nova pena mi conven far versi / e dar matera al ventesimo canto / de la prima canzon"). L'epica storico-guerresca e l'epica mistica di Dante sono infatti i modelli a cui Pascoli fa qui riferimento.

³¹ Il personaggio rimanda a un'antica cronaca del XV secolo, che narra di una bellissima contadina e dei suoi amori con Re Enzo. Da questo amore sarebbe nato un figlio, leggendario capostipite della casata bolognese dei Bentivoglio. Si veda G. Pascoli, *Le Canzoni di re Enzo*, cit., p. 176.

Giovanni, come la vergine diventa sposa passando la notte con l'amato. Infine *La canzone dell'Olifante* evoca il 26 febbraio 1266, giorno della battaglia di Benevento e della morte di Manfredi, mentre Re Enzo ascolta un giullare che canta in Piazza Maggiore la disfatta di Roncisvalle e l'eroica morte di Roland. L'epica carolingia e la storia contemporanea si legano dunque in un solo ciclo, mentre coraggio e gloria diventano per Enzo prigioniero un "brusìo d'ombre vane".³²

Le tre canzoni vengono pubblicate separatamente, in ordine non cronologico rispetto alla materia trattata, presso l'editore Zanichelli di Bologna con le illustrazioni di Alfredo Baruffi: *La canzone dell'Olifante* il 31 maggio 1908, *La canzone del Carroccio* il 31 ottobre 1908, *La canzone del Paradiso* il 30 ottobre 1909. Alla fine di ogni opuscolo l'autore inserisce delle note esplicative precedute, nella *Canzone dell'Olifante*, da un avvertimento al lettore. Traendo materia per il suo canto da studi e documenti rigorosamente storici e rifiutando la tendenza del suo tempo a narrare un Medioevo riflesso nello specchio del presente, l'autore intende stimolare il lettore

“ [...] a imparar sempre più della grande storia d'Italia; grande quando Roma dominò sul mondo, non meno grande allorché l'impero romano si scisse nelle sue due funzioni, la politica e la sacerdotale; che cozzarono lunghi secoli per invadersi a vicenda e per reintegrarsi l'una con l'altra.”³³

L'accento alla riconciliazione della funzione politica e di quella sacerdotale non rimanda solo alla storia dei rapporti fra potere temporale e potere spirituale, ma anche a un nucleo simbolico tipicamente pascoliano. Come dimostrano infatti i saggi dedicati dall'autore alla *Commedia*

³² Cfr. Id., *La canzone dell'Olifante*, ivi, p. 262 (VIII, 65).

³³ Id., *Le Canzoni di Re Enzo*, cit., p. 266.

dantesca,³⁴ le due funzioni garantiscono rispettivamente la giustizia terrena e la speranza della contemplazione ultraterrena, permettendo all'uomo di operare il bene nella vita attiva e ottenere la sapienza in quella contemplativa. Nell'opera di Pascoli queste funzioni sono incarnate da personaggi molto diversi tra loro, chiamati a mettere in scena la scissione dell'Io ma anche la sua ritrovata unità, grazie alla parola poetica incarnata dall'archetipo del fanciullo originario.

Se la poesia di ispirazione storica non è estranea a Pascoli – dai miti moderni di *Odi e inni* fino a quelli antichi dei *Poemi conviviali* e dei *Carmina – Le Canzoni di Re Enzo* si inseriscono scopertamente nel solco segnato dal magistero carducciano per i temi e l'ambientazione scelti. Seguendo l'esempio del maestro, anche Pascoli si rivolge alla nazione ricorrendo a fatti e personaggi destinati a incarnare un patrimonio culturale condiviso: come indica l'avvertimento al lettore della *Canzone dell'Olifante*, il suo intento è divulgativo e pedagogico, mira a rendere popolare l'età di mezzo. Ma il rinvio a Carducci è anche polemico, in controcanto evidente dal punto di vista ideologico: il vero modello delle *Canzoni* è quello dantesco, il suo sogno imperiale e il suo fiero anticlericalismo animato da *pietas* cristiana. A una semplice contrapposizione fra popolo latino e popolo germanico, fra libertà e dispotismo, Pascoli preferisce un ambizioso affresco che lascia trasparire nei fatti storici l'eterna vicenda del genere umano, suggerendo la necessità di andare oltre la logica di oppressori e oppressi per ritrovare “l'*homo* [...] *humanus*”³⁵ e realizzare così la “*palingenesia*” di una “nuova era”.³⁶

³⁴ All'epoca delle *Canzoni del Re Enzo*, Pascoli aveva già pubblicato i suoi maggiori volumi di critica dantesca: *Minerva oscura* (1898), *Sotto il velame* (1900) e *La mirabile visione* (1902).

³⁵ Cfr. Id., *L'avvento*, ivi, p. 219.

³⁶ Cfr. Id., *L'era nuova*, ivi, p. 120 e p. 123. Si veda M. Marcolini, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su “Pensieri e discorsi”*, Modena, Mucchi, 2002.

Le *Canzoni di Re Enzo* forniscono un buon esempio, *sub specie Mediae Aetatis*, di questi motivi palingeneticici. Enzo ritrova infatti il proprio Io nell'esperienza dell'amore, mentre i ruoli sociali si dissolvono (la schiava affrancata libera a sua volta il re prigioniero) e si ricrea in sogno la felicità primigenia dell'Eden:

“Non è più re, ma d'una schiava, in dono,
la libertà che a lei fu resa, egli ebbe.
[...]
E dorme infine, dorme l'Uomo avvinto
alla dolce Eva. Quella che fu schiava,
quei che fu re tengono il capo accanto,
e l'onde brune solcano le bionde.”³⁷

Il soggetto coglie il volto nascosto della vita, fuori dall'ordine logico della realtà fenomenica,³⁸ in una sorta di mistica visione e superiore conoscenza che prendono l'aspetto di una “meteora spirituale”;³⁹ mentre l'unione di Enzo e Flor d'uliva diventa l'emblema della parola poetica ritrovata. Sullo sfondo della storia la natura continua il suo ciclo, le voci degli animali e l'avvicinarsi delle stagioni affermano la loro indifferente e affascinante alterità rispetto alle aspirazioni umane: il tempo storico e il tempo ciclico entrano in una dialettica la cui sintesi è il messaggio della poesia, che trascende entrambi e dà accesso alla felicità originaria. All'*epos* della guerra si affianca la parola paradisiaca, rivelatrice del senso profondo nascosto nell'apparente nonsenso del reale. Da origine, il paradiso diventa destino, punto di partenza dimenticato al quale si deve ritornare.

³⁷ Id., *La canzone del Paradiso*, in Id., *Le Canzoni di re Enzo*, cit., pp. 214-215 (X, 56-57, 67-70).

³⁸ Si veda M. Perugi, *Tra Dante e Sully: elementi di estetica pascoliana*, in *Giovanni Pascoli: poesia e poetica*, Atti del convegno di Studi Pascoliani (S. Mauro, 1-2-3 aprile 1982), Rimini, Maggioli, 1984, pp. 225-309; Id., “*Elementi di letteratura*” di *Giovanni Pascoli*, in “*Filologia e critica*”, 16, 1991, pp. 401-418.

³⁹ Cfr. G. Pascoli, *La Ginestra*, in Id., *Pensieri e discorsi*, cit., p. 89.



STEFANO LAZZARIN

**NELL'ABISSO DELL'ALDIQUÀ.
GLI INFERNI DEL FANTASTICO ITALIANO**

La *Commedia* dantesca costituisce da sempre un modello privilegiato per gli scrittori della tradizione gotico-fantastica. In questo saggio esamineremo il tema del viaggio infernale all'interno di un *corpus* di testi fantastici o 'fantasticizzati'¹ del Novecento italiano, fra anni Quaranta e Ottanta. Sono racconti, resoconti, trattati e romanzi di taglio realistico-sociologico, come *Oltretomba americano* di Alberto Moravia, *Viaggio agli inferni del secolo* di Dino Buzzati, *Dall'inferno* di Giorgio Manganelli, *Il quinto stato* e *La vita eterna* di Ferdinando Camon, dove si suggerisce che l'inferno autentico non è quello dell'oltretomba ma quello in cui viviamo nel presente.

¹ Si veda R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 101.

1. *L'inferno industriale e consumista*

Nel decennio 1935-1945 Moravia scrive alcuni racconti ‘magici’² che confluiscono nelle raccolte *I sogni del pigro* (1940) e *L'epidemia* (1944), a loro volta riunite in *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* (1956). Alla prima silloge appartiene *Oltretomba americano*, che si apre con un palese *clin d'œil* alla *Commedia*:

“Quando mi trovavo negli Stati Uniti, fece il giro di quella stampa, sotto i titoli significativi di ‘Verità o fantasia?’, ‘Effetti di una sbornia’, ‘Un nuovo Dante’, ‘Peccatori pentitevi: l'oltretomba esiste’, ‘Un caso di autosuggestione’ e simili, la lunga narrazione di un minatore cinquantenne di Pittsburg [*sic*], il quale pretendeva di essere stato all'altro mondo.”³

Il racconto narra appunto l'avventura del minatore di Pittsburgh che precipita in un baratro e perde i sensi; quando rinviene si trova nello “sconfinato deserto sabbioso di una regione meridionale che giudica essere l'Arizona o il Nuovo Messico” e dove sorge uno strano edificio, “una bassa costruzione quadrata, tra la fattoria e il lazzaretto”.⁴ In questa “piaggia diserta”, in questo “loco selvaggio”,⁵ non si presentano minacciose fiere allegoriche ma il poeta Virgilio, nei panni dimessi di un'improvvisata guida turistica:

“Finché, giunto sotto il fabbricato, una porticina si aprì ad un tratto e un tale vestito come un operaio con la tuta di colore turchino gli diede il benvenuto, dicendogli che quello era l'Inferno e che egli era ben contento di farglielo visitare. Il minatore

² Si veda *Italie magique. Contes surréels modernes*, choisis et présentés par G. Contini, traduits de l'italien par H. Breuleux, Paris, Aux Portes de France, 1946.

³ A. Moravia, *Oltretomba americano*, in Id., *Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1982, p. 86.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 87.

⁵ Cfr. *Inferno*, I, 29 e 93.

sbalordito da una proposta tanto straordinaria non seppe, lì per lì, che dire; e seguendo senza aprir bocca lo strano individuo, penetrò con lui nella fabbrica.”⁶

La misteriosa “costruzione” iniziale è diventata fattoria, lazzaretto, prigione, fabbricato e infine “fabbrica” ovvero “smisurata”⁷ officina, come preannunciava l’apparente incongruità di Virgilio operaio in tuta da lavoro:

“L’Inferno, secondo il nostro viaggiatore dell’aldilà, rassomiglia forte a qualche moderna fabbrica di oggetti in serie, la Ford oppure la Vickers Armstrong. [...] Il minatore [...] confessa che alla parola inferno si era aspettato punizioni terribili quanto convenzionali a base di pece, fuoco, carboni ardenti, graticole, demoni armati di tridente e altre simili diavolerie; ma fu sorpreso da uno spettacolo tutto diverso e oltremodo inaspettato. In apparenza tutti quei dannati sembravano occupati in qualche lavoro industriale; soltanto, e qui stava la pena, ciascuno di loro aveva, per assolvere la sua eterna incombenza, ordigni antidiluviani degli inizi del macchinismo, o addirittura nessun altro mezzo che le proprie mani [...]. La coscienza, come spiegò la guida, che esistessero altri ritrovati più speditivi e moderni per sbrigare lo stesso lavoro, oltre al continuo rompersi e inceppare dei loro trabiccoli, costituiva il maggior tormento di tutti quei miserabili.”⁸

L’inferno è dunque un’industria americana, non dissimile dai templi della produzione a catena come quello pionieristico di Henry Ford. I dannati sono gli operai della catena di montaggio, nuovi schiavi del capitalismo moderno; e le pene infernali coincidono col lavoro, in una sorta di modernizzato contrappasso:

“Tutta questa gente, pur senza interrompere il suo eterno travaglio, volgeva al visitatore volti ruscellanti di pianto e dava in alte esclamazioni di dolore. D’ogni parte giungevano frasi come queste: ‘Vedi, ahimè, come sono mutato: fabbricavo in vita mille chiodi al minuto... Ora per ogni chiodo mi ci vuole un quarto d’ora’. [...] ‘Su nel mondo trovo lenta la macchina schiacciasassi... che dire ora di questo pesante mazzapicchio?’ [...] ‘Scrivevo in vita prose di giornale... ora eccomi costretto a comporre versi’. [...] ‘Ah, macchina mia di caramellaio... eccomi ridotto a impastare zucchero come si usava un tempo, durante la Befana, a piazza Navona’.”⁹

⁶ A. Moravia, *Oltretomba americano*, cit., p. 87.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 89.

⁸ *Ivi*, pp. 87-88.

⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

La visita prosegue e il minatore, dopo aver constatato l'assenza del purgatorio forse perché in questo aldilà non esiste possibilità di redenzione,¹⁰ viene introdotto nel paradiso. Quest'ultimo, "molto meno originale dell'Inferno", consiste in "una sterminata fiera campionaria permanente, sempre fornita e sempre aperta",¹¹ in cui si aggira la folla degli "eletti":

"Gli eletti non fanno che comprare; con una moneta speciale di lassù che si rinnova nelle loro tasche a misura che la spendono. Come la loro moneta si rinnova senza tregua, così la merce non li ingombra né diserta i padiglioni di vendita, perché appena comperata, per un prodigio tutto celestiale, i vuoti delle vetrine e degli scaffali si riempiono da soli; mentre gli oggetti appena il compratore ne sia stanco svaniscono come per incanto permettendogli così di fare nuovi acquisti senza perciò caricarsi di roba. Da questo comperare e possedere sempre rinnovato, il beato trae un piacere così squisito, una soddisfazione così ampia, una gioia così ricca, che l'eternità non soltanto non gli pesa, ma anzi, per così dire, vorrebbe prolungarla."¹²

Se l'inferno è il mondo dell'industria, il paradiso è quello del consumo, premessa e insieme conseguenza logica del capitalismo (nella sua patria d'elezione americana). Ma la beatitudine e la dannazione sono strettamente legate nell'oltretomba di Moravia: la *Civitas Dei* è interamente racchiusa nella Città di Dite e i beati godono la gioia del possesso a due passi dai dannati che li circondano da ogni lato. Paradiso e inferno si riflettono uno nell'altro:

"Le costruzioni effimere e variopinte di tale fiera sono disposte lungo straducce o intorno piazzali in modo da formare una specie di città; che, a sua volta, è contenuta nel quadrilatero formato dalle quattro gallerie dell'Inferno. Così l'oltretomba è concentrato in un corpo solo in cui i gai padiglioni del Paradiso contrastano con le lugubri corsie dell'Inferno; e alla immobile fatica dei dannati fa riscontro l'incessante, festivo rimescolarsi della folla degli eletti."¹³

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 89: "Del Purgatorio non fece parola; epperò il minatore suppone che non esista".

¹¹ Cfr. *ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 90.

¹³ *Ivi*, pp. 89-90.

Questo paradiso-inferno, oltretomba dell'alienazione capitalista, ricomparirà in uno dei *pastiches* danteschi di Pier Paolo Pasolini: *La Divina Mimesis* (1975). Anche qui come in Moravia l'“Inferno arcaico” – quello di Dante e quello delle borgate romane – viene sostituito da un “Inferno dell'età / neocapitalista”, dove si purgano “nuovi tipi / di peccati (eccessi nella Razionalità // e nell'Irrazionalità) a integrazione degli antichi”.¹⁴

2. *Inviato speciale negli inferi*

Un quarto di secolo dopo la pubblicazione di *Oltretomba americano*, un altro scrittore che fu anche giornalista di grande talento e che ebbe per Moravia parole d'ammirazione,¹⁵ Buzzati, riprende l'idea del “fedele resoconto”¹⁶ giornalistico di un viaggio nell'aldilà, ubicando però il regno dei morti non in un luogo imprecisato e desertico del Far West, bensì nel sottosuolo di Milano. *Viaggio agli inferni del secolo*, uscito in otto puntate sul “Corriere della Sera” e poi confluito nel *Colombre* (1966), segue da presso la traccia del proprio ipotesto. Allo scetticismo del narratore moraviano (“non c'è neppure una probabilità su cento che la cosa sia realmente accaduta”)¹⁷ corrispondono i dubbi sul racconto altrui (un *topos* del racconto fantastico) che assalgono l'inviato speciale buzzatiano. Nella

¹⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Progetto di opere future*, in Id., *Poesia in forma di rosa* (1964), in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, t. 1, p. 1251 (172 e 175-178).

¹⁵ Si veda *Dino Buzzati: un autoritratto*, dialoghi con Y. Panafieu, Milano, Mondadori, 1973, p. 162.

¹⁶ Cfr. A. Moravia, *Oltretomba americano*, cit., p. 91.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 86.

grigia mattinata di un poco probabile “37 aprile”,¹⁸ questi viene letteralmente ‘mandato all’inferno’ dal direttore del giornale, ma fatica a persuadersi che l’avventura possa essere autentica:

“Finalmente mi chiedevo come il mio direttore avesse potuto prendere sul serio una assurdità simile, come io stesso avessi potuto crederci. L’inferno a Milano? La porta dell’Ade nella capitale del miracolo economico? Avevo voglia di accendere una sigaretta.”¹⁹

Un incidente sul lavoro dà accesso all’oltretomba, per il minatore di Moravia come per quello di Buzzati; quest’ultimo, un certo Torriani, scopre la porta dell’inferno durante gli scavi della metropolitana:

“Dice dunque il minatore che, trovandosi un giorno in fondo all’estrema propaggine di una profonda galleria della miniera, intento a frantumare con la perforatrice il filone carbonifero, la punta del trapano fece ad un tratto crollare una specie di sottile diaframma; ed egli, perduto, per la spinta del corpo, l’equilibrio, precipitò in una buia voragine che si inabissava al di là della sfondata parete della roccia.”²⁰

“È stato di notte’ disse. ‘Si lavorava a turni continuati. Era appena passata una scavatrice Grand-hopper e dal taglio della terra smottavano giù sassi e fango quando...’”²¹

Come in Moravia, l’inferno non è più il luogo tragico e terribile raffigurato da Dante. La porta infernale sulla cui architrave sono vergate “parole di colore oscuro”²² viene rimpiazzata in entrambi i casi da una “porticina”,²³ o “una specie di porticina”, “uno sportellino”, “un passaggio” che si affaccia su “un cunicolo” e assomiglia a “un antico camminamento

¹⁸ Cfr. D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, in Id., *Centottanta racconti*, Milano, Mondadori, 1982, p. 749.

¹⁹ Ivi, p. 754.

²⁰ A. Moravia, *Oltretomba americano*, cit., pp. 86-87.

²¹ D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 754.

²² Cfr. *Inferno*, III, 10.

²³ Cfr. A. Moravia, *Oltretomba americano*, cit., p. 87.

come ce ne sono intorno al Castello Sforzesco”.²⁴ I diminutivi e l’allusione a un luogo caro ai Milanesi contribuiscono a ridimensionare l’alterità irriducibile del luogo, sfumando quell’effetto-soglia che costituisce un altro consolidato *topos* della narrazione fantastica. Varcata la porta, il *reporter* vacilla per un istante, avvolto dal “tumulto”²⁵ infernale che Buzzati descrive servendosi di precise tessere dantesche:

“Di che cosa era fatto il suono che veniva dalle profondità del cunicolo? Che cosa significava il terribile suono? In quel coro sconnesso e folle pareva ogni tanto di distinguere *grida* e parole umane fittissime (per una confessione fulminea in due tre disperati secondi dopo una lunga vita malvagia all’incombere inaspettato della morte?) O era il ruggito delle macchine, o il singulto delle macchine, o il lamento e il miserere delle vecchie accidentate intossicate macchine dell’uomo? Cateratta di orrende cose massicce e dure che con selvaggio scroscio precipitavano macinando altre cose, tenere queste e *dolenti*.”²⁶

Ma il seguito della visione rimanda, come in Moravia, alla normalità quotidiana. Ai capannoni industriali e agli operai che vi sono costretti a “purgare” la loro “pena”,²⁷ corrispondono i dannati buzzatiani bloccati in giganteschi ingorghi e vittime di infarto per eccesso di lavoro. Anche in questo inferno mancano il fuoco, lo zolfo, le fiamme e i “demoni armati di tridente e altre simili diavolerie”²⁸ ovvero gli ingredienti tradizionali:

“Dico: e allora dovrei farmi arrostire?”
 ‘Sciocchezze. Chi parla più di fuoco? Le ripeto: tutto in apparenza è come qui [...]. Proprio il caso di dire che il diavolo non è poi così...’
 [...]

 “E se fosse il purgatorio invece? C’era puzza di zolfo? Ha visto le fiamme?”
 ‘Niente fiamme [...]’.”²⁹

²⁴ Cfr. D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 751 e pp. 755-756.

²⁵ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, III, 28.

²⁶ D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 757 (sottolineature nostre).
 Si veda *Inferno*, III, 1 e 25-26.

²⁷ Cfr. A. Moravia, *Oltretomba americano*, cit., p. 87.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 752 e p. 756.

Scompare perfino la canonica figura della guida virgiliana, già ridotta in Moravia ai minimi termini:

“Meglio. Da solo darà meno nell’occhio. Bisogna arrangiarsi. Lasciapassare non esiste. E il nostro giornale, di là, non ha nessuna conoscenza. Che noi si sappia, almeno’.

‘Niente Virgilio?’

‘No’.”³⁰

Ma soprattutto – ed è quel che suscita nel viaggiatore la sorpresa più grande – nell’Averno i dannati si rivelano uomini “come voi come me”, al punto da far nascere il timore di una burla:

“Che strano Inferno, era gente come voi come me, avevano in apparenza la medesima compattezza corporea, i medesimi vestiti che si vedono da noi tutti i giorni.

Che avesse ragione l’ingegnere Vicedomini? Che fosse tutto uno scherzo, e io imbecille a bere una fandonia simile? L’inferno quello. Semplicemente un quartiere di Milano a me sconosciuto.

[...] Guardai intorno. Esattamente la scena descritta dal Torriani: in cui non c’era niente, a prima vista, di infernale e diabolico. Tutto anzi, assomigliava alle nostre esperienze quotidiane, più ancora: non c’era nessuna differenza.”³¹

Non c’è, tuttavia, né beffa né finzione: la Milano infernale è proprio “una città come le nostre con luce elettrica e automobili”, tutto è “come qui da noi”, e “gli uomini sono di carne ed ossa, mica come quelli di Dante”.³² La precisazione ironica potrebbe sembrare una presa di distanza, tale da convalidare i giudizi limitativi espressi con eccessiva baldanza dal giovane Buzzati;³³ ma, a ben vedere, serve a introdurre una morale narrativa che coincide con quella di Moravia:

³⁰ Ivi, p. 752.

³¹ Ivi, p. 757.

³² Cfr. ivi, p. 752.

³³ Cfr. Id., *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985, p. 139 e p. 151 (lettere del 30 settembre 1923 e del 26

“E poi, a me stesso che ci sono stato, non è ben chiaro se l’Inferno sia proprio di là, o se non sia invece ripartito fra l’altro mondo e il nostro. Considerando ciò che ho potuto udire e vedere, mi domando anzi se per caso l’Inferno non sia tutto di qui, e io mi ci trovi ancora, e che non sia solamente punizione, che non sia castigo, ma semplicemente il nostro misterioso destino.”³⁴

3. *Un inferno ilaro-tragico*

Il protagonista di *Dall’inferno* (1985) di Manganelli, “forse morto per estenuazione, per un cedimento dell’anima, o una dissolta alleanza” nella sua “compagine carnale, e spirituale”, si trova in un “luogo pervaso di nebbia, poco meno che tiepido ma non freddo, ignaro di colori ma non di instabili forme”.³⁵ Il suo percorso o il suo consistere (perché non è chiaro se si muova davvero) in tale luogo misterioso che potrebbe essere l’aldilà è molto simile al viaggio dantesco:

“Nella sua corsa ossessiva, tale Soggetto è guidato non da un rassicurante Virgilio ma da un cerretano logorroico, petulante e sottilmente sadico; non dal sorriso di Beatrice ma da una bambola-parassita che lo stesso cerretano ha inoculato nel suo corpo; e nelle sue peregrinazioni si imbatte non già in dannati afflitti da pene esemplari ma in creature ibride, sottocreature o brandelli di creature prigioniere di un’oscura malia metafisica, come fantocci smembrati il cui sguardo esprime un ‘orrore afono’ o ‘minuti esseri’ – dalla forma di nasi, orecchie, testicoli, labbra, piedi – che fuggono ‘come insetti per ogni dove’.”³⁶

Luoghi e personaggi rimandano puntualmente all’inferno dantesco (e il trattatello manganelliano è tutto tramato di dantismi lessicali e sintattici),

luglio 1924): “Quanto più vado avanti più entro nell’opinione che Dante è troppo vecchio e che bisognerebbe chiuderlo via e che il 95% dicono che Dante è bello perché a dire che non val niente son detti ignoranti e scemi [...] D’altronde anche il *Paradiso* di Dante è ‘un’inevitabile pezzata’ ed ora è ben difficile che trovi qualcosa bello”.

³⁴ Id., *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 778.

³⁵ Cfr. G. Manganelli, *Dall’inferno*, Milano, Adelphi, 1995, p. 10.

³⁶ Ivi, risvolto di copertina. Manganelli solitamente scriveva senza firmarli i propri risvolti.

ma in maniera caricaturale e distorta, come la “mentita selva”³⁷ che circonda il pellegrino o all’altra estremità di questo spazio il “sublime pertugio” dell’“empirea porta” che diventa il gigantesco “sfintere” di un “deretano”³⁸ grande come la volta celeste. Quanto agli esseri variamente mostruosi incontrati dal narratore – il dio falso, il ratto cerimonioso, l’orecchio gigante, l’anfesibena, la fosforescenza parlante, perfino il dantesco e paradisiaco trono vuoto fra due muraglie di tenebra³⁹ – sono altrettante versioni grottesche dei guardiani infernali. La loro eventuale qualità “numinosa” è irrimediabilmente ridotta alla scala dei diminutivi e dei frequentativi, nel mirabolante virtuosismo linguistico manganelliano (“Miracoleggio. Profeticolo. Sognazzo e i sognazzi interpreteggio. Leggiucchio le manine. Giocherello con i dadini”).⁴⁰

Cerbero, per esempio, assume la forma di un ragno che custodisce l’ingresso dell’inferno ovvero la “lacuna massima, in qualche modo nulla centrale del nulla”.⁴¹ Ed è significativo che la prova da superare, l’offa da gettare nelle sue gole latranti, diventi un’estenuante faccenda burocratica:

“Ma tu, ma tu che tanto chiedi, tu, voi, essi, avete la concessione, la licenza, l’autorizzata documentazione?

[...]

Il fatto che non esista autorizzazione, non esime dall’obbligo di procurarsela; che poi non esista ente o essente deputato a rilasciare documenti così fatti non esime dal farne domanda [...] Che qui tutto sia vietato è esatto, ma non libera dall’obbligo di avere il permesso di divieto, e ciò che è permesso per assenza di divieto, è vietato perché il divieto agisce in senso inverso. Dunque voi dovete produrre un documento donde risulti che vi è proibito di non entrare. Fatevi parte diligente.”⁴²

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 44.

³⁹ Si veda *Paradiso*, XXX, 133-138.

⁴⁰ Cfr. G. Manganelli, *Dall’inferno*, cit., p. 81.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 88.

⁴² *Ivi*, pp. 88-89.

In questo inferno il senso è irreperibile, pervertito o non esistente, come testimonia un passo che sembra echeggiare un verso di Vittorio Sereni: “‘Chi dannà chi? Perché? A che?’ ‘Forse nessuno nessuno a niente, e questa potrebbe essere la dannazione’”.⁴³ Della classificazione dantesca dei peccati rimangono solo frammenti sconnessi (“un eccesso di intellettualità [...] troppa passionalità [...] Gola e lussuria”),⁴⁴ mentre la struttura complessiva dello spazio oltremondano resta immersa in un'impenetrabile caligine.⁴⁵ Un eventuale “ordine” o una “definitiva geometria” sono stati progettati da “inani e colti congiurati”,⁴⁶ sotto il segno dell'incoerenza, dell’“irregolarità” e della “discontinuità”,⁴⁷ ostentando “tutto il lessico, la sintassi del messaggio, ma senza il messaggio”.⁴⁸

L'inferno manganelliano, allora, precede e segue non solo la morte ma anche la vita e con essa addirittura si identifica (“l'inferno sarebbe stato qualunque luogo, comunque pensabile [...] era ed è inferno, sempre”),⁴⁹ diventando uguale addirittura al soggetto che lo descrive:

“Confesso che non riesco più a capire esattamente quali siano i miei limiti; può essere che quella voce, o voci che mi rispondono, altro non siano che luoghi del me stesso [...]. Se io sono l'inferno, tutti, un giorno, o una notte, passeranno dentro di me.”⁵⁰

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 79 e V. Sereni, *Intervista a un suicida*, in *Id.*, *Gli strumenti umani*, Con un saggio di P. V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1975, p. 67: “nulla nessuno in nessun luogo mai”.

⁴⁴ Cfr. G. Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 85.

⁴⁵ Il tema dell'oscurità è del resto ben presente in Dante: si veda *Inferno*, II, 1; V, 89; VI, 11; IX, 6; XVI, 130.

⁴⁶ Cfr. G. Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 90 e p. 92.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 102.

⁴⁸ Cfr. *Id.*, *La scacchiera di Nabokov*, in *Id.*, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 150.

⁴⁹ Cfr. G. Manganelli, *Dall'inferno*, cit., p. 28 e p. 13.

⁵⁰ *Ivi*, p. 21.

Manganelli raggiunge insomma la medesima conclusione di Moravia e Buzzati sulla “vocazione ubiquitaria” dell’inferno, poiché esso “non ha confini” e “penetra” l’universo “in ogni orifizio, lo accompagna in ogni profilo, si accoccola tra suoni, odori, membra, animali, angeli, superni ed infimi”.⁵¹

4. *Nell’oltrevita del “quinto stato”*

Se l’oltretomba di Moravia, Buzzati e Manganelli si presenta esplicitamente come tale, diversa è la scelta dantesca di Camon nei suoi due romanzi *Il quinto stato* (1970) e *La vita eterna* (1972). Il narratore e i personaggi non sono qui dei pellegrini dell’aldilà ma si aggirano e anzi sono intrappolati in un aldiquà dai contorni fin troppo solidi. Il luogo delle loro vicissitudini, sebbene non esente da sfumature simboliche, è perfettamente identificabile: Padova e la provincia, le Valli Grandi veronesi. Le narrazioni di Camon sono del resto meno ‘fantastiche’ perché fanno esplicito ricorso alle tecniche del “romanzo-verità” e del “documento storico”,⁵² con inserti testimoniali degni di un etnografo o di un antropologo e muniti di una chiara intenzione politica. L’autore vuole infatti raccontare la storia del “quinto stato” dei contadini dei Colli Euganei e della pianura veronese, concedendo la parola a chi non è mai stato sfiorato dal corso della Storia, e quindi avvicinandosi all’impegno satirico-sociale di Moravia più che al moralismo esistenziale di Buzzati o Manganelli.

Le *auctoritates* di Camon sono scrittori ‘impegnati’ (Jean-Paul Sartre a cui è dedicata *La vita eterna*, ma anche Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino,

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 114-115.

⁵² Cfr. F. Camon, *Avvertenza*, in *Id.*, *La vita eterna*, in *Id.*, *Romanzi della pianura: Il quinto stato. La vita eterna*, Milano, Garzanti, 1988, p. 309.

Leonardo Sciascia, Paolo Volponi e lo stesso Moravia),⁵³ perché il programma di partenza dello scrittore è rigorosamente realistico, volto a documentare un arcaico universo agricolo minacciato dalla moderna tecnologia:

“Adesso dunque questi potenti signori portano la luce elettrica fino ai confini delle loro province per poterle meglio controllare coi binocoli dalle torri della città, [...] e stravolgendo l'ordine naturale delle cose fino a fare della notte giorno scendono lungo le vie infocate di luce come prima della tempesta i falchi lungo le strade dei fulmini.”⁵⁴

Questo mondo carnevalesco e primitivo, in cui i diavoli si mescolano agli uomini nelle campagne e nelle osterie, rammenta più certe pagine contadine di Nikolaj Gogol' e le visioni di Hieronymus Bosch che l'allegorismo dottrinale della *Commedia*. E lo stesso Camon, ricostruendo la genealogia letteraria dei propri romanzi (Jacopo Passavanti, la *Storia di Michele minorita*, *The Tempest*),⁵⁵ non accenna a Dante e giudica addirittura “assurdo” l'accostamento a Dante, Boccaccio e Verga suggerito da Pasolini in una sua recensione del *Quinto stato*.⁵⁶ Non mancano tuttavia degli indizi linguistici e tematici, nei romanzi dello scrittore veneto, che orientano la lettura verso l'*Inferno*, ancora una volta rivisitato e riscritto. Pensiamo a certe inequivocabili tessere lessicali che rinviano alla già ricordata pagina buzzatiana sul “tumulto” infernale, culminando con una citazione dantesca vera e propria:

⁵³ Si veda Id., *Vent'anni dopo*, ivi, pp. 7-8.

⁵⁴ Id., *La vita eterna*, cit., p. 163.

⁵⁵ Si veda M.-A. Mollaret, *Texte, paratexte et contrats de lecture dans “Il quinto stato” de Ferdinando Camon*, in “Chroniques Italiennes”, 33-34, 1993, p. 162.

⁵⁶ Cfr. M. Zuccari, *Ferdinando Camon, narrare la crisi. Il maestro padovano ha raccontato la fine della civiltà contadina e gli squilibri del nostro tempo*, in “Il Domani. Calabria”, 24 aprile 2011, p. 2. Si veda P. P. Pasolini, [Risvolto di F. Camon, “Il quinto stato”], in Id., *Altri saggi della maturità*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude con un saggio di C. Segre, Cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, t. II, p. 2538.

“Tutto questo grande urlò di lingue diverse e rodìo di polvere [...] e schiocchi di frusta e voci alte e fioche e suon di man con esse formavano un turbine che s’aggirava come una tromba marina per i paesi occupati [...] .”

“Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d’ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevano un tumulto, il qual s’aggira
sempre in quell’aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.”⁵⁷

Il quinto stato raffigura un’umanità di dannati costretta a purgare in eterno peccati che non ha commesso, mentre *La vita eterna* accenna, fin dal titolo, a una possibile redenzione. Camon riduce insomma a due le cantiche della *Commedia*, ma la configurazione triadica dell’oltretomba dantesco è recuperata all’interno dei romanzi che risultano entrambi divisi in tre parti. Ambedue evocano la figura del diavolo nel primo capitolo⁵⁸ e ambedue si concludono con un capitolo che rimanda al *Paradiso: Mirabile visione* il primo e *La vita eterna* (come il titolo) il secondo. In particolare la seconda parte del *Quinto stato* ha forti suggestioni purgatoriali, con un personaggio femminile modellato su Beatrice (la figlia di operai che dopo l’inondazione porta la speranza nella casa dei contadini) su ritmi esplicitamente penitenziali:

“Allora [...] avvertii una specie di rivelazione, mi parve quasi che nel mondo di lei i morti fossero più nobili e rispettati e pregevoli e dignitosi che non da noi [...] Mi miglioravo guardandola e restando nella zona più interna del suo influsso, e avrei voluto diventare il più possibile simile a lei, e avrei voluto diventare lei [...] sentivo di soffrire molto, e godevo della mia sofferenza che mi raffinava e mi rendeva meno indegno”.⁵⁹

⁵⁷ F. Camon, *La vita eterna*, cit., p. 278 e *Inferno*, III, 25-30.

⁵⁸ Si veda F. Camon, *Il quinto stato*, in Id., *Romanzi della pianura: Il quinto stato. La vita eterna*, cit., p. 23 e Id., *La vita eterna*, cit., pp. 157-159.

⁵⁹ Id., *Il quinto stato*, cit., p. 96 e p. 122.

È tuttavia la dannazione infernale a prevalere in queste pagine, in una sorta di rappresentazione di Malebolge per le classi contadine, condizione senza rimedio di un'umanità resa bestiale da millenni di ignoranza e oppressione: come dichiara un personaggio della *Vita eterna*, “se l'inferno c'è noi possiamo dire di esserci già stati”.⁶⁰ I contadini di Camon non hanno alcuna speranza di poter cambiare la propria condizione sociale e insieme antropologica, di generazione in generazione e di secolo in secolo:

“Ma allora apparve una cosa che trattenne la mia attenzione [...] : i vetri della finestra riflettevano le immagini dei contadini, proiettandole in gruppo in mezzo al gruppo di testoline dei neonati, e le espressioni sanguigne e porcine dei padri si sovrapponevano come specchiati sembianti ai grugni ottusi e maligni dei figli, sicché mi parve per un attimo come se la vita di quei nati fosse già decisa da sempre e condizionata dall'aver quella faccia e quindi quel destino, quasi che il loro significato stesse tutto nel crescere e venire di qua dal vetro e invecchiare in fretta per vedere un altro se stesso ricominciare da capo. E guardando più lontano i figlietti degli operai, meno congestionati e più rosei, coi ditini inquieti e delicati e gli occhietti mobili sotto le palpebre chiuse, mi rendevo conto dolorosamente che prima di vedere sbriciolarsi crosta a crosta la maschera fabbricatagli da tanti millenni il contadino dovrà grattarsela per altrettanti millenni, e chissà mai se potrà farcela o se non è meglio rinunciare e contentarsi di esistere, come di fatto fa.”⁶¹

Le opere di Moravia, Buzzati, Manganelli e Camon recuperano dunque il grande schema dantesco del viaggio nell'oltretomba, calandolo in forme nuove e sempre sintonizzate sul mondo contemporaneo. *L'Inferno* permette così di gettare uno sguardo sul mondo attuale, straniandolo efficacemente e sottolineandone il carattere alienante, angoscioso, assurdo, opprimente. E la riscrittura del grande archetipo fa scattare di volta in volta una denuncia politico-sociale, morale-esistenziale, teologico-metafisica o etnologico-antropologica. Per Moravia infatti l'inferno è un preciso sistema economico e le condizioni di sfruttamento da esso create; per Buzzati è l'enigmatico destino dell'uomo, il suo essere in balia di forze se non

⁶⁰ Cfr. Id., *La vita eterna*, cit., p. 247.

⁶¹ Id., *Il quinto stato*, cit., pp. 90-91.

metafisiche certamente metastoriche (la fuga del tempo, l'angoscia, la solitudine, la morte); per Manganelli coincide con l'universo materiale e psichico al tempo stesso, nel quale il senso è sostituito da una serie indecifrabile di allegorie ed emblemi; per Camon l'inferno è la condizione di una classe sociale che non ha voce, il "quinto stato" dei contadini veneti condannati dalla storia e anche dalla biologia che l'ha trasformata in codice genetico. Uguale, come si vede, è l'approdo sconsolato dei quattro scrittori, poiché l'inferno (secondo la parola di Buzzati) è "semplicemente il nostro misterioso destino", al quale non possiamo sfuggire. La miglior prova dell'eccezionale vitalità dell'antico e illustre modello dantesco è proprio questa serie brillante di riscritture che dimostrano, ognuna in modo diverso, quanto la *Commedia* e in particolare la prima cantica abbiano esercitato una funzione decisiva sugli scrittori fantastici del Novecento.



CHIARA NATOLI

**DA UN ITALIANO ALL'ALTRO.
IL "DECAMERON" DI ALDO BUSI**

1. Una traduzione intralinguistica

Gli esempi di trasposizione di un testo letterario dall'italiano antico a quello moderno non sono affatto sporadici all'interno dei cataloghi editoriali contemporanei. Vi si annoverano, infatti, la versione del *Principe*, del *Galateo* e del *Novellino*,¹ una traduzione e un rifacimento modernizzato del *Cortegiano*,² un volume di novelle quattrocentesche e cinquecentesche,³

¹ Si veda. N. Machiavelli, *Il principe*, Testo originale con la versione in italiano di oggi di P. Melograni, Milano, Rizzoli, 1991; G. Della Casa, *Galateo*, Testo originale con la versione in italiano di oggi di M. Cristallo, Milano, Rizzoli, 1992; *Il Novellino*, Testo originale con la versione in italiano di oggi di A. Busi e C. Covito, Milano, Rizzoli, 1992.

² Si veda B. Castiglione, *Il Cortigiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Mondadori, 2002; Id., *Il Cortigiano*, C. Covito e A. Busi traducono, Milano, Rizzoli, 1994 (nell'edizione 2014: C. Covito e A. Busi riscrivono).

³ Si veda *Novelle stralunate dopo Boccaccio. Riscritte nell'italiano d'oggi*, a cura di E. Menetti, Macerata, Quodlibet, 2012.

oltre alla traduzione del *Decameron* realizzata da Aldo Busi.⁴ Proprio quest'ultima prenderemo in esame nel corso del nostro contributo, tenendo presente che lo stesso curatore ha definito 'traduzione' il suo lavoro di trasposizione dell'opera trecentesca in italiano moderno: "Desidero sottolineare che ho tradotto il *Decamerone* di Giovanni Boccaccio, non ho scritto il mio".⁵

Sono numerosi gli studi teorici che esaminano i criteri della traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta ("interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua"), della traduzione *endolinguistica* o riformulazione ("interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua") e della traduzione *intersemiotica* o trasmutazione ("interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi non linguistici").⁶ Meno studiato, invece, è il caso particolare di riformulazione intralinguistica rappresentato dal passaggio fra due varianti diacroniche di uno stesso codice linguistico:

"Parleremo [...] di 'traduzione intralinguistica' in un senso diverso e più ristretto di quello di *intralingual translation* fornito da Jakobson, riferendoci a quel particolare processo di traduzione grammaticale e lessicale a cui viene sottoposto un testo di una fase antica della stessa lingua nel momento di venire riscritto nella lingua di oggi. Si tratta in sostanza della trasposizione e dell'attualizzazione di un codice linguistico del passato (nel nostro caso specifico, l'italiano o il toscano antico) nella sua versione moderna, condivisa dalla comunità che si riconosce in una lingua attualmente scritta e parlata."⁷

⁴ Si veda G. Boccaccio, *Decamerone da un italiano all'altro*, tradotto da A. Busi, Milano, Rizzoli, 1990-1991 (nella ristampa 2013: versione in italiano moderno di A. Busi; dalla ristampa 2014: A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*).

⁵ Cfr. A. Busi, Nota del traduttore, *ivi*, p. 7.

⁶ Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Id., Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 57.

⁷ R. Tesi, "Da un italiano all'altro": tradurre i classici della letteratura italiana nella lingua di oggi, in *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, a cura di F. Frasnèdi e R. Tesi, Firenze, Cesati, 2004, p. 424. Si veda A. L. Lepschy, G. Lepschy, *Traduzioni intralinguistiche*, in *Cultura e società alla fine del secondo millennio. Italia e Ungheria*, a cura di I. Fried, Budapest, Elte, 1999, pp. 13-22.

Più che alla riformulazione sincronica, dunque, la traduzione da un italiano all'altro si avvicina a quella propriamente detta, quanto maggiore è la distanza (per lessico e strutture sintattiche) fra le varietà diacroniche della lingua.⁸ Analizzare il passaggio da un italiano all'altro significherà dunque mettere in luce lo scarto che separa il testo di partenza da quello di arrivo, rinunciando a qualunque giudizio di valore estetico secondo quanto sancito da un principio cardine della traduttologia.⁹

Senza prendere in esame il grado di fedeltà del rifacimento rispetto al testo originale, indagheremo pertanto le tecniche e le scelte interpretative di Aldo Busi nel suo *Decameron*, a suo tempo giudicato positivamente ma anche negativamente dai recensori e dai critici, che ne hanno sottolineato le qualità inventive o la carica deformante.¹⁰ La trasposizione di Busi è ispirata a una lettura del classico trecentesco che ne privilegia la forza edonistica e la carica licenziosa, oscillando fra traduzione e riscrittura creativa. In particolare l'introduzione alla quarta giornata può servire da campione ideale, grazie allo stile incalzante e provocatorio che caratterizza l'autodifesa di Boccaccio di fronte ai propri detrattori, in sintonia con gli obiettivi e la peculiare carica polemica dello stesso Busi.¹¹

⁸ Sulla diversa situazione in area francese e anglosassone si veda R. Tesi, "Da un italiano all'altro": tradurre i classici della letteratura italiana nella lingua di oggi, cit., p. 424.

⁹ Si veda J.-Cl. Chevalier – M.-F. Delpont, *L'horlogerie de Saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 12.

¹⁰ Si veda G. Almansi, *Boccaccio '90*, in "Repubblica", 30 novembre 1990, p. 34. Sull'opportunità di tradurre i classici dalla medesima lingua dell'originale si veda M. Loporcaro, *Tradurre i classici italiani? Ovvero Gramsci contro Rousseau*, in "Belfagor", 395, 2010, pp. 3-32.

¹¹ Su queste pagine di Boccaccio si veda M. Picone, *L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione*, in *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1989, vol. I, pp. 143-149; Id., *Autori/narratori*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del "Decameron"*, Ravenna, Longo, 2008, pp. 34-41.

2. *Fra semplificazione e stile medio*

Se è vero, dichiara Busi, che tradurre significa “trasformare il sé in altro per una migliore comprensione del problema dell’identità propria e altrui”, allora “ogni Bravo Traduttore, pur di conservare intatta la radice e più gemme possibili, si assume di decidere quali sono i rami morti da tagliare”.¹² Si spiega così, nel rifacimento del *Decameron*, la parziale soppressione della cornice:

“Via i preamboli, le canzoni e le sfiziose oziosità in villa delle sette *conteuses* e dei tre raccontatori fra una giornata e l’altra; via gli abbozzamenti moralistici che gravano su quasi ogni singola novella; via la maggior parte dei titoli di messere e cavaliere – che poi, a ben guardare, a cavallo ci vanno ben poco e trattasi di cavalieri tutt’al più del lavoro, cioè di commenda che per tutta la vita hanno fatto lavorare gli altri.”¹³

Come è noto, la cornice boccacciana descriveva l’incontro di dieci giovani nella chiesa di Santa Maria Novella e la loro fuga dalla peste e dalla degradazione morale di Firenze, documentando poi la vita di questa piccola comunità governata dai valori della civiltà cortese.¹⁴ Questa narrazione, munita di forte carica ideologica e capace di trasformare la serie di novelle in una struttura unitaria, viene drasticamente alleggerita nel rifacimento di Busi, che mantiene sì l’introduzione alla prima giornata e gli altri interventi dell’autore nella narrazione (il *Proemio*, l’introduzione alla

¹² Cfr. A. Busi, *Sulla traduzione*, in “bloc-notes. Il blog di tradurre | pratiche, teorie, strumenti”, all’indirizzo elettronico <http://blocnotes.rivistatradurre.it/sulla-traduzione-di-aldo-busi/>.

¹³ Id., *Nota del traduttore*, cit., p. 5.

¹⁴ Sulla funzione ideologica e narrativa della cornice del *Decameron* si veda G. Barberi Squarotti, *Il potere della parola. Studi sul “Decameron”*, Napoli, Federico e Ardia, 1983, pp. 5-63; M. Picone, *La cornice e le novelle. Il problema della struttura*, in “Nuova Secondaria”, 8, 1986, pp. 24-29; G. Alfano, *Comico in progresso: la funzione poetica della cornice decameroniana*, in “Nuova rivista di letteratura italiana”, 3, 2000, pp. 99-119.

quarta giornata e la *Conclusiones*) ma elimina le prefazioni alle giornate, nelle quali si documentavano le attività condotte dai giovani, i giochi, le danze e i pasti. Nel nuovo *Decameron*, dunque, le giornate si succedono una dopo l'altra, presentate esclusivamente dalle brevi rubriche che introducono il tema delle novelle: ciò che conta infatti, dichiara il curatore, è unicamente "la narrazione per bocca".¹⁵

La riscrittura di Busi provvede innanzitutto alla parafrasi, che agisce sul piano morfologico e sintattico chiarendo punti oscuri o difficili e optando per forme d'uso. Nell'incrocio fra oralità e scrittura che caratterizza la lingua del *Decameron*,¹⁶ lo stile si innalza mediante una sintassi articolata che adatta il volgare fiorentino ad una prosa letteraria colta. L'*ordo artificialis*, di matrice latina, esibisce periodi ipotattici con subordinate ad incastro, proposizioni principali posposte, relative distanti dai referenti, ablativi assoluti e anticipazioni degli aggettivi:

"Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e hannol trovato in alcuni; fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno o gli fu caro o già ne ricevette piacere, io sono uno di queglii. Per ciò che, dalla mia prima giovanezza infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, certo non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito: il quale, per ciò che a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea".¹⁷

Questo celebre proemio è semplificato da Busi, che pur mantiene un registro argomentativo medio. Il secondo lunghissimo periodo è spezzato in

¹⁵ Cfr. A. Busi, *Nota del traduttore*, cit., p. 5.

¹⁶ Si veda V. Branca, *Espressivismo linguistico come contemporaneizzazione e straniamento*, in Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul "Decameron"*, Firenze, Sansoni, 1990, pp. 358-377; A. Stussi, *Lingua*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P. M., Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 192-221.

¹⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, A cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. I, pp. 5-6 (*Proemio*).

tre parti, i connettivi (“per ciò che”, “quantunque”, “nondimeno”) sono sostituiti, i gerundi e i participi sono esplicitati in subordinate finite, le costruzioni latineggianti sono normalizzate e gli aggettivi posposti ai sostantivi:

“*Umana cosa è l’aver compassione degli afflitti, e se ciò vale per ciascuno di noi, figuriamoci per quelli che, bisognosi di conforto, l’hanno trovato: vorrà dire che a loro volta si prodigheranno senza risparmiarsi quando gli verrà richiesto; e se mai c’è stato uno che avendone bisogno l’ha poi ricevuto, quello sono proprio io. Perché dalla mia adolescenza a ora sono stato in balia di un amore tale che, se lo narrassi, apparirebbe forse ben più nobile di quanto la mia infima persona non lascerebbe pensare. Sebbene chi ne venne a conoscenza mi lodasse per la mia forza d’animo e accrescesse la sua stima per me, tuttavia tollerarlo fu una fatica improba. Intendiamoci, mica per crudeltà della donna che amavo, ma per il troppo fuoco appiccato nella mente da una voglia scatenata che, non contentandosi mai di stare al di qua dei limiti imposti dalle convenienze, mi faceva fare indigestione di dolore.*”¹⁸

Alla stessa maniera il famoso esordio della quarta giornata è appianato nella sintassi e nella morfologia:

“Carissime donne, sì per le parole de’ savi uomini udite e sì per le cose da me molte volte e vedute e lette, estimava io che lo ’mpetuoso vento e ardente della ’nvidia non dovesse percuotere se non l’alte torri o le più levate cime degli alberi: ma io mi truovo della mia estimazione ingannato.”

“Mie care lettrici, io, Giovanni Boccaccio, ho sempre creduto che il vento impetuoso e violento dell’invidia colpisse solo le vette più elevate e le cime degli alberi più alti, perché così dicono i meteorologi della psicologia e così mi hanno insegnato le mie letture e le mie esperienze, ma solo ora mi rendo conto di come mi sia sbagliato.”¹⁹

La natura metatestuale dell’autodifesa boccacciana è marcata dall’apostrofe di apertura che interrompe la finzione narrativa, e dalle numerose formule allocutive mediante le quali la voce narrante si rivolge alle lettrici squarciando il velo della cornice. Busi riprende questa tendenza

¹⁸ A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 12.

¹⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 461 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 293.

ma trasforma le "carissime donne" in "care lettrici", marcando con insistenza la rottura della *fictio* più di quanto non faccia l'autore trecentesco:

"Sono adunque, discrete donne, [...] Adunque da cotanti e da così fatti soffiamenti, da così atroci denti, da così aguti, valorose donne, mentre io ne' vostri servigi milito, sono sospinto, molestato e infino nel vivo trafitto. Le quali cose io con piacevole animo, sallo Idio, ascolto e intendo".

"Dovete infatti sapere, mie forti lettrici [...] Vedete dunque cosa mi tocca sopportare per non tradire il mio pubblico gentile? Ma per quanto continui a essere fatto bersaglio dalle fauci sanguinarie e aguzze dell'invidia e trafitto persino nel vivo delle mie aspirazioni io incasso tutto senza prendermela e Dio ne è testimone."²⁰

La traduzione manifesta insomma la preferenza per uno stile ironico e colloquiale che di frequente ammicca al proprio pubblico. Il registro argomentativo proprio dell'autodifesa boccacciana è mantenuto mediante l'impiego di uno stile medio, corroborato però da un lessico trasparente e recuperando anche in questo caso forme del parlato che accentuano i caratteri del testo antico, con ripetute interiezioni ed esclamazioni.

Una riscrittura di questo tipo si espone tuttavia a qualche rischio, come dimostra la consapevole indifferenza di Busi nei confronti di alcune parole-chiave del lessico boccacciano, privilegiando un lessico immediatamente comprensibile e svincolato dal sistema ideologico del *Decameron*.²¹ Le "novelle" sono convertite dunque in "storie", la "donesca onestà" in "fascino" e il "ragionare" può trasformarsi in "chiacchierare" o "parlare".²² E perfino la presentazione dell'opera è

²⁰ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, pp. 460-461 (IV, Introduzione) e A. Busi, *riscrive il Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 294.

²¹ Sul *Decameron* e la cultura cortese si veda E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. ital. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, pp. 227-228; F. Cardini, *Il "Decameron": un "Genesi" laico? Le dieci giornate della rifondazione cavalleresca del mondo*, in "Quaderni medievali", 12, 1981, pp. 105-120.

²² G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 462 e pp. 466-467 (IV, Introduzione) e A. Busi, *riscrive il Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 293.

riscritta in stile meno sostenuto, eliminando alcuni termini importanti per profilare il genere letterario del libro di novelle e la sua connotazione retorica:

“ [...] il che assai manifesto può apparire a chi le presenti novelle riguarda, le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono”.

“ [...] come può constatare chiunque dia un’occhiata a queste mie storielle raccolte alla buona – e prive della dedica di rito a un qualche potente – e che ho scritto nella lingua di tutti i giorni in uno stile che più disadorno di così si muore”.²³

Non mancano i casi in cui la traduzione, pur non attenendosi alle connotazioni socio-culturali del lessico originario, propone soluzioni alternative in linea con il sistema boccacciano, come in questi esempi:

“ [...] il padre, per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio [...] .”

“Suo padre, per non correre il rischio di risvegliare nel ragazzo quel turbamento ancestrale che sfocia inevitabilmente nel desiderio di fare pratica con tutti i piaceri che ne conseguono [...] .”²⁴

“ [...] e sentì incontanente più aver di forza la natura che il suo ingegno; e pentessi d’averlo menato a Firenze.”

“ [...] e improvvisamente capì che tutti i suoi ammaestramenti non avevano alcun potere contro le forze dell’istinto e si pentì di aver portato suo figlio a Firenze.”²⁵

Tuttavia la versione di Busi finisce per sacrificare, in nome di una prosa facilmente accessibile, le variazioni dei registri linguistici boccacciani e in particolare le coloriture vernacolari che nel *Decameron*

²³ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 459-460 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 293.

²⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 465 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 297.

²⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 465 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 298.

sfruttavano i tratti regionali e i dialettalismi per la caratterizzazione dei personaggi e l'ambientazione delle novelle.²⁶ Così l'interiezione veneziana di Lisetta da ca' Quirino ("mo vedí vu") è standardizzata ("E adesso che mi dice, eh?"),²⁷ il veronese di Chichibio ("Voi non l'avrí da mi, donna Brunetta, voi non l'avrí da mi") è mantenuto soltanto nel pronome personale ("Tu non l'avrai da mi / bruna Brunetta / tu non l'avrai da mi"),²⁸ mentre il siciliano di Iancofiore ("tu m'hai miso lo foco all'arma, toscano acanino") conserva soltanto il verbo al passato remoto e rinuncia alla voce arabo-sicula *acanino* ("Mi mettesti proprio il fuoco addosso, mio bel toscanaccio").²⁹

3. Anacronismi e attualizzazioni

La traduzione di Busi mira a trasferire il testo trecentesco nell'"oggi", destinandolo a un pubblico vasto e facendogli "fare un meritato e popolare giro di valzer sul suolo nazionale".³⁰ Il nuovo *Decameron* dovrà allora evitare le "sfiziose oziosità" e gli "abboccamenti moralistici",³¹ per restituire ai lettori il piacere di leggere:

"Ovvio che quando traduci devi capire se e quando il guadagno è superiore alla perdita. Molti elementi del testo vanno persi ed è un bene. Diversamente non si avrebbe mai nessun rinnovamento linguistico. Insomma, quando uno leggeva il *Decameron* originale, rideva."³²

²⁶ Si veda F. Bruni, *Caratterizzazione geolinguistica e caratterizzazione linguistica in alcune novelle del "Decameron"*, in *La novella italiana*, cit., pp. 657-673.

²⁷ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 499 (IV, 2) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 323.

²⁸ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, p. 732 (VI, 4) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 471.

²⁹ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, p. 1012 (VIII, 10) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 653.

³⁰ Cfr. A. Busi, *Nota del traduttore*, cit., p. 7.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 5.

³² *Id.*, *Una lingua che cambia in continuazione*, intervista di L. Irđi, in "Il Venerdì – La Repubblica", 4 ottobre 2013.

Lavorando in questa direzione, Busi inserisce allora nel suo testo numerosi e clamorosi anacronismi sempre in funzione stilistica e in chiave faceta:

“Il tradimento del testo originale – confrontato su due diversi codici, e non voglio nemmeno sapere se ne esistono di più – è abbastanza raro e sempre plateale, contrassegnato da una surreale invasione di campo (semantico) da parte di anacronismi che spingono verso la porta della ridarella anche sciocca, perché no, nomi, mestieri, tropi, oggetti della vita materiale a cavallo fra il medioevo immaginifico del tempo e il nostro vero e proprio, per ora soltanto confusamente reale.”³³

Se Boccaccio nell'esempio già citato parla dei “savi”, questi diventano nel *pastiche* linguistico di Busi i “meteorologi della psicologia”: la metafora che paragona l'invidia alla forza del vento è così idealmente continuata dall'anacronismo e si esplicita nel riferimento alla psiche umana. E quando, poco più avanti, i “savi” ritornano, Busi traduce questa volta con le “mamme” che, dall'alto della propria sapienza ancestrale, dispensano moniti appropriati.³⁴ Numerose sono allora le parole e le cose della contemporaneità industriale e *pop*, che irrompono nell'universo medioevale del *Decameron*: la città diventa una “metropoli” e i denari “grandi magazzini che trasudavano ricchezza”, un passaggio d'oltremare si trasforma in una “Crociera del Mediterraneo”, le borse e le cintole sono “Vuitton e le Gucci”, lettere e ambasciate diventano “messaggi brevimanu” e “fax”, il bagno delle donne è trasfigurato in un “Ceretta club” e un grande strido diventa un “urlo alla Tarzan”.³⁵

³³ A. Busi, *Nota del traduttore*, cit., pp. 5-6.

³⁴ Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 460 (IV, Introduzione) e A. Busi, *riscrive il Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 293.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 297, p. 264, p. 213, p. 246, p. 650 e p. 459 rispettivamente.

Un altro esempio di questa scelta linguistica è la nona novella della sesta giornata, dove Boccaccio, con nostalgia per le antiche virtù cavalleresche,³⁶ si soffermava sulle “belle e laudevole usanze” della nobiltà fiorentina del Duecento, descrivendo l’abitudine dei “gentili uomini” di unirsi in “brigade” per organizzare feste e banchetti, cavalcate in armatura e tornei di spada che animavano le festività cittadine.³⁷ Nella riscrittura moderna e straniata di Busi, la pagina è volutamente costellata di stridenti anacronismi e disintegra l’aura che avvolgeva l’antica Firenze e la sua aristocrazia, appiattendolo il passato sull’oggi:

“Per esempio, i gentiluomini delle diverse contrade di Firenze avevano l’abitudine di riunirsi in club più o meno numerosi, ammettendo come soci tutti gli amici che non avevano problemi di portafoglio, e oggi l’uno, domani l’altro, si davano il turno per invitare a pranzo tutti gli altri, aggiungendo spesso e volentieri qualche sedia in più per i visitatori di passaggio o per altri concittadini. L’usanza voleva anche che i soci si vestissero tutti allo stesso modo almeno una volta all’anno, e nelle occasioni più importanti, tipo le feste di precetto o l’arrivo di una bella notizia, magari la conquista dello scudetto, li si vedeva cavalcare tutti insieme per le vie della città e qualche volta partecipavano in massa anche a Giochi Senza Frontiere.”³⁸

Anche le espressioni idiomatiche, i proverbi e i motti di spirito che affollano le novelle boccacciane sono riscritti mirando all’immediata comprensione e insieme a un’attualizzazione che sia direttamente riconducibile all’universo comunicativo e referenziale del lettore:

“ [...] hanno detto che io farei più discretamente a pensare donde io dovessi aver del pane che dietro a queste frasche andarmi pascendo di vento.”

“ [...] mi suggeriscono di trovare un altro modo per guadagnarmi il pane invece di campare castelli in aria dietro a queste fole.”³⁹

³⁶ Si veda F. Cardini, *Le cento novelle contro la morte. Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno, 2007.

³⁷ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. II, p. 754 (VI, 9).

³⁸ Ivi, pp. 483-484.

³⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 461 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 294.

“E quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde [...] .”

“E quelli che si preoccupano delle mie vecchie coronarie non sanno forse che nel gallo vecchio il brodo è buono come nel giovane?”⁴⁰

Nel primo caso, Busi non riprende il significato metaforico originario che contrappone il nutrirsi di pane al nutrirsi di vento, tuttavia il livello semantico rimane invariato. Nel secondo caso l'impiego di un proverbio, con opportuna trasposizione al maschile, fa allusione all'appetibilità sessuale d'età matura in maniera equivalente. Del resto l'allusione erotica è perfettamente congeniale al traduttore, come dimostra anche il trattamento metaforico subito dalla famosa battuta boccacciana sulle donne chiamate “papere”, sempre nell'introduzione alla quarta giornata: “fate che noi ce ne meniamo una colà sù di queste papere, e io le darò beccare” diventa infatti, in Busi, “ci penserò io a ingozzarla”.⁴¹

4. *Il comico*

Accanto a guizzi inventivi che trovano riscontro nella pagina trecentesca, in alcuni passaggi è la penna del traduttore ad emergere con decisione, integrando gli spunti di Boccaccio e forzandone la vivacità, in funzione costantemente comica:

“E se non fosse che uscir sarebbe del modo usato del ragionare, io producerei le storie in mezzo e quelle tutte piene mostrerei d'antichi uomini e valorosi, ne' loro più maturi anni sommamente avere studiato di compiacere alle donne: il che se essi non fanno, vadano e s'è l'apparino.”

⁴⁰ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 467 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 299.

⁴¹ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 465 (IV, Introduzione), p. 465 e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 298.

“E se non fosse perché temo di sconfinare in argomenti che esulano da quest’opera, vi proporrei gli aneddoti di alcuni uomini illustri dell’antichità che, proprio quando hanno raggiunto quella che si considera l’età della pace dei sensi, ne hanno fatte di tutti i colori per compiacere alle donne, e se i miei critici ne sono all’oscuro, che vadano a studiarla la storia – e poi io a quarant’anni mica sarò vecchio!”⁴²

“ [...] le Muse son donne, e benché le donne quel che le Muse vagliono non vagliano, pure esse hanno nel primo aspetto simiglianza di quelle, sì che, quando per altro non mi piaceressero, per quello mi dovrebbero piacere; senza che le donne già mi fur cagione di comporre mille versi, dove le Muse mai non mi furono di farne alcun cagione.”

“Le Muse sono delle donne e benché le donne di questo mondo non possano stargli alla pari, fuori sono tali e quali e, se non avessi altre ragioni per amare le donne, questa sarebbe già la scusa buona per tagliare la testa al toro. Insomma mi piacciono, mi piacciono, mi piacciono, punto e basta.”⁴³

“Ma da ritornare è, per ciò che assai vagati siamo, o belle donne, là onde ci dipartimmo e l’ordine cominciato seguire”.

“E adesso che siamo a capo, belle mie, dobbiamo ritornare dove eravamo rimasti per proseguire con le nostre storie. Pronte? Via!”⁴⁴

Un simile potenziamento comico della parola boccacciana annulla in molti casi il labile confine che separa traduzione e riscrittura. Mediante continue incursioni ironiche, colloquiali e irriverenti, Busi si allontana infatti dal testo originale con frequenti abbassamenti stilistici rispetto alla fonte:

“ [...] hanno detto che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi e di consolarvi e, alcuni han detto peggio, di commendarvi, come io fo.”

“C’è stato chi mi ha accusato di amare troppo le donne e ha condannato questo mio volermi divertire un po’ insieme a voi.”⁴⁵

⁴² G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 467 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 299-300.

⁴³ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 468 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 300.

⁴⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 470 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 302.

⁴⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, pp. 460-461 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 294.

“ [...] mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro.”

“Finché campo, non mi vergognerò mai di piacere a quelle cose grazie alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri, che erano già dei vecchi bacucchi come me, si sono guadagnati la gloria – per non parlare poi di Cino da Pistoia, che era ancora più vecchio e più bacucco e che, come loro, ha sempre avuto un occhietto particolare per le sue lettrici.”⁴⁶

È allora significativo che Busi si comporti in modo analogo di fronte alle novelle serie o tragiche, con un registro che tende a sbilanciare l’escursione stilistica boccacciana verso il comico. Esempio è la novella di Ghismonda e Tancredi che apre la quarta giornata dove Boccaccio, mettendo in scena il monologo di una nobile eroina, rivendica le ragioni della naturalità dell’amore e sottolinea il contrasto fra ruolo sociale e virtù individuale. Busi qui non stravolge il ritmo e il registro dell’originale, ma inserisce alcune battute colloquiali, chiuse brusche e provocatrici, espressioni idiomatiche, che complessivamente conferiscono una patina comica anche a questo dettato:

“ [...] non farò la minima commedia per ingraziarmi la tua compassione [...] non credere che abbia agito per debolezza da femminuccia [...] se per caso volessi propinarmi la solfa che è povero [...] non ci faresti una gran bella figura [...] un sacco di re e principi sono stati poveri in canna, mentre tra quelli che zappano la terra e guardano le pecore ci sono stati e ci sono fior di miliardari.”⁴⁷

Anche l’epilogo tragico segnato dalla morte di Ghismonda diventa un’uscita di scena quasi farsesca e la chiusa beffarda stempera definitivamente il *pathos* della novella:

⁴⁶ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 467 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 299.

⁴⁷ Ivi, pp. 308-311.

“L’angoscia del pianto non lasciò rispondere al prenze; laonde la giovane, al suo fine esser venuta sentendosi, strignendosi al petto il morto cuore, disse: ‘Rimanete con Dio, ché io mi parto’. E velati gli occhi e ogni senso perduto, di questa dolente vita si dipartì.

Così doloroso fine ebbe l’amor di Guiscardo e di Ghismonda, come udito avete: li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernitani, onorevolmente amenduni in un medesimo sepolcro gli fé seppellire.”

“I singulti impedivano al principe di risponderle. Quando Ghismonda sentì di essere arrivata alla fine, strinse a sé il cuore morto e disse:

‘Addio a tutti, ora devo andarmene’.

Gli occhi le si velarono, perse i sensi e uscì da questa valle di lacrime di cocodrillo.

Così, dunque, si conclude la triste storia d’amore di Guiscardo e Ghismonda. Tancredi, dopo aver pianto ancora a lungo e essersi pentito, tardi, della sua crudeltà, alla fine, fra il cordoglio di tutti i salernitani, fece seppellire i due amanti nella stessa tomba – e con un certo decoro, bisogna riconoscerlo.”⁴⁸

Busi azzerà insomma la distanza del *Decameron* dalla modernità, non ne conserva le forme e i referenti caduti in disuso, rinuncia a comunicarne l’alterità rispetto al presente. La sua traduzione non mira soltanto alla leggibilità, in un registro capace di manifestare lo scarto che separa il testo trecentesco dal lettore odierno, ma si propone un aggiornamento integrale sia sul piano linguistico che quello culturale. Pur rispettando la traccia del testo di partenza, l’invenzione di chi riscrive è allora sempre bene in vista, puntando sulla forza edonistica del *Decameron*, sulla sua adesione al mondo e alla realtà vissuta e carnale. Questa lettura provocatoria elimina dunque elementi non secondari, dalla cornice alla *variatio* dei registri, a favore di un’aggressiva prevalenza del comico. Busi scrittore postmoderno, personaggio notoriamente anticonformista, realizza così un *Nuovo Decameron* come riscrittura *pop*, come brillante e personalissimo *divertissement* fondato sulla commistione fra antico e moderno, classico e contemporaneo.

⁴⁸ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 486 (IV, Introduzione) e A. Busi, riscrive il *Decamerone di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 314-315.



BRANDON K. ESSARY

DANTE'S "INFERNO", VIDEO GAMES, AND POP PEDAGOGY

In 2010, Electronic Arts, an American video game company, released *Dante's Inferno* on the PlayStation 3 and Xbox 360 game consoles. The video game was popular, and sold 467,200 copies during its first month.¹ In many ways, Dante Alighieri's poem, *Inferno*, inspires the game story and informs the game's design: in naming the game's characters; in writing its dialogue; in constructing its settings; in designing its maps; in establishing the order and population of the various circles of Hell; and so on. This rewriting gives new life to the poem and introduces many aspects of Dante's work to a new generation of players, of readers, of students in a vibrant, interactive medium. The goal of the present study is to explore the ways that popular culture – *vis-à-vis* video games, in this case – can create a new interactive experience for medieval literature and can convey the themes and text of a poem. Video games are powerful

¹ See E. Caoili, *BioShock 2 PS3, Aliens Vs. Predator Jump into February Top 20*, web address https://www.gamasutra.com/view/news/118595/BioShock_2_PS3_Aliens_vs_Predator_Jump_Into_February_Top_20.php.

teaching and learning tools both in how they engage players and in the increasingly serious – and sometimes academic – content they present to players. In order to substantiate these points, first, I will consider the teaching and learning power built into video games, as well as how understanding video games requires us to be aware of a unique sort of literacy. Second, I will study in depth a few examples of how the design and content of this game can be used to teach and talk about Dante's poem. Finally, I will offer some concluding remarks about the *Dante's Inferno* video game in the broader context of popular culture. In particular, I will argue that this video game is an excellent example of how complex and thought-provoking some video games as objects of popular culture have become. If we accept the challenge of studying them and teaching with them, we will learn that often these games can activate and do encourage – not deactivate and discourage – critical thinking in players. In doing so, they hold great potential to prepare students to study and analyze academic subject matter. When the game is inspired by and, to some extent, based on a work of literature, we have the chance to engage new and old readers of Dante in a way that the written word alone cannot.

1. *Video Games: Literacy, Engagement, and Learning*

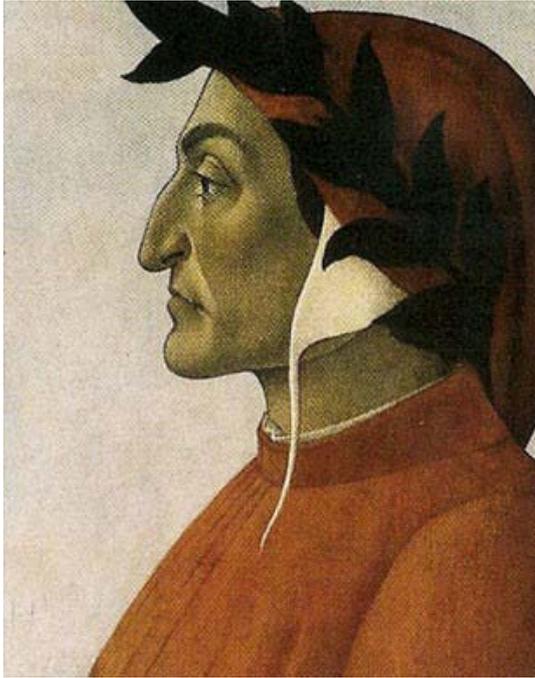
A broad definition of literacy is key to understanding the usefulness of video games for teaching and learning about Dante's *Inferno*, literature, and popular culture in general. Nowadays, literacy is more than reading books and writing essays. We encounter multimodal texts on a regular basis, texts that present words, images, sound, music, and movement, as we interact with computers, smart phones, the Internet, hardware, and software to make sense of them. Take, for instance, a typical day's work in preparing this article and designing a new undergraduate course – "Dante's

Inferno: from Poem to Video Game” – for Spring 2017 at Elon University.² I begin by studying my annotations from traditional print resources, and type up an outline and the beginning of my article in a word processor on my laptop. In the evening, I begin recording game play from the *Dante's Inferno* video game. I turn on the smart TV, plug in my PlayStation 3 to it, plug in my video recording hardware to the console, and plug the video recorder into my laptop. I start to play, record, and store game footage with the recording software.³

We are entering into the world of a game in the “action-adventure” genre. The beginning of the game orients the player when a few terse lines appear on the screen in white against a black background. We learn that the game’s protagonist, the player’s avatar, is a Crusader named Dante. The camera pans over a bucolic Tuscan landscape and Dante the Crusader is shown in the woods, recalling the Crusade. He states: “At the midpoint on the journey of life, I found myself in a dark forest, for the clear path was lost”. From then on, one witnesses three main stories unfold simultaneously in an intertwined manner: the main narrative of Dante the Crusader saving his wife Beatrice from Hell; the ‘poetic’ narrative between Dante the Crusader and Virgil which directly draws from and cites Dante’s poem; and the episodes of the personal narrative of Dante the Crusader that erupt during game play as he enters each circle of Hell.

² See web address <https://bessary.wordpress.com/cor-463-dantes-inferno/>.

³ See web address www.youtube.com/channel/UCd7SYLxM7isAEjyXQVZPVyQ.



Sandro Botticelli, *Dante Alighieri* (1495) *Dante's Inferno*, Dante the Crusader

The player is surrounded by environments inspired by the descriptions of the various circles of Hell in Dante's poem. They are vivid, grim, and, together with the unnerving soundtrack, frightening places for work or play.⁴ After about an hour of game play, I watch the videos, transcribe into a word processor the various dialogues that take place. I study the dialogues, the sequencing of the various narratives, and the game's environments, keeping a detailed record of the countless times Dante's text is referenced and brought to life in word and image. I keep at hand a hard copy of the *Inferno*⁵ and a digital copy of Henry Longfellow's translation (1867)⁶ – which the game designers used for the in-game citations and references – open on screen. With this description, one gets

⁴ See H. R. Mitchell, *Fear and the Musical Avant-Garde in Games: Interviews with Jason Graves, Garry Schyman, Paul Gorman, and Michael Kamper*, in "Horror Studies", 5, 1, 2014, pp. 127-144.

⁵ See D. Alighieri, *The Inferno*, a verse translation by R. Hollander and J. Hollander, New York, Anchor, 2000.

⁶ See web address <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1004/pg1004-images.html>.

the impression of how complicated and challenging it can be to study the transformation of a literary work into a video game. And not just complicated, but multifaceted and stimulating, by virtue of the many different disciplines and technologies we can utilize in reading and interpreting this rewriting of the *Inferno*: literature, game studies, art, communication studies, music studies, and so forth.

Thus, video games are a medium *par excellence* as far as interdisciplinarity and multimodal literacy are concerned. In many of today's games, a variety of disciplines converge to create immersive, compelling game worlds.⁷ This is especially the case when trying to read and interpret a video game that is based on a literary text. In some ways, learning to read a video game is not all that different from reading a traditional printed text; for instance, in comparing the verbal interactions between the game's protagonist and Virgil with the poem's text. However, there is also the dimension of reading the maps and landscape of Hell meticulously created by the game's designers, of interpreting the transformation from text to image. In doing so, one can lead students to verify the extent to which the game's designers followed the text; which parts of the text they used; how the text is cited, adapted and/or updated; how they chose to visualize the text; and, finally, what meaning or value that design choice might hold. At the same time, the student begins to encounter and interact with the design grammar of the game. That is, students can be led to identify and analyze the fundamental principles and building blocks that give structure and meaning to the game; at this point one can encourage students to begin talking and thinking about the internal design of the game (and poem), and the same design as a complex system

⁷ See J. P. Gee, *Good Video Games and Good Learning. Collected Essays on Video Games, Learning and Literacy*, New York, Peter Lang, 2013, p. 61.

of interrelated parts. This kind of critical meta-thinking offers a unique dimension to using games to study literature as they lead students to think “about the game as a system and a designed space. Such thinking can open up critique of the game. It can also lead to novel moves and strategies, sometimes ones that the game makers never anticipated”.⁸ And, fortunately, each one of those moves, strategies, and observations in the game world can lead to original interaction with and thought about Dante’s poem.

Another virtue of video games as tools for teaching and learning about literature is the element of interactivity. This interactivity is most effective for teaching and learning with video games when active and critical play of the game or observation of play-through recordings take place. I define ‘active’ as taking action not only to achieve the win-state and consume without thought the fast-paced game narrative itself, but taking action also to pause and read the game as a text and compare it to its original. I define critical interactivity with the game as interaction based on the aforementioned active reading of the game as a text. Often, this level of critical involvement is achieved or enhanced with writing activities that require soliciting evidence from both the game and the poetic text. In this way, games can offer a medium through which students can experience a text through embodied experiences with the game’s protagonist. They must solve problems amid those experiences. They interact with characters, text (written and spoken) from the original work, and, when properly guided, they can reflect on the details of a designed, imagined world based on a literary work, together with the real and imagined social relationships and identities in the game world. The student is immersed in this world and forced to be some version of Dante, to walk through some version of his

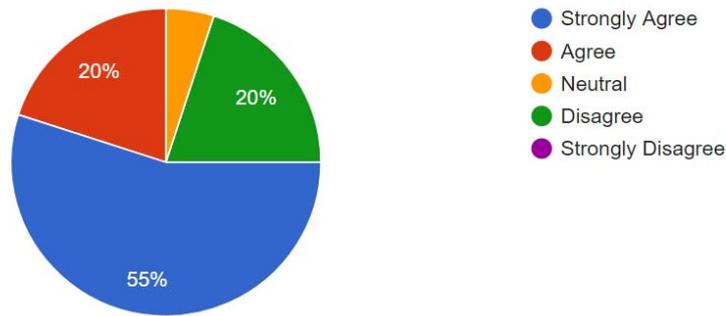
⁸ Id., *What Video Games Have to Teach Us about Learning and Literacy*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 29.

Inferno, and to make decisions on his behalf, all of which can be put in dialogue with decisions made (or not) by Dante the Poet, Dante the Pilgrim, or even Dante the Crusader.

Despite the many positive elements of playing the game along with reading the poem, inevitably the original story of Dante's journey through Hell is simplified, shortened, and altered to fit the needs of the video game medium and the genre chosen by its designers. This hack-and-slash type of action-adventure game requires very little thought from the player. When played on the easiest setting, one could beat the game, defeat Lucifer, save Beatrice and lead Dante the Crusader to the foot of Mount Purgatory by mashing the 'circle' button and moving the joysticks. That kind of game play can and often does lead to relatively thoughtless interaction. However, this process of simplification can also be helpful for learning complex subject matter, especially for students new to *the Comedy*.⁹ Indeed in my seminar, in which the students read *Inferno* and watched the video game segments unfold alongside it, I surveyed the twenty students about their agreement or lack thereof regarding the following statement: "I learned more about Dante and his poetry by studying it alongside a video game than I would have learned if we had read the text by itself."¹⁰

⁹ The course I taught at Elon University, for instance, was an interdisciplinary Core Capstone Seminar for third-year and fourth-year undergraduate students from a variety of disciplines (business, chemistry, communication, cinema, religion, political science, management), most of whom had little or no prior experience with Dante, the *Comedy*, or the *Dante's Inferno* video game.

¹⁰ The "had read text by itself" wording is misleading. I explained in person to the students that what was meant by that wording is reading the poem alongside other traditional print sources versus the poem, traditional print sources, and a video game.



Interdisciplinary Core Capstone Seminar, student responses

The game acts effectively as a “fish tank”.¹¹ It is a simplified version of a complex literary, ecosystem that focuses the player’s attention on select critical variables that, when contextualized properly, say, in a carefully designed college seminar, can bring about problem-solving, critical thinking, and connections to the real world, popular culture, other texts, and other disciplines. Using these increasingly smart, challenging, and complicated games as teaching and learning tools, people of all ages are developing academic interests and learning academic content.¹² You can learn basic facts, yes, but you can also learn and practice systemic thinking about the game as a designed world, and that kind of thinking is useful in the study of literature and more broadly in real life. Games are deeply engaging, and offer countless opportunities to study not just content but also design principles such as coordinating time, intersecting goals, and open-ended problems.¹³ The compelling world of *Dante’s Inferno* is no exception. In this way, games are intriguing and thought-provoking

¹¹ See J. P. Gee, *Good Video Games and Good Learning: Collected Essays on Video Games, Learning and Literacy*, cit., p. 31.

¹² See K. Squire, *Video Games and Learning: Teaching and Participatory Culture in the Digital Age*, New York, Teachers College Press, 2011, p. 126.

¹³ A fundamental tenant of the course and teaching and learning at Elon University is active student engagement. See A. Cook-Sather – C. Bovill – P. Felten, *Engaging Students as Partners in Learning and Teaching: a Guide for Faculty*, San Francisco, Jossey-Bass, 2014.

because of how powerfully and effectively they draw people in, encourage people to learn and experiment, and facilitate interest in connecting the game world to other related disciplines. Finally, training students to read and interpret complex games prepares them to do so when they encounter similar objects of popular culture in real life.

2. *Design Lessons in Practice*

I will now take a moment to show some concrete examples of how game design and its content lend themselves to teaching and interacting with the poem *Inferno*. Playing *Dante's Inferno* actively and critically in the context of a course on the *Inferno* requires the teacher and the students to utilize an array of tools, technologies, objects, reading and writing techniques, and each other's expertise and point of view to make meaning and discover knowledge in the poem and the game.¹⁴

The choice to design the game as a hack-and-slash, action-adventure title is both good and bad for the purpose of teaching the poem. On the one hand, this choice in genre minimizes the amount of thought and strategy necessary to play through, defeat, and observe the game play. To be sure, there are a few puzzles and challenging moments, but they rarely take more than a few minutes to figure out and a few minutes to solve. This uncomplicated, continuous, and direct play experience, allows the game to unfold and be read and observed like a fast-paced story.¹⁵ On the other hand, it could be argued that one of the greatest stories ever told deserves more than a straightforward, button-mashing, demon-thrashing game play

¹⁴ See J. P. Gee, *What Video Games Have to Teach Us about Learning and Literacy*, New York, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 221-227.

¹⁵ See H. Brown, *Video Games and Education*, Armonk (NY), M. E. Sharpe, 2008, p. 10.

experience. The game is good, it has countless merits; however, I firmly believe that it could have been a great, not just good, game if these positive elements had been incorporated into the role-playing game, genre which allows for long, complicated stories and adventures to unfold over dozens (sometimes even hundreds) of hours of game play:

“There are multiple ways to make progress or move ahead. This allows learners to make choices, rely on their own strengths and styles of learning and problem solving, while also exploring alternative styles.”¹⁶

A good game’s mechanics or design allow for this kind of flexibility. Unfortunately, the video game *Dante’s Inferno* does not offer multiple routes to exploring Dante’s poem. I would envision a historical-literary-period adventure role-playing game that fleshed out the characters, concepts, text and imagery of the poem. In the realm of Italian Studies and the Renaissance, something similar has been done in the action-adventure series of *Assassin’s Creed*.¹⁷ Why not make such a vast, open-ended, re-playable world for the *Inferno* or the whole *Comedy*, even?

In brief, we can start by looking at some common expectations of people who buy and play games in the action-adventure video game genre.

¹⁶ J. P. Gee, *What Video Games Have to Teach Us about Learning and Literacy*, cit., p. 223.

¹⁷ *Assassin’s Creed II* (Ubisoft, USA, 2009) and *Assassin’s Creed: Brotherhood* (Ubisoft, USA, 2010) take place in the late fourteenth century and early fifteenth century in Italy. In both games, the main character is Ezio Auditore da Firenze, an assassin devoted to foiling the evil plans of the Templars. The plot is fanciful and too complicated to explain in detail. However, the cities of Florence, San Gimignano, Venice, Monteriggioni, Forlì, and Rome are beautifully reconstructed by the game’s designers. On his various missions, Ezio interacts with numerous historical figures. In the game world, Ezio and Lorenzo de’ Medici are ‘friends’. At times, Ezio is at odds with historical personalities. For instance, one of Ezio’s missions is to assassinate Girolamo Savonarola and restore order for the Medici in Florence. Finally, the ultimate goal of the game is for Ezio, a member of the Assassin order, to assassinate Alexander VI, who, in the game, was a member of the evil rival faction to the Assassins, the Templars.

According to Quantic Foundry, a game analytics consulting firm that explores gamer motivation through social and data science, approximately eighty percent of action-adventure gamers are male.¹⁸ Another of the firm's studies posits that the top-two motivations for male gamers are "competition" (14.1% of respondents) and "destruction" (11.9% of respondents).¹⁹ *Dante's Inferno* delivers on both counts. The protagonist is a Crusader that competes and fights against a number of forces in an effort to save Beatrice, his damsel in distress : his sins, Satan, the demons of Hell. And, in the process of overcoming these forces, the player engaged as the Dante Crusader avatar blazes a path of destruction. It is likely that Electronic Arts Games made this design and marketing choice in order to compete with the *God of War* video game series that was popular at the time.²⁰ If that were the case, they made what I as a player of games see as a relatively safe choice. On the one hand, they did something revolutionary by adapting a classic of Western literature into a video game narrative. On the other hand, that choice was also risky since 'story' is not as common or as powerful a motivator for male gamers, at only 6.3% according to the aforementioned Quantic Foundry study. The designers balanced the unorthodox decision of basing the story on a literary classic by picking a genre that was popular at the time and, in their eyes, still likely to sell and make money. Nonetheless, the game's executive producer made clear that bridging "the gap between games and literature" was also an explicit goal

¹⁸ See web address <http://quanticfoundry.com/2017/01/19/female-gamers-by-genre/>.

¹⁹ See web address <http://quanticfoundry.com/2016/12/15/primary-motivations/>.

²⁰ Statements made by designers of *Dante's Inferno* indicate that they were concerned with differentiating *Dante's Inferno* from the contemporary *God of War III* video game (Sony Entertainment, 2010). Paul Gorman directed the audio for *Dante's Inferno*, and made this concern apparent: see H. R. Mitchell, *Fear and the Musical Avant-Garde in Games: Interviews with Jason Graves, Garry Schyman, Paul Gorman, and Michael Kamper*, cit., p. 139.

of the game.²¹ And, that design choice makes the game a formidable teaching and learning tool.

Another negative aspect of this genre choice is a relatively weak “Identity Principle”: the learner has not so many choices in developing his virtual identities and no “ample opportunity to mediate on the relationship between new identities and old ones”.²² Finally, the “Probing Principle” could be much stronger in the game as it is designed, or if it had been designed in a different way:

“ [...] a cycle of probing the world (doing something) [...] reflecting in and on this action and, on this basis, forming a hypothesis; reprobing the world to test the hypothesis; and then accepting or rethinking the hypothesis.”²³

This sort of probing is necessary in the game, but only in a superficial way, usually having to do with movement within the game world (how do I reach that cliff, access that bonus item, extinguish the flames in my path?). It would be fascinating to see probing in the game that would require players to interact with Dante’s poem: solve riddles based on the *terza rima* rhyme scheme, match a passage from the text with a sinner discovered in a certain circle in order to be able to speak with that sinner, require completion of key passages of the poem to access a given level or

²¹ Interviewing the executive producer of *Dante’s Inferno* Jonathan Knight, Matt Casamassina voices a question that must have been on the gaming community’s mind: “I think the question you’re going to be asked a lot is, why should gamers choose *Dante’s Inferno* over *God of War III* or *Bayonetta*?” Knight provides three reasons: the explicit goal to bridge “the gap between literature and games”, the distinct “Christian mythos” and “facing sins as you go through the levels”, good gameplay and mechanics. See M. Casamassina, “*Dante’s Inferno*” Interview, web address www.ign.com/articles/2010/02/03/dantes-inferno-interview.

²² J. P. Gee, *What Video Games Have to Teach Us about Learning and Literacy*, cit., p. 222. There are some choices for developing one’s virtual identity as Dante the Crusader in the game: the main one is choosing whether to condemn or absolve shades, which in turn awards ‘unholy’ or ‘holy’ points for development of the character’s offensive and defensive battle skills.

²³ Ibidem, p. 223.

part of Hell. One might worry that such design choices might make the game feel 'didactic'. However, there are countless precedents of popular video games that require players to solve tough problems with texts, words, numbers, even clues from works of art.²⁴ As it is, the written text is passively present in the game when the Dante Crusader and Virgil speak and briefly on screen when the character dies.

3. *Dante the Crusader in the Fifth Circle*

We can proceed by looking at how the game interacts with the original poetic text to create memorable, and sometimes beautiful, teaching and learning moments.²⁵ Dante the Crusader's path through the Fifth Circle of Anger and Sullenness demonstrates effective design and narrative connections to the poem *Inferno*.²⁶ As he descends deeper into Hell, from

²⁴ For a classic example, one might recall puzzles from one of the greatest role-playing games of all time, *Final Fantasy 7* (released by Square on the PlayStation in 1997). At one point in the game, the player must solve a puzzle by consulting the titles, words, and letters of books in an archival library. In the realm of games that treat Italian matter, *Assassin's Creed II* is yet again a wonderful example. Some puzzles in the game require the player to study closely and find clues in actual famous Renaissance art works. In the same game, written texts are essential to completing many missions. Often, Ezio, the game's protagonist, must enlist the help of his 'friend', Leonardo Da Vinci to decipher encrypted messages.

²⁵ At several junctures, including in the Fifth Circle of Anger described below, *Dante's Inferno* succeeds in creating these "memorable moments". See K. Squire, *Video Games and Learning: Teaching and Participatory Culture in the Digital Age*, cit., p. 89.

²⁶ I have selected this excerpt from the game, among many good alternatives, for a number of reasons. First, there are many direct references to the poem in the dialogues between Virgil and Dante the Crusader. The reader can get a good sense for just how present the text is in the game world. Second, the design of the landscape in the game world – Styx, the marsh, the submerged souls – is very well done and gives the player a strong sense that the poem was studied meticulously as the art and landscape design for the game were developed. Third, for all the fidelity to the poem found here, this segment also presents one of the most interesting reinterpretations in Phlegyas who is transformed into a gigantic, fire-breathing minion of hell that Dante the Crusader must fight at first. Then, the player gets to pilot the beast, and, it's a *really* fun part of the game experience. The player has the chance to enter Dis with a bang as Phlegyas

the heights of a cliff, the Crusader sees stars and the headwaters of Styx flowing downward. When he reaches the bottom of the precipice, the word “Anger” momentarily appears on the screen, indicating that the player has arrived in the next circle and game level of Hell.



Dante's Inferno, Dante the Crusader in the Fifth Circle

Virgil is there to prepare the reader for what awaits: “See the souls over whom anger has prevailed. In the warm bath of the sun they were once hateful; down here in the black sludge of the River Styx do they wish they had never been born”.²⁷ Dante the Crusader begs of Virgil: “Poet, will I be

punches through its gates; breathes fire and stomps the ground to deflect the demons that stand in the way. In sum, this part of the game, like others, demonstrates the respect and refinement with which the designers treated the poem as a source of inspiration and the countless ways it influences the game world. At the same time, they still maintained an enjoyable game experience, sometimes taking the license to redesign aspects of the original story.

²⁷ See *Inferno*, VII, 118-123.

undone?"; and Virgil reassures him: "Do not fear, for no one can take from you this passage, but such a one it is granted you".²⁸

As he crosses the river and makes his way through the surrounding environs, the angry souls grab at Dante, constantly threatening him (though, ironically, they cannot actually harm him; only falling into the river can kill the avatar at this point). Their irascible rejoinders demonstrate the anger being punished, and remind the player of the caustic exchange in the poem between Dante and Filippo Argenti.²⁹ Hell's minions continuously impede the Dante Crusader's path, and he must destroy them with his scythe and magic spells to move forward.

After solving a simple puzzle (moving a heavy block onto a piece of land that sinks into the river and opens a path), Dante moves toward the Stygian marsh and finds Virgil again who comments on the condition of the sinners here: "Souls indignant! How many up there now count themselves kings, that here shall lie like pigs in the mire, leaving their condemnations far behind".³⁰ Dante the Crusader asks, "What does the distant tower mean? Whom does it signal?"; to which his guide succinctly states: "Across the foul marsh, a raft ferries the damned. Look for

²⁸ See *ibidem*, VII, 100-105. The video game dialogue typically presents references to the poem in the correct order. Sometimes, as in this case, the game's writers cite cantos out of order, but cite from the appropriate circle. In yet other cases, the text is cited even further out of its original order (Charon's character in the game speaks the written words from the Gate to Hell: "Through me the way to the city of woe. Through me the way to everlasting pain. Abandon all hope, ye who enter here").

²⁹ See *ibidem*, VIII, 31-63. Dante's interaction with the shades is one more missed opportunity in the game to strengthen the identity principle between the player and the game's protagonist. Each shade repeats a brief script describing its fate. The Warrior grabs the shade, permits the player to read information about it, and condemns or absolves it based on the player's input. It would be interesting to see these exchanges based more closely on the poetic text and the Pilgrim's actual dialogues with the shades.

³⁰ See *ibidem*, VIII, 49-51. Unlike in the *Comedy*, the Virgil character of the video game does not physically lead or guide the Dante character. Virgil appears often and at key moments of the game to explain to Dante the Crusader and the player using the words of the poem what is going on, who is being punished, why, and so on. However, he always appears as a stationary hologram with a disembodied voice.

Phlegyas, the boatman”.³¹ In this case and in others, Virgil’s words to the protagonist pique curiosity, and leave the player wondering what or who comes next.



Dante's Inferno, angry souls submerged in the Stygian marsh

What follows is a description of one of the most moving segments of the game. It combines harmoniously, powerfully, the artistic license and talent of the designers, the beauty and power of Dante’s poem, and the cosmic scale of the journey through Hell. The player throws a switch, signals for Phlegyas, causing fire to pour forth into the darkness from the mouths of what appear to be two gigantic statues of angry sinners. We see a raft without a boatman eerily float from Dis to this side of the Stygian marsh. In the distance and through the dark air we begin to see the iron walls of the damned city, complete with statues of the Furies, and to

³¹ See *ibidem*, VIII, 7-18.

perceive the incredible scale of the underworld, even as the funnel continues to narrow into nether Hell. Virgil reassures Dante the Crusader, just as he does the poem's Pilgrim, explaining the inexplicable, and arming the player through his or her Dante the Crusader avatar with the understanding of what awaits, and a glimmer of hope to succeed.



Dante's Inferno, Virgil admonishes the Crusader

Rare notes of hopeful music – some sort of sacred, liturgical chorus of voices – play as Virgil's booming voice admonishes with gates of Dis over his shoulder in the background: "Now, my son, the City of Dis draws near, housing its condemned citizens within. The eternal fire that blazes there makes the mosques show red, in this nether Hell".³² The stage has been set well with the music, the setting, and the shrouded view of Dis in the background. One feels a genuine sense of identification with the game's protagonist, and shares in his curiosity to know more about this epic quest

³² See *ibidem*, VIII, 67-75.

of which he is a major part. Dante the Crusader asks: “Has any soul ever descended to this depth from the circles above?”; Virgil responds: “Seldom, but once before I was conjured down by Erictho. Shortly after my death, she sent me down to draw forth a soul from the circle of Judas”. Dante the Crusader puts into spoken words a question that no doubt was on Dante the Pilgrim’s mind, too: “Which circle is that?”; and Virgil ends their conversation: “The lowest, blackest, and farthest from Heaven. Well do I know the way”.³³



Dante's Inferno, the frightening city of Dis

The mysterious, unpiloted raft seen before turns out to be the crown of Phlegyas’ head, the giant demon who was submerged in the marsh. In one of the most entertaining and dramatic parts of the game experience, Dante the Crusader takes control of the monstrous Phlegyas. The demon lumbers slowly from the Styx bank towards the gates of Dis. And with each step the camera pans out to reveal the horrible reality of what lies beyond

³³ See *ibidem*, IX, 16-30.

and below. Dante the Crusader narrates passionately, paraphrasing Dante the Poet's description:

"We moved toward the city, secure in our holy cause, and beheld such a fortress. And on every hand I saw a great plain of woe and cruel torment. Bitter tombs were scattered with flame, made to glow all over, hotter than iron need be for any craft. And such dire laments issued forth as come only from those who are truly wretched, suffering and forever lost."³⁴

4. *Inaccuracies and Teachable Moments*

So, one can see that there is a continuous, meaningful interaction between Dante's *Inferno* and *Dante's Inferno*. This selection from the game showcases how the poem is used here and in other places to infuse the story between Dante the Crusader and Virgil, and simultaneously with the game's player. It's the easiest connection to demonstrate because it draws specifically on the accuracies between Dante's original writing and this digital re-writing. However, there are also some totally new additions to the story, as well as inaccuracies in the expropriation of the original text, that must be addressed. These are weaknesses when we view the game bluntly in terms of accurate or inaccurate reference to the poem. However, even in being at odds with Dante's original text, both accuracies and inaccuracies still can offer teachable moments.³⁵

For instance, one feature of the game that comes directly from the poem is the presence of sinners with whom Dante the Crusader can choose to interact. Often, they speak out loud, piquing the player's interest by making some statement about why they are condemned. Typically, these

³⁴ See *ibidem*, IX, 106-123.

³⁵ See K. Squire, *Video Games and Learning: Teaching and Participatory Culture in the Digital Age*, cit., p. 28; H. Brown, *Video Games and Education*, cit., p. 119.

shades are found in the same circles and in the same order as they are found in *Inferno*. However, in the game segment described above, in which Dante the Crusader encounters a total of three shades, this is not always the case. Two of the shades did not appear in Circle Five or as shades anywhere else in the poem: Boudica and Hecuba. Boudica lures the Crusader to her, shouting cryptically, “We have been stripped and desponded like a murderer’s victims”. If the player chooses to interact with this or any other shade, Dante the Crusader grabs the shade by the throat, makes more information about their sins appear in writing on the screen for the player to consider, and decides (with the player’s input, naturally) whether or not to absolve the soul and send it to heaven or condemn the soul to remain in Hell. The following information is provided by the game regarding Boudica: “After she was flogged and her children raped, the Vengeful Queen of the Iceni Tribe tried to set fire to the City of Rome with a bloody revolt”. As the player reads this information, often the shades will plead for mercy with Dante the Crusader (and the player) giving more details about their story. In this case, the Crusader condemns Boudica, and ends the exchange: “Be damned sinner!” Clearly, Boudica does not appear in Dante’s original text, and that should be pointed out to students. However, the game designers’ choice to place her here could lead to an interesting discussion in class. Who was she? Does her sin constitute the kind of anger being punished in Circle Five? What is Anger anyway? Does she merit condemnation or forgiveness? Why or why not?³⁶ Hecuba’s shade appears next. This time, she is referenced in Dante’s poem, although the Pilgrim

³⁶ With regard to Boudica’s fabricated appearance as a shade, we may note the syncretism typical of popular culture products, video games included, since she is an exotic Celtic queen who allegedly revolted against the Roman Empire. See Tacitus, *Agricola*, 16, 1; Id., *Annales*, XIV, 31, 35, 37; Dio Cassius, *Romana historia*, LXII, 2-7.

does not interact with her.³⁷ The third and final shade encountered in Circle Five belongs there and is that of Filippo Argenti. Upon interacting with the shade, the following text appears on screen: “Filippo Argenti: Angry politician who opposed Dante’s return to Florence. Their families were bitter rivals, and Argenti stole from Dante’s family after he left Florence”. Argenti provides a few more details verbally when he refers to his own biography: “My life has been spent in anger, now it ends in shame...”; “They were all plotting against me”. The Crusader avatar in this case is made by the player controlling him to condemn the shade, shouting, “Disgraceful phantom!”

Another category of teachable moments comes from the narrative fabricated by the game’s designers. During the game segment in Circle Five, an unseen Satan taunts Dante the Crusader: “I’ve got your Beatrice...”. After crossing the Stygian marsh, this narrative is propelled with a cinematic cut scene involving Satan, Beatrice, and Dante the Crusader. Finally, some detail is provided with regard to the deal to save Dante’s life to which Beatrice refers at the game’s outset. Satan explains: “She wagered her soul that you would be faithful. Her faith in you was very touching, so I thought: ‘Just the girl for me’”. Beatrice lost the wager because Dante the Crusader betrayed her, committing the sin of lust, with a Saracen prisoner. Now, Beatrice is transformed into Satan’s mistress, and he taunts Dante (“Who can deny my rights?”), kisses Beatrice, and flies away with her deeper into the *Inferno*. That synopsis leaves little hope for meaningful dialog with Dante’s poem. Unfortunately, most critics of the game stop here, and ignore or fail to see the meaningful dialogue taking

³⁷ See *Inferno*, XXX, 13-21.

place elsewhere in the game.³⁸ In this narrative strand, Beatrice has unfortunately been infantilized, sexualized and stripped of her heavenly power to save Dante.³⁹ But, that does not mean we should dismiss the game or imply that the medium is of no use to studying the *Inferno*. Instead, we can use this questionable design choice as a laughable, hyperbolic teaching moment to reflect on Dante the Poet's original design and the reasons for and value of that design, as well as dialogue with another discipline, in this case, gender studies and the representation of women in video games.⁴⁰

I'll conclude by looking at the personal sin narrative of Dante Crusader in *Dante's Inferno*. In Circle Five, just before the Crusader climbs the tower and signals for Phlegyas, he is overcome by a memory of his own sinful anger during the Crusade in which he took part in the game's story. In a cinematic cut scene, we see graphic scenes of Christian knights slaying Saracens, and of the dead and wounded from both sides on a blood-stained battlefield. The scene of Dante the Crusader's anger then unfolds. He chides a fellow soldier: "We came here to kill these heretics! Since when are heretics worth a Christian life?" It ends with the irate Dante Crusader slaying what appears to be an unarmed prisoner. Clearly, this story is a fabrication created by the game's writers, and in its details has very little to

³⁸ See D. Itzkoff, *Abandon all Poetry, but Enter Hell with an Attitude*, in "New York Times", 30 January 2010, p. C1 (the author quotes Christopher M. McDonough, an associate professor of classical languages at the University of the South in Sewanee, Tenn.); T. Barolini, *An Ivy League Professor Weighs in: Expert View*, in "Entertainment Weekly", 26 February 2010, p. 79.

³⁹ In the game, Beatrice has the power to judge Dante the Crusader: she makes him confront his sins and acts as an impediment to his journey if he does not follow her rules. This situation is not dissimilar from that of Beatrice the judge-confessor in the Earthly Paradise in cantos XXX-XXXI of *Purgatorio*, who strikes fear into the heart of the Pilgrim, makes him face his sins and confronts him aggressively for turning away from her and the "diritta via". Finally, the video game's Beatrice in the end plays a role, albeit less active and direct, in the Crusader's salvation.

⁴⁰ See *Beyond Barbie and Mortal Kombat: New Perspectives on Gender and Gaming*, Edited by Y. B. Kafai, C. Heeter, J. Denner and J. Y. Sun, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2008.

do with Dante the Poet or Dante the Pilgrim. However, its fundamental purpose is not all that different than some goals of Dante's poem: reflecting on evil, how it connects to the sins being punished in *Inferno*; and, with hope, turning away from sinful behavior after witnessing the consequences in the afterlife.

On the one hand, video games are a *de facto* source of learning with regard to a variety of academic disciplines. From lessons of geography and international diplomacy in *Making History: The Calm & The Storm*,⁴¹ and city planning and urban design in *SimCity* franchise⁴² to Renaissance history in *Assassin's Creed II* and *Assassin's Creed Brotherhood*, popular games offer learning opportunities to an increasingly wide range of players.⁴³ Increasingly, major video game titles – including *Dante's Inferno* and *Assassin's Creed* – also offer players around the world the chance to play them in Italian, offering an amazing language learning opportunity. At the same time, I hope to have shown how some video games indicate the complexity of popular culture, challenging the assumption of many people regarding popular media and a motif that underlies much of the shallow and questionable criticism of the *Dante's Inferno* video game:

“ [...] the dominant motif is one of decline and atrophy: we're a nation of reality program addicts and Nintendo freaks. Lost in that account is the most interesting trend of all: that the popular culture has been growing increasingly complex over the past few decades, exercising our minds in powerful new ways.”⁴⁴

⁴¹ See *Making History: The Calm & the Storm* (Strategy First, USA, 2007) and H. Brown, *Video Games and Education*, cit., p. 128.

⁴² See *SimCity*, Electronic Arts, USA, 2017.

⁴³ Entertainment Software Association statistics show the demographic diversity of game players, which goes well beyond the stereotypical teenage boy: 63% of U.S. households have at least one person who plays three hours or more a week; the average game player is thirty-five years old. 59% are male, 41% are female; women age eighteen or older represent a greater portion (31%) than boys age eighteen or younger (17%). See web address <http://essentialfacts.theesa.com/>.

⁴⁴ S Johnson, *Everything Bad is Good for You: How Popular Culture is Making Us Smarter*, New York, Riverhead, 2005, p. 13.

In popular American TV shows, from classics (*Dragnet*, *Starsky & Hutch*)⁴⁵ to more contemporary titles (*Lost*, *The Sopranos*),⁴⁶ there is a shift from a straightforward narrative (few main characters, unequivocal beginnings and end points) to a norm of shows with multiple and complex narrative strands (a multitude of primary and secondary characters, episodes with indistinct beginning and end points).⁴⁷ Video games, too, can be placed along a continuum of increasing complexity. We've gone from the humble beginnings of *Pong*⁴⁸ with two paddles and a ball bouncing across the screen, and my 8-bit childhood quests with *Mario Bros.*,⁴⁹ to games that, when well made require thought, dedication, and literacy and that reward patience, persistence, and intense study. The *Dante's Inferno* video game, though not the best-made video game with regard to these criteria, is an engaging, interactive way to keep Dante relevant and to engage actively students in the study of his life and works.⁵⁰

⁴⁵ See J. Webb, *Dragnet*, Mike Meshekoff – Jack Webb, USA, 1951-1959; Id., *Dragnet*, Dragnet Productions, USA, 1967-1970; *Starsky & Hutch*, Aaron Spelling – Leonard Goldberg, USA, 1975-1979.

⁴⁶ See J. J. Abrams – D. Lindelof – D. Lieber, *Lost*, ABC Studios, USA, 2004-2010; D. Chase, *The Sopranos*, Chase Films, USA, 1999-2007.

⁴⁷ See S. Johnson, *Everything Bad is Good for You: How Popular Culture is Making Us Smarter*, cit., p. 70.

⁴⁸ See *Pong*, Atari, USA, 1972.

⁴⁹ See *Mario Bros.*, Nintendo, Japan, 1985.

⁵⁰ See A. Lee, *We Have Always Taken Liberties with Dante; The Divine Comedy Speaks to the Frightening Uncertainties of Our World, which is Why It Inspires Novels, Video Games, and Films*, in “The Daily Telegraph”, 31 March 2013, web address www.telegraph.co.uk/culture/9962192/We-have-always-taken-liberties-with-Dante.; D. Damrosch, *World Literature in a Postliterary Age*, in “Modern Language Quarterly”, 74, 2, 2013, p. 162.



VINCENZO SALERNO

‘GRAPHIC DANTE’.

DANTE ALIGHIERI E FARINATA DEGLI UBERTI

Colpisce nel panorama contemporaneo la considerevole presenza di riscritture in forma di *graphic novel* dedicate alla biografia e alle opere di Dante Alighieri.¹ È un interessante fenomeno editoriale, presente a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso non soltanto in Europa (basterebbe citare il *manga* del fumettista giapponese Gō Nagai *Dante Shinkyoku* o il romanzo grafico *Dante’s Divine Comedy* dello statunitense Seymour Chwast)², ma particolarmente diffuso in Italia. Sono infatti ormai

¹ Sulle differenze tra fumetto e *graphic novel* (la mancanza di serialità nel romanzo grafico, la tipologia autoconclusiva delle sue storie, il reimpiego delle forme grafiche tradizionali) si veda W. Eisner, *Fumetto e Arte sequenziale*, trad. ital. Torino, Vittorio Pavesio Productions, 1997 e Id., *Graphic Storytelling. Narrare per immagini*, trad. ital. ivi, 2002. Sui *graphic novels* danteschi si veda R. Baronti Marchiò, *L’“Inferno” di Dante tra tradizione, marketing e cultura popolare*, in *La parola del Poeta. Tradizione e ‘ri-mediazione’ della “Commedia” di Dante nella cultura contemporanea*, a cura di V. Salerno, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2014, pp. 117-140.

² Si veda *Il graphic novel negli Stati Uniti*, a cura di V. Bavaro e D. Izzo, numero speciale di “Ácoma. Rivista internazionale di Studi Nordamericani”, XVI, 38, primavera 2009; V. Salerno, *‘Commedie’ di Dante: riscritture parodiche nella letteratura illustrata contemporanea*, in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, a cura di E. Abignente, F. Cattani, F. De Cristofaro, G. Maffei e U. M. Olivieri, in

riconosciute come ‘classici’, anche se proposte con modalità narrative e veste visiva molto differenti dal *graphic novel*,³ le riscritture dantesche della Disney italiana,⁴ le strisce satiriche di Benito Jacovitti⁵ e le tre cantiche ridisegnate da Marcello Toninelli.⁶ Cronologicamente molto più recenti – e fin da subito diventate *bestsellers* – sono le parodie che raccontano l’apocalittico incontro a Roma di Dante Alighieri con Gesù di Nazareth e i tre viaggi infernali del poeta, narrate per immagini da Don Alemanno (pseudonimo del fumettista, cantante e *blogger* Alessandro Mereu).⁷ Restando nell’ambito dei *graphic novel* veri e propri, prenderemo qui in considerazione due titoli italiani recenti pubblicati dall’editore Kleiner Flug, che si segnalano per la loro proposta tipologico-formale e per l’originale progetto grafico: *Dante Alighieri* uscito nel 2014 a firma di Alessio D’Uva (soggetto e sceneggiatura), Filippo Rossi (*storyboard*) e Astrid (disegni); *Farinata degli Uberti* uscito nel 2015 a firma di Corso Tarantino (testi e disegni).

“Between”, VI, 12, novembre 2016, pp. 6-8, all’indirizzo elettronico <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2200/2209>.

³ Sui fumetti italiani d’ispirazione dantesca si veda *Nel mezzo del Cammin di una Vignetta... Dante a fumetti*, a cura di L. Cantarelli e P. Guiducci, Ravenna, Centro dantesco frati minori conventuali, 2004 e A. M. Cotugno, *Dante a fumetti*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2009. Per le riscritture in prosa non illustrate della *Commedia* si veda D. M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della “Commedia” e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo Editrice, 2012.

⁴ *L’Inferno di Topolino* (in “Topolino”, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 1949), *L’Inferno di Paperino* (in “Topolino”, 1654, 1987) e *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco* (in “Topolino”, 1425, 1983) sono ora pubblicati in *I classici della letteratura Disney*, Milano, RCS, vol. 3, 2006.

⁵ *La rovina in Commedia. Grottesco satirico e dantesco*, in “Belzebù”, aprile, 1947.

⁶ Uscite fra il 1969 e il 1999 sono ora pubblicate in Marcello, *Dante, “La Divina Commedia” a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015.

⁷ *La Divina Commedia quasi mille anni dopo e Inferno I, II, III*, Roma, Magic Press, 2014-2016.

2. Un disegno per Dante

Dante Alighieri si presenta come una parziale biografia immaginaria del poeta, ispirata alla *Vita nuova* nella prima parte e all'*Inferno* e *Purgatorio* nella seconda. Qui però l'io narrante non è il personaggio Dante, come negli originali, ma ha la voce e le fattezze di Beatrice a cui spetta raccontare e commentare la vicenda nei cartigli rettangolari presenti in quasi tutte le tavole. L'angelico personaggio è disegnato nel rispetto dei parametri iconografici stilnovisti che figuravano la donna ideale con lunghi capelli biondi, occhi azzurri e incarnato chiaro. Lo spazio urbano è ricreato secondo un criterio illustrativo di verosimiglianza, precisando il tempo e il luogo (Firenze nel 1274, durante la fiera dei Pannilani), con un percorso visivo fra strade sterrate dove si distinguono i contorni dei porticati delle case di pietra e legno, le cornici delle finestre in marmo grigio sporgente, gli stemmi dei palazzi nobiliari, le figure di viandanti, mendicanti e concittadini dell'Alighieri. Allo sguardo di Beatrice, che nelle prime pagine osserva dall'alto di una finestra, compare il giovane poeta già fisiognomicamente modellato sul famoso ritratto di Giovanni Boccaccio: gracile e non molto alto, il naso aquilino, in volto "malinconico et pensoso".⁸

⁸ Cfr. G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in Id., *Vite di Dante*, a cura di P. G. Ricci, Milano, Mondadori, 2002, p. 31: "Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura, e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso".



Dante Alighieri, il piccolo Dante

Il racconto di Beatrice segue dunque l'intreccio e la cadenza temporale degli eventi narrati dalla *Vita nuova*. Il primo incontro a nove anni è riassunto in tre cartigli per quattro strisce:

“Ebbi a incontrarlo una prima volta intorno ai nove anni, quando mio padre invitò, come d’usanza, i vicini e i congiunti a cantar maggio.”

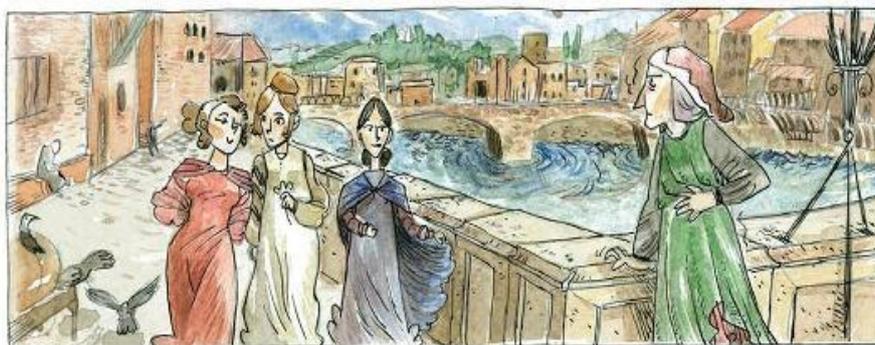
“Ricordo come ora che, quando mi vide, il suo volto perse per un istante l’aria grave.”

“Come se in me avesse visto chissà quale angelo.”⁹

⁹ A. D’Uva – F. Rossi – Astrid, *Dante Alighieri*, Firenze, Kleiner Flug, 2014, s. p.

Nell'ultima striscia la figura di Beatrice bambina, lontana dal piccolo Dante che la osserva incantato tenendo stretto tra le mani l'inseparabile libro, è già stilnovisticamente caratterizzata: il suo capo è cinto da una corona d'alloro e lo sguardo non incrocia quello del fanciullo che se ne sta immobile a margine della strada. Non mancano accenni alla formazione intellettuale del poeta: l'amicizia per Guido Cavalcanti e lo studio delle lettere (Dante intento a studiare il *Tesoretto* del suo maestro Brunetto Latini), ma anche la passione per il disegno, testimoniata da una pagina di *Vita nuova*, XXXV.

Il famoso episodio del saluto di Beatrice per una via di Firenze (descritto in *Vita nuova*, III) è tradotto graficamente con una citazione del dipinto di Henry Holiday, *Dante and Beatrice*.



Dante Alighieri, il secondo incontro tra Dante e Beatrice



H. Holiday, *Dante and Beatrice*, 1883 (olio su tela, Liverpool, Walker Art Gallery)

Fedelmente è anche riproposto quanto raccontato nel prosimetro dantesco dopo l'incontro:

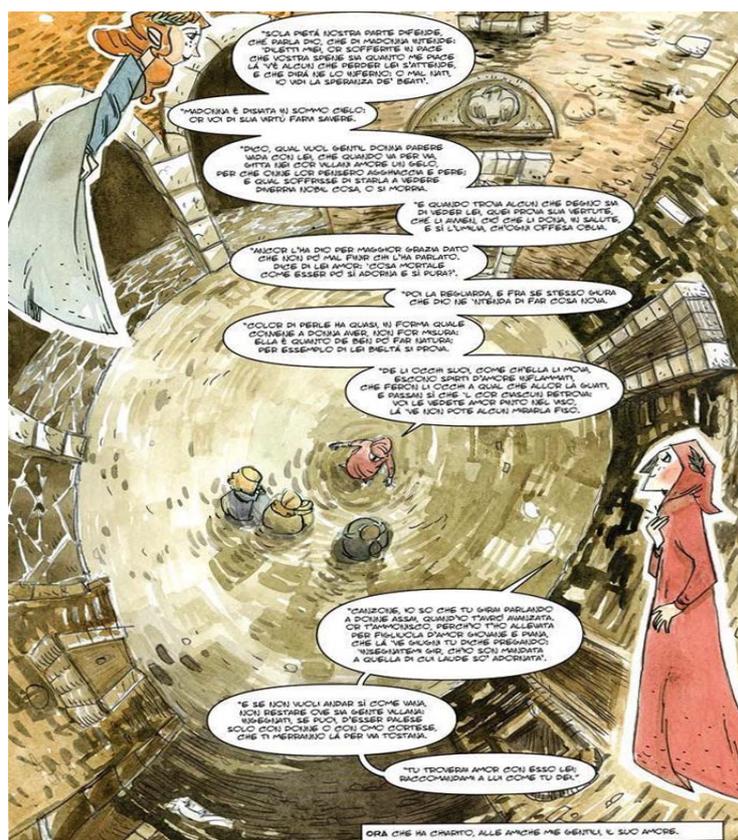
“E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nèbula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse [...] Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: 'Vide cor tuum'. E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che la faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò, poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo”.¹⁰



Dante Alighieri, il “signore di pauroso aspetto”

¹⁰ D. Alighieri, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, in Id., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e di G. Contini, Milano – Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, parte I, pp. 37-39 (III).

Le pagine successive seguono da vicino il prosimetro,¹¹ rubricando con i tioletti in testata i contenuti delle tavole e delle strisce impaginate (“La prima donna dello schermo”, “La seconda donna dello schermo”)¹² fino alla recita integrale della canzone *Donne ch’avete intelletto d’amore* (*Vita nuova*, XIX), in sedici nuvole incatenate a mo’ di strofe che concludono emblematicamente la prima sezione del *graphic novel*. Tocca a Dante, canonicamente vestito di rosso con la berretta e la corona d’alloro, recitare i suoi versi in una tavola a pagina intera, osservando Beatrice dal basso, ancora una volta con uno sguardo a distanza.



Dante Alighieri, “Donne ch’avete intelletto d’amore”

¹¹ La versione disegnata può essere letta come una citazione cinematografica del film di Roberto Benigni e Massimo Troisi, *Non ci resta che piangere* (Mauro Berardi – Ettore Rosboch, Italia, 1984).

¹² Cfr. A. D’Uva – F. Rossi – Astrid, *Dante Alighieri*, cit., s. p.

La morte di Beatrice è accompagnata da due cartigli che commentano le due immagini a lei dedicate:

“Ora che il signore della giustizia mi ha chiamato a partecipare alla gloria del cielo sotto il vessillo della regina benedetta vergine Maria”.

“Ora che, per sua stessa ammissione, può più degnamente trattar di me”.¹³

Nella prima figura Beatrice appare sdoppiata, come donna in vita e come forma di spirito luminoso, pronto al viaggio celeste. Nella seconda figura la striscia a bassorilievo è invece ricalcata sul famoso dipinto di Dante Gabriel Rossetti *The Dream of Dante*.

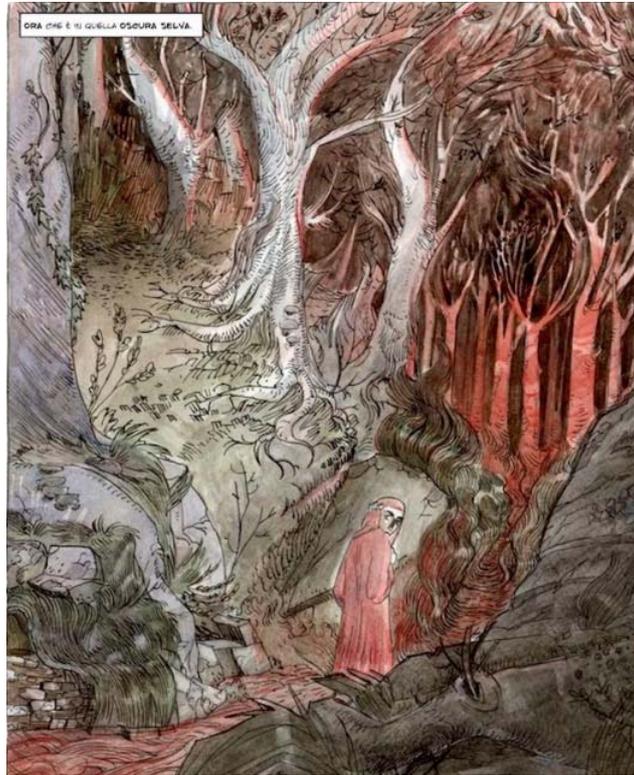


D. G. Rossetti, *The Dream of Dante*, 1871 (Liverpool, Walker Art Gallery)

La seconda parte del *graphic novel* si ispira invece alle prime due cantiche della *Commedia* e sfrutta come modello grafico i disegni acquarellati e le incisioni di William Blake, con prevalenza di tonalità

¹³ Ivi, s. p.

cromatiche scure. La sezione si apre con una tavola a pagina intera che ritrae il poeta smarrito nella “selva oscura”.



Dante Alighieri, la “selva oscura”

Dell'*Inferno* vengono riassunti alcuni episodi significativi dei primi quattro canti: l'allontanamento dalla retta via e il passaggio impedito dalle tre fiere, la comparsa e il riconoscimento di Virgilio, l'incontro del poeta latino con Beatrice giunta dal Paradiso in soccorso di Dante. Appare anche la scritta che campeggia sulla porta infernale e ci sono infine due tavole che sottolineano la corrispondenza geometrica fra la voragine dell'*Inferno* e la montagna del Purgatorio.



Dante Alighieri, la voragine

Alla materia della seconda cantica il *graphic novel* dedica un numero di pagine maggiore. Spiccano in particolare l'episodio dell'incontro di Dante e Virgilio con Stazio (narrato in *Purgatorio*, XXI-XXV) e il canto del *Te Deum* che si aggiunge alle citazioni latine del *Cantico dei Cantici* in *Purgatorio*, XXX. La storia prosegue fedelmente sulle rive del Lete con l'arrivo del carro, l'incontro con Matelda, lo svenimento rituale e l'immersione nelle acque del fiume, la comparsa delle virtù cardinali e teologali, la nuova apparizione di Beatrice alle radici dell'albero del bene e del male circondata da sette ninfe. Infine, dopo le allegorie del carro e del gigante e la meretrice, l'agognato incontro con Beatrice chiude anche la

vicenda del romanzo grafic, con l'ultimo verso del *Purgatorio*: "puro e disposto a salire alle stelle".¹⁴



Dante Alighieri, Dante e Beatrice

3. *Farinata visivo*

Il *graphic novel* dantesco di Corso Tarantino si concentra su un preciso episodio dell'*Inferno*, l'incontro di Dante e Virgilio Farinata degli Uberti nel decimo canto. La storia inizia nel cimitero degli eretici durante l'attraversamento della Città di Dite, con la voce del dannato echeggiante tra i lamenti che provengono dai sepolcri fumanti degli epicurei che "l'anima col corpo morta fanno".¹⁵

"O toscio che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco".¹⁶

¹⁴ Cfr. *ivi*, s. p.

¹⁵ Cfr. *Inferno* X, 15.

¹⁶ *Ivi*, X, 22-24.

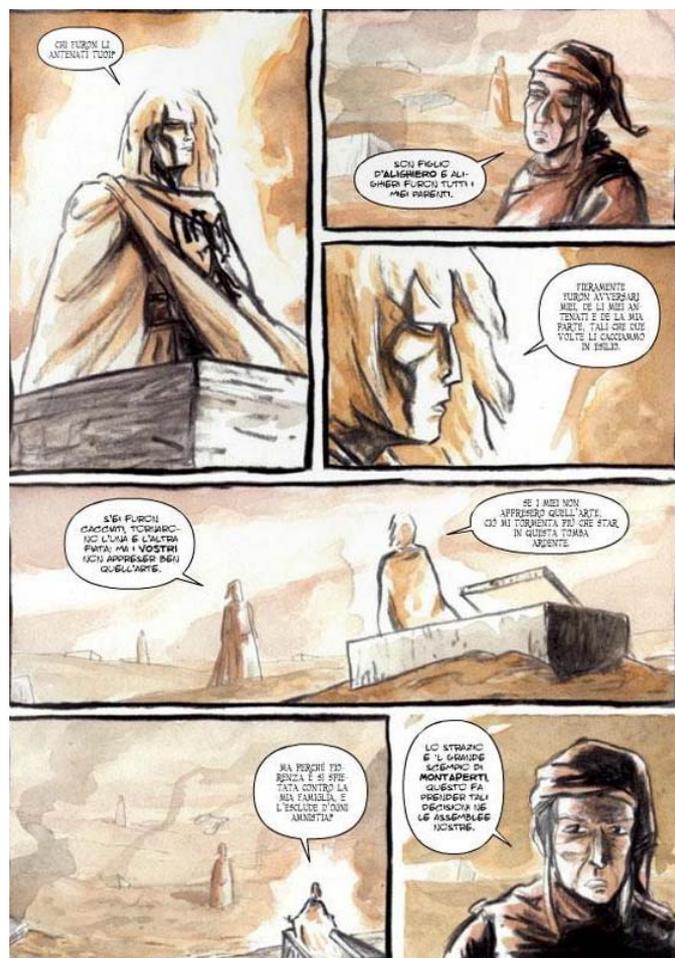
Farinata riconosce il suono del volgare parlato da Dante e lo invita a fermarsi, mentre Virgilio lo esorta a usare un linguaggio forbito e misurato, adeguato al rango dell'interlocutore: "Le parole tue sien conte".¹⁷



Farinata degli Uberti, copertina

Tarantino ricalca fedelmente la lingua della *Commedia*, alternando puntuali citazioni delle terzine a brevi parafrasi dei versi in una prosa toscaneggiante. Anche le illustrazioni hanno una veste grafica più realistica rispetto ai disegni di Astrid e la fisionomica dei personaggi richiama modelli iconici tradizionali: tunica rossa, berretta e naso aquilino per Dante; toga chiara, capo calvo (da busto marmoreo dell'età imperiale) per un Virgilio molto più avanti negli anni rispetto al poeta; sempre bardato in armi il biondo Manente degli Uberti, soprannominato Farinata proprio a causa del colore dei capelli.

¹⁷ Cfr. *ivi*, X, 39.



Farinata degli Uberti, le tombe degli eretici

Tocca alla voce narrante di Farinata raccontare la presa di Firenze da parte dei ghibellini; tocca a lui ricostruire le cause che avevano portato alla battaglia di Montaperti, nella quale i ghibellini fuoriusciti si erano affiancati ai Senesi e alle truppe che militavano sotto le insegne dell'Aquila nera imperiale. Dominano così, nel racconto di Farinata, soprattutto i personaggi storici: Tesauro Beccaria, abate di Vallombrosa, giustiziato perché sospettato di aver complottato con i ghibellini fiorentini e con i delegati imperiali; Cice de' Buondelmonti, il sostenitore del governo guelfo cittadino; Federico d'Antiochia, figlio dell'imperatore Federico di Svevia.

Ma appaiono anche figure verosimili, come la bella cugina Caterina che accoglie Dante a Siena negli anni dell'esilio.

Il criterio di verosimiglianza prevale anche nella narrazione della cruenta battaglia di Montaperti: si disegna la carta geografica del campo dello scontro; si forniscono i numeri e le composizioni degli schieramenti; si vedono sfilare i cavalieri in armatura, lancia in resta e cavalli bardati; in mezzo a loro il senese Provenzano Salvani e i germanici Arrigo e Gualtiero d'Astimbergh, nel cartiglio definito "primo feritor de la battaglia".¹⁸



Farinata degli Uberti, la battaglia di Montaperti

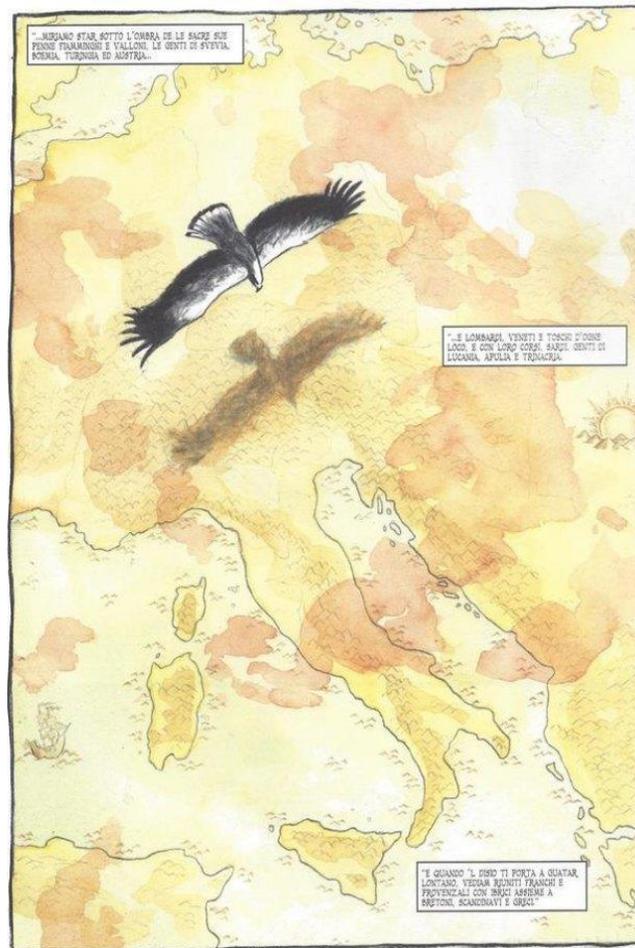
La narrazione di Farinata prosegue ricordando a Dante la sua fiera e determinata opposizione, durante la Dieta di Empoli, agli alleati ghibellini che avevano proposto di radere al suolo Firenze. Alla stessa maniera sono esposte le ragioni della sua parte, in tre cartigli disposti su un'unica tavola dove è disegnata la penisola italiana sovrastata da un'aquila in volo:

¹⁸ Cfr. C. Tarantino, *Farinata degli Uberti*, Firenze, Kleiner Flug, 2015, s. p.

“...miriamo star sotto l’ombra de le sacre sue penne fiamminghi e valloni. Le genti di Svevia, Boemia, Turingia ed Austria...”

“...e lombardi, veneti e toscani d’ogne loco. E con loro corsi, sardi, gente di Lucania, Apulia e Trinacria”.

“E quando ’l disio ti porta a guatar lontano, vediam riuniti franchi e provenzali con iberici assieme a bretoni, scandinavi e greci”.



Farinata degli Uberti, l’aquila e l’impero

Nella conclusione del *graphic novel* Dante e Virgilio riprendono il loro cammino, mentre lo spirito di Manente degli Uberti (questo è il nome segnato sulla lapide) ricade nella sua tomba fumante. Le sagome dei due poeti si allontanano lasciando l’ultima parola a due versi danteschi:

“Lasciammo il muro e gimmo inver’ lo mezzo / per un sentier ch’a una valle fiede”.¹⁹



Farinata degli Uberti, i “guelfi gigli”

Dante Alighieri e Farinata degli Uberti appartengono al filone del cosiddetto fumetto didattico, una categoria di genere molto variegata che comprende riduzioni di classici letterari in prosa e in versi, profili biografici di personaggi storici, fiabe antiche e moderne.²⁰ La traduzione visiva dei materiali, la libera interpretazione di celebri dipinti e l’adattamento delle parole dantesche nello spazio delle ‘nuvole’ e delle strisce, mirano in entrambi i casi al registro ‘alto’: l’intento delle due riscritture è infatti quello di ‘medioevalizzare’ gli esiti visivi e linguistici, per renderli più verosimili e autorevoli. La lingua è modellata sul toscano illustre di Dante, col frequente ricorso a citazioni latine, mentre le illustrazioni sfruttano efficacemente la più celebre iconografia dantesca dell’Ottocento (Blake, Rossetti e Holiday). E nella stessa direzione va lo sforzo di ricreare fedelmente e per così dire filologicamente gli spazi urbani

¹⁹ *Inferno* X, 134-135.

²⁰ Si veda G. Marrone, *Il fumetto fra pedagogia e racconto. Manuale di didattica dei comics a scuola e in biblioteca*, Latina, Tunué, 2005, pp. 41-42; *Il fumetto tra arte, storia e letteratura*, a cura di A. Sebastiani, Bologna, CLUEB, 2012; A. Tosti, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunué, 2016.

e geografici, così come la fisionomia dei personaggi. D'altra parte i disegnatori mettono in campo una variegata gamma di colori acquarellati (*Dante Alighieri*) o l'opzione carboncino-acquarello (*Farinata degli Uberti*), accettando così certi canoni dell'illustrazione fumettistica contemporanea²¹ o la tipologia del protagonista bello e maledetto di tanti *comics* di ultima generazione. Il rispetto della tradizione visuale e verbale²² si accompagna insomma alla volontà di modernizzarla, adattandola all'estetica contemporanea.

²¹ Si veda *Divina Commedia*, a cura di P. Selva, illustrazioni di P. Cattaneo, Milano, Dami, 1989; *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, raccontata da R. Mussapi e illustrata da G. Bacchin, Milano, Jaca Book, 2007; *La Divina Commedia. Lo straordinario viaggio di Dante raccontato ai bambini*, raccontata da S. Vecchini e illustrata da A. Vincenti, Saronno, Monti, 2012.

²² Cfr. M. Rak, *Introduzione*, in U. Krafft, *Manuale di lettura dei fumetti*, trad. ital. a cura di M. Rak, Torino, ERI, 1982, p. 7.



DEBORA BARATTIN

**“IO SO CHE L’INTENZION LOR FU ONESTA!”
L’“INFERNO” IN “TOPOLINO”**

1. I classici Disney e Dante

Tutti conosciamo l’enorme successo che riscosse nei secoli – e riscuote tuttora – la prima cantica della *Commedia* di Dante Alighieri. Esplorato via via dalle diverse arti, l’*Inferno* non poteva rimanere estraneo a quella che si definisce “un neuvième art”¹ ossia il fumetto. Insieme al cinema e alla televisione, accanto ai libri per ragazzi e al romanzo poliziesco,² il fumetto è parte integrante della cultura popolare e di quella paraletteratura che ribadisce “i sistemi di attese assestati e integrati alla cultura corrente” e “contiene a un dipresso tutti gli elementi che costituirebbero la letteratura, salvo l’inquietudine rispetto alla propria

¹ Cfr. F. Lacassin, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Genève, Slaktine, 1982.

² Si veda A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 35-36.

significazione, salvo la messa in causa del suo proprio linguaggio”.³ La presenza di Dante e soprattutto della cantica infernale nei fumetti, nei film, nei romanzi polizieschi, nelle canzoni e addirittura nella pubblicità, fa di quest’opera un soggetto aperto a inclusioni *pop* che si prestano a un trattamento seriale, ovvero a una ripetitività caratteristica delle opere prodotte dai *mass media*.⁴ Il caso di cui ci occuperemo, le riscritture disneyane dell’*Inferno* dantesco in chiave fumettistica, è un buon esempio di questa serialità tipica della paraletteratura.

Anche se i primi fumetti americani erano giunti in Italia negli anni Trenta, ovviamente avversati dagli intellettuali fascisti, la loro ampia diffusione coincide con la fine della seconda guerra mondiale e con la cosiddetta americanizzazione dell’Europa.⁵ La Walt Disney italiana ottiene tuttavia già nel 1938 la propria indipendenza rispetto alla casa madre americana, sfruttando anche il passaggio di proprietà dalla casa editrice Nerbini alla più grande Mondadori nel 1935 e garantendosi addirittura un successo internazionale. La maggiore libertà offerta dal nuovo assetto produttivo permette così di proporre dei prodotti più vicini al pubblico nazionale, come (appunto) le riscritture dantesche.⁶

La prima riscrittura dell’*Inferno* realizzata dalla Disney risale al 1949-1950: pubblicata a episodi, si colloca tra i numeri 7 (ottobre 1949) e 12 (marzo 1950) del fumetto “Topolino”. Firmano questo lavoro Guido Martina (che si è occupato dei testi e della versificazione) e Angelo Bioletto (autore dei disegni) entrambi attivi in quegli anni nella filiale

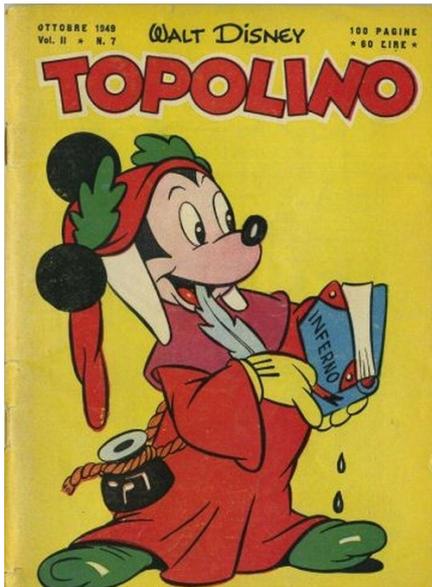
³ Cfr. U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia del romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2015, p. 90.

⁴ Si veda Id., *L’innovazione nel seriale*, in Id., *Sugli specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, ivi, 1990, p. 125.

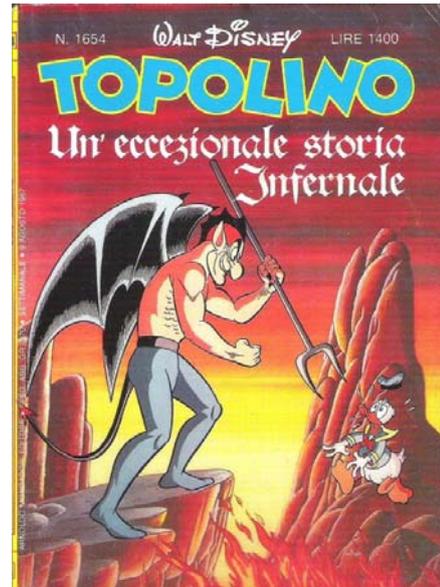
⁵ Si veda L. Becciu, *Il fumetto in Italia*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 124-125.

⁶ Si veda, oltre all’esposizione *Topolino e l’Italia* organizzata nel 2016 da Disney Italia, il documentario di M. Spagnoli, *Walt Disney e l’Italia – Una storia d’amore* (USA, The Walt Disney Company Italia – Kobalt Entertainment, 2014).

italiana. Forte del successo ottenuto nel 1949, nel 1987 la Disney propone un secondo rifacimento intitolato *L’Inferno di Paperino*, che riscuote minor successo del precedente ed è firmato da Giulio Chierchini e Massimo Marconi.⁷



L’Inferno di Topolino (1949)



L’Inferno di Paperino (1987)

I caratteri specifici dell’universo seriale disneyano fanno sì che le riprese dantesche siano condite da un’immane ironia: ci stiamo dunque muovendo in un campo eminentemente comico e parodico. Gli inferni di “Topolino” fanno parte infatti delle Grandi Parodie,⁸ che formano in Italia (soprattutto a partire dagli anni Sessanta) un parallelo fumettistico della

⁷ Dante riscosse tanto successo da spingere la Disney a riproporlo in altri due fumetti negli anni Ottanta: *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, in “Topolino”, 1261, 27 gennaio 1980, firmato da Guido Martina e Giovan Battista Carpi (si veda G. V. Distefano, *L’eros papertragico di “Paolino Pocatesta e la bella Franceschina”*, in *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, numero monografico di “Arabeschi”, 7, 2016, pp. 172-175) e *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, in “Topolino”, 1425, 20 marzo 1983 (qui è la biografia di Dante a essere usata come spunto narrativo).

⁸ Si veda P. P. Argiolas – A. Cannas – G. V. Distefano – M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, Roma, Nicola Pesce Editore, 2013.

serie di cortometraggi “Silly Symphonies”,⁹ prodotta dalla Disney americana nel periodo 1929-1938. Attraverso il fumetto parodiato, la Disney riscrive alcuni tra i più grandi capolavori della letteratura e il meccanismo parodico, a partire dal riconoscimento della fonte da parte del pubblico italiano, permette una più immediata e semplificata identificazione con gli eventi narrati, consentendo l’accesso ai grandi classici anche ai lettori più piccoli. Pensiamo al *Ciclo Paperingio* iniziato nel 1960 e terminato nel 1996, le cui storie ripercorrono le gesta di Carlo Magno imperatore; ma anche alle avventure di *Paperin furioso*, parodia a fumetti dell’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, ai manzoniani *Promessi paperi* (1976) e *Promessi topi* (1989), alla *Leggenda di Papertù* (1988), a *Topolino e i cavalieri della Tavola Rotonda* (1988).

L’Inferno di Topolino è annunciato nell’Albo d’Oro numero 131 del 1948, all’interno della collezione *Diario degli amici di Topolino*:

“ [...] a chiusura di una divertente rubrica di quiz demenziali posti da Pippo Inventorenigmista, troviamo un ‘indovinello STORICO-LETTERARIO-POETICO-DRAMMATICO’ che anticipa una sorpresa contenuta qualche pagina più avanti: ‘Qual è quel poeta che fu detto ghibellino perché era un guelfo; che fu condannato a morte ma non morì, e tuttavia, pur essendo vivo, andò all’altro mondo, scrivendo poi le sue peripezie in un’opera che i posteri chiamarono divina, che fu tradotta in tutte le lingue del mondo, compreso il milanese e il bergamasco?’”¹⁰

⁹ Si veda *L’Inferno di Topolino*, in *I classici della letteratura Disney*, Milano, RCS, 2006, vol. 3, p. 17.

¹⁰ A. Brambilla, *Le origini de “L’Inferno di Topolino”?* In un diario scolastico, all’indirizzo elettronico www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/



L'Inferno di Topolino, Albo d'Oro (1948)

In una forma sottilmente pubblicitaria veniva qui offerto al lettore un saggio visivo della saga che l'avrebbe accompagnato per qualche mese. In quegli stessi anni, del resto, il periodico “Topolino” stava passando dal formato largo (modellato su quello americano e capace di ospitare un’intera storia) a un formato ridotto e tascabile che scandiva le storie a puntate, imitando la struttura del *feuilleton* popolare e cercando di fidelizzare i lettori o i potenziali abbonati. Il progetto di Martina e Bioletto si adatta al nuovo formato e inaugura le Grandi Parodie che rappresenteranno “il vertice assoluto della fantasia inventiva e della perizia grafico-letteraria della Disney Italia”,¹¹ sotto il segno di uno stretto rapporto con la letteratura.

I due *Inferni* proposti da “Topolino” sono stati composti a distanza di molti anni: la prima versione del 1949 ha come protagonista Topolino ed è

¹¹ Cfr. P. P. Argiolas – A. Cannas – G. V. Distefano – M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, cit., p. 53.

più fedele alla fonte dantesca; la seconda del 1987 ha come protagonista Paperino e presenta maggiore libertà rispetto al testo originale. Possiamo dunque interrogarci sulle motivazioni di queste due parodie ed evidenziare le differenze che le separano, attraverso un'analisi grafica, linguistica e tematica: sarà così possibile capire se il rifacimento parodico abbia comportato un'ulteriore valorizzazione dell'ipotesto di partenza. Se ancora negli anni Cinquanta erano pochi gli intellettuali interessati al mondo dei *comics*, considerati un genere minore e dannoso,¹² la canonizzazione del fumetto negli Sessanta-Settanta e le recenti riflessioni universitarie sugli esiti della nona arte permettono ormai uno studio approfondito delle tecniche del fumetto.

2. *I due Inferni: le immagini*

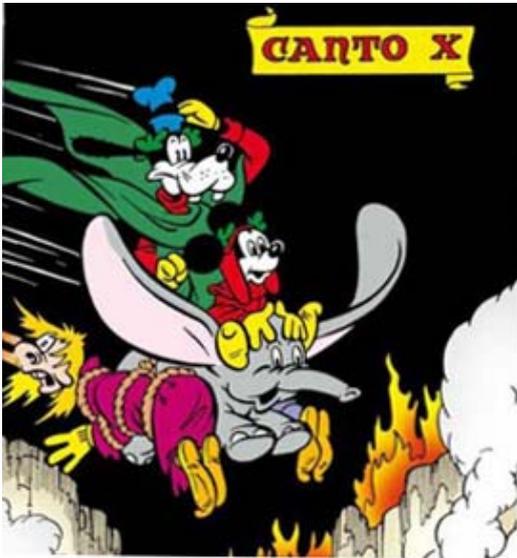
Dal punto di vista grafico entrambe le riscritture disneyane cercano di immergere il lettore nell'universo medievale mediante la riproduzione di filatteri o cartigli in forma di pergamena, tipici degli antichi manoscritti.¹³ Questo espediente non appare nelle nuvolette di dialogo bensì in quelli riservati all'esposizione della vicenda, favorendo una diretta partecipazione del lettore al sistema narrativo.¹⁴ I cartigli sono più frequenti nell'*Inferno di Paperino*, dove il testo ha minore spazio, meno frequenti invece

¹² Un'eccezione era Elio Vittorini, che pubblicò sul "Politecnico" qualche intervento di Oreste Del Buono sul fumetto americano. Nel 1951 una proposta di legge democristiana per la censura preventiva sulla stampa a fumetti non giunse all'approvazione. Si veda ivi, pp. 139-140 e p. 142.

¹³ Si veda A. Corbellari – A. Schwarz, *Le Moyen Âge par la bande*, in "Études de Lettres", 1, 2001, p. 24.

¹⁴ Si veda A. Corbellari, *De la Chanson de geste à la bande dessinée : esquisse d'une étude comparée de paradigmes narratifs et stylistiques*, in *L'épique médiévale et le mélange des genres*, Actes du colloque organisé par l'UFR Sciences du langage de l'homme et de la société de l'Université de Franche-Comté, du 3 au 5 octobre 2002 à Besançon, réunis par C. Cazanave, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté 2005, p. 305.

nell'*Inferno di Topolino*, dove il testo è maggiormente privilegiato all'interno delle vignette e l'uso del cartiglio intralcerebbe la lettura.



L'Inferno di Topolino, cartiglio



L'Inferno di Paperino, cartiglio

In entrambi i fumetti i personaggi (Topolino-Dante, Pippo-Virgilio e Paperino) si addormentano leggendo il classico dantesco, ma la riscrittura del 1949 si apre con una messa in scena teatrale dell'*Inferno* da parte di Topolino e Pippo, in una sorta di spettacolare *mise en abîme*.



L'Inferno di Topolino, la rappresentazione teatrale

Dopo aver rappresentato la *Commedia* in pubblico, i due eroi sono ipnotizzati da Gambadilegno geloso del loro successo e si credono così reincarnati nei protagonisti del poema. Decidono allora di andare in biblioteca per informarsi su Dante e Virgilio, ma si addormentano sul libro e un'illustrazione della pagina che stanno leggendo si anima, trasportandoli nell'inferno.

La riscrittura del 1987, invece, ci mostra inizialmente Paperino inseguito da Zio Paperone e poi travolto dal ritmo infernale della città, fino alla sua decisione di partire per una vacanza. Saranno i nipotini Qui, Quo e Qua a fargli trovare, nella sacca che porta con sé mentre naviga sul fiume Colorado (forse un rimando all'Acheronte), una copia del poema dantesco: anche lui, leggendo, si addormenta quasi subito e si risveglia nell'oltretomba, ma non perde la sua identità e non veste abiti antichi come avveniva per i protagonisti della versione 1949. Se in Dante l'allegoria del sonno è carica di implicazioni morali e ascendenze bibliche ("Io non so ben ridir com'io v'entrai, / tant'era pieno di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai"),¹⁵ nel fumetto non manca forse un'allusione alla noia che i testi classici suscitano presso i lettori più giovani e allo stesso adeguamento a questo pubblico realizzato dal nuovo *medium*.

Mentre la riscrittura del 1987 è visivamente meno elaborata, con colori netti e poco sfumati e fondali disadorni, la prima versione attira invece l'attenzione per alcuni rimandi alle storiche illustrazioni di Gustave Doré (1861), espressamente citate da Angelo Bioletto in una delle prime tavole del fumetto. Il viaggio all'inferno di Pippo e Topolino inizia proprio con la lettura in biblioteca del testo illustrato da Doré.

¹⁵ Cfr. D. Alighieri, *Inferno* I, 10-12.

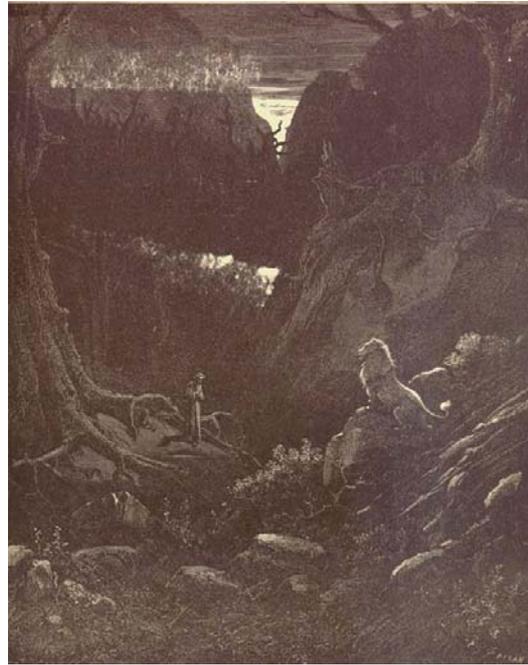
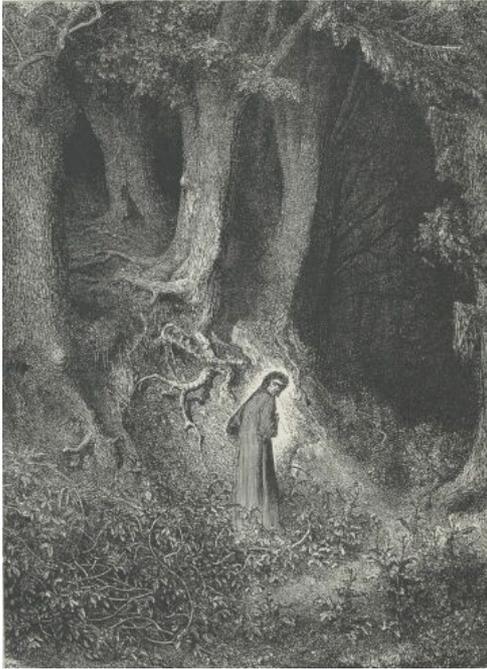


L'Inferno di Topolino, la Commedia di Gustave Doré

Nell'illustrazione seguente vediamo Topolino impaurito in mezzo alla "selva oscura" del primo canto dell'*Inferno* e al tempo stesso l'incontro con le tre fiere, rappresentate nel fumetto da un serpente, un lupo e un ghepardo nell'atto di mostrare ferocemente i denti. L'impostazione scenica, ornata dallo scorcio di cielo trafitto da un lampo, ricorda esplicitamente Doré e la sua tecnica della *gravure*.



L'Inferno di Topolino, la selva oscura e le tre fiere



G. Doré, *Divina Commedia*, la selva oscura e il leone (1861)

Altro rimando a Doré sono le tombe infuocate nelle quali sono rinchiusi gli eretici del canto decimo.



L'Inferno di Topolino, Gambadilegno come Farinata



G. Doré, *Divina Commedia*, gli eretici (1861)

Doré sembra essere fonte d’ispirazione per il disegnatore anche per quanto riguarda la posizione dei personaggi in alcune tavole. Pensiamo alla prima incisione del canto diciassettesimo dell’*Inferno*, molto vicina all’immagine corrispondente del fumetto con Pippo che ricalca la posa in bilico di Virgilio. Il drago disneyano che interpreta Gerione, invece, è una citazione interna poiché richiama il “reluctant dragon” dell’omonimo film disneyano del 1941,¹⁶ amante di musica e poesia come dimostra il flauto che tiene fra le zampe.

¹⁶ Si veda *The Reluctant Dragon*, Disney, USA, 1941.



G. Doré, *Divina Commedia*, Gerione *L'Inferno di Topolino*, il “reluctant dragon”

3. *I due Inferni: il testo*

Anche dal punto di vista testuale la riscrittura fumettistica più fedele alla *Commedia* è quella del 1947, che rispetta la metrica dantesca e contiene molte precise citazioni munite (come la seguente con le parole di Farinata) dei doverosi adattamenti disneyani:

“O tu che in mezzo alla città del fuoco
vivo ten vai parlando *americano*,
piacciati di ristare in questo loco!”
Nell’ascoltar quel tono assai villano,
io mi fermai con subito ritegno,
ma Pippo mi sospinse con la mano.
E disse: ‘Non sia vile il tuo contegno!’
Mentre il dannato urlava: ‘Stai accorto
a non far infiammar *Gambadilegno!*’”¹⁷

“O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
[...]’

¹⁷ *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 42-43 (sottolineature nostre).

Subitamente questo suono uscìo
d’una de l’arche; però m’accostai,
temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: ‘Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s’è dritto:
da la cintola in sú tutto ’l vedrai’.”¹⁸

Nell’*Inferno di Paperino* i rimandi all’originale sono meno diretti anche se il testo sfrutta sempre certe reminiscenze dantesche, come in questi versi che recuperano “esta selva selvaggia e aspra e forte” di *Inferno*, I, 5:

“Volando come l’aquila che vola,
scese ai suoi piedi alta una figura,
dicendo: ‘Anima viva, non sei sola!’
Lungo *un sentier selvaggio et aspro e forte*,
scendean entrambi al lido periglioso
dove l’anime perse han triste sorte.
Udivasi rumor di man con elle,
sì che pareva d’esser in tranvai
quando per folla rischiasi la pelle!”¹⁹

I vocaboli latini sono ben presenti nell’*Inferno di Topolino* e scompaiono invece nell’*Inferno di Paperino*, per lasciar spazio a riferimenti riconducibili all’immaginario americano (il Gran Canyon, il fiume Colorado, i dollari). Nella prima versione il latino si associa a numerose tessere lessicali arcaiche (“quinci”, “salutommi”, “disuggellare”, “messere”, “poscia”)²⁰ che conferiscono una patina autorevole al verseggiare. E non mancano, come abbiamo visto, le citazioni vere e proprie dell’*Inferno* (come “Lasciate ogni speranza o voi che entrate” in bocca a Ezechiele Lupo davanti alla casa dei Tre Porcellini)²¹ o di altre

¹⁸ D. Alighieri, *Inferno*, X, 22-24 e 28-33.

¹⁹ *L’Inferno di Paperino*, in *I classici della letteratura Disney*, cit., vol. 3, pp. 114-116. Sottolineatura nostra.

²⁰ Cfr. *L’Inferno di Topolino*, cit., p. 31, p. 46, p. 48, p. 71.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 78. Si veda D. Alighieri, *Inferno*, III, 9.

opere dantesche (“Tanto gentile e tanto onesta pare”, riferito da Topolino al drago recalcitrante).²² A confermare la maggiore letterarietà della prima riscrittura disneyana, ci sono infine altri versi celebri di grandi autori della letteratura italiana, come l’ariostesco “le donne, i cavalier, l’armi, gli amori” riferito a Topolino, ma con l’immediata precisazione critica di Pippo: “Per la miseria, sei un ignorante! L’ha scritto Ariosto e non l’ha scritto Dante!”.²³



L'Inferno di Topolino, la citazione ariostesca

4. Personaggi, pedagogia, attualità

L'Inferno di Topolino riscrive interamente e fedelmente la prima cantica dantesca con la sua divisione in canti e gironi, e non trascura di fare qualche esplicito riferimento al Purgatorio e al Paradiso, come per evocare

²² Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 68. Si veda D. Alighieri, *Vita nuova*, XXVI, 1.

²³ Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 24. Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 1.

l'unità dell'opera.²⁴ *L'Inferno di Paperino* riscrive invece solo la prima metà della cantica ed è più generico, limitandosi ad una partizione dei luoghi abbastanza vaga. Ma le differenze agiscono anche in profondità, coinvolgendo non solo la caratterizzazione dei dannati infernali ma anche il rapporto con l'attualità.

Nella versione del 1949 i dannati sono le figure del mondo disneyano: Paperino diventa Ulisse, Gambadilegno prende le vesti di Farinata degli Uberti, il cane Pluto appare nel canto settimo, l'usuraio Eli Squick appartiene al cerchio degli avari e Cosimo, il giovane cugino di Clarabella, incarna Pier delle Vigne nella selva dei suicidi. C'è poi una schiera di bambini disubbidienti, pigri e chiassosi, che potranno redimere i propri peccati e volare in paradiso. In questo caso *L'Inferno di Topolino* contamina Dante con Carlo Collodi, evocando *Pinocchio*: Cosimo trasformato in albero prende infatti la parola come Pier delle Vigne per spiegare che la selva ospita i bambini "monelli", quelli come lui che "con franchi / disegni di coltello e punteruoli / scolpivano fregi sul ripian dei banchi".²⁵ E il contrappasso corrisponde perfettamente alla vicenda collodiana, poiché l'albero sarà abbattuto e trasformato in banco di scuola proprio da Geppetto, il padre di Pinocchio.²⁶ La morale di Collodi è utilizzata, insomma, per evocare prima i violenti contro se stessi²⁷ e poi i violenti contro le cose, allo scopo di educare i piccoli lettori a essere scolari modello e corretti cittadini. Non diversa è la funzione di un altro rinvio intertestuale alla narrativa per l'infanzia, quello a *The Three Little Pigs*

²⁴ Si veda P. P. Argiolas – A. Cannas – G. V. Distefano – M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, cit., p. 124.

²⁵ Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 58.

²⁶ Si veda *ibidem*.

²⁷ Su Pinocchio come 'suicida', che muore per poi risorgere come bambino vero, si veda G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 161-172.

inserito alle soglie della bolgia dei ladri, dove languisce Ezechiele Lupo.²⁸ Se fra i personaggi della parodia disneyana ci sono dunque gli stessi destinatari del fumetto, ciò rispecchia la sua forte carica didattica, che accompagna al testo la carica persuasiva delle immagini.²⁹

Nell'*Inferno di Topolino* sono ben presenti i riferimenti all'Italia presente e alle mali della storia appena trascorsa, non solo usando la metafora calcistica dell'arbitro 'venduto' per narrare la vicenda del conte Ugolino (traditore dei ghibellini pisani passato alla parte guelfa); ma evocando il fascismo attraverso l'immagine dell'olio di ricino somministrato ai bambini bugiardi e addirittura l'orrore di Hiroshima con la battuta di Pippo che cerca di respingere Paperino all'interno della sua tomba senza riuscirci ("Mamma mia, è peggio di una bomba atomica!").³⁰ Sono tuttavia la speranza e lo slancio pedagogico a dominare l'attualità in questo periodo di ricostruzione post-bellica, come dimostrano esemplarmente le ultime due tavole dell'albo. Qui infatti appare Dante in persona, chiedendo agli autori Martina e Bioletto³¹ le ragioni della loro parodia: "Confessate, confessate in qual modo mi avete tradito?".³² Topolino allora interviene per chiedere la loro assoluzione, a nome dei bambini (che assistono alla scena dall'alto) destinatari dell'opera:

"[...] Deh arresta!
Non infierir su questi due tapini:

²⁸ Sia *The Three Little Pigs* che *Pinocchio*, come è noto, appartengono anche al repertorio cinematografico Disney, con la *silly symphony* del 1933 e il lungometraggio del 1940.

²⁹ Si veda J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, direttori G. Cavallo – C. Leonardi – E. Menestò, vol. IV: *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1996, pp. 11-42.

³⁰ Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 47.

³¹ Sono raffigurati nascosti da un cappuccio, quasi a confermare la regola Disney che occulta sempre l'individualità di sceneggiatori e disegnatori, per privilegiare unicamente il nome della produzione.

³² Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 87.

io so che l'intenzion lor fu onesta!
Se l'uno ha scritto versi sbarazzini
e l'altro li ha illustrati con pupazzi,
l'han fatto per la gioia dei bambini."³³

Ed è allora che il poeta, riconoscendo il successo della parodia, la conclude con un'esortazione e un'ottimistica speranza, dedicate al futuro di un'Italia migliore:

“Va! Porta il mio messaggio al mondo intero!
E riferisci che s'io mi fui quello
ch'un dì gridava pieno di amarezza:
'Ahi, serva Italia di dolore ostello',
oggi affido al mio verso la certezza
di una speranza bella e pura e canto:
Oh, Santa Italia, nido di dolcezza...
O patria mia, solleva il capo affranto,
sorridi ancora, o bella fra le belle, asciuga il pianto!
Il ciel per te s'accende di fiammelle
splendenti a rischiararti ancora la via,
sì che tu possa riveder le stelle!”³⁴

Molto diversa è da questo punto di vista la versione del 1987, che suggerire un'immagine radicalmente negativa dell'Italia contemporanea, favorita anche dalla sostituzione di Topolino (che è Dante ed è come sempre un cittadino modello) con Paperino, che è solo se stesso ed incarna la sfortuna e i difetti dell'uomo medio con il quale i lettori si possono identificare.³⁵ Nell'*Inferno di Paperino*, allora, i dannati non sono personaggi Disney ma sono uomini adulti, gli stessi che stanno distruggendo la società di Paperino: quella consumistica, affaristica e burocratica degli anni Ottanta. Nei gironi infernali troviamo allora gli inquinatori, trasportati incessantemente da un vortice di immondizia

³³ Ivi, p. 88.

³⁴ Ivi, pp. 88-89.

³⁵ Si veda A. Tosti, *Topolino e il fumetto Disney italiano. Storia, fasti, declino e nuove prospettive*, Latina, Tunué, 2011, p. 11.

(“Volan per l’aer qual una procèlla / quanti in vita inquinaron l’ambiente; / dir di lor danno è dura favèlla”); troviamo i burocrati, trasformati nelle scartoffie che hanno fatto quasi impazzire il protagonista (“In tal giron a espiar lor colpe stanno / quanti di timbri e firme hanno abusato: / in vita fu lor arma; agli altri danno!”); troviamo i piromani, tramutati negli alberi che hanno incendiato (“Qui, questa gente in alberi è trasformata, / per aver punizione adeguata!”); troviamo gli automobilisti, costretti a portare sulle spalle le automobili che in vita, “fecer del ‘mezzo’ un tutto d’adorare”.³⁶ Gli autori denunciano insomma aspramente la società italiana, evocando i temi più caratteristici degli anni Ottanta e adeguandosi allo spirito ecologico che in quel periodo attraversava la produzione della stessa Disney americana.³⁷ Esempio è la presentazione di questo orrore, all’entrata dell’inferno:

“ [...] Ivi ristavvi gente ria
che in vita sol lo mal ebbe a moneta:
or dei demoni trovasi in balia.
Ne li giron di Belzebù condotti,
con gran folla di diavoli guardiani
di quant’ivi avvien sarete edotti.”³⁸

La versione più recente, insomma, sostituisce l’ottimismo pedagogico e sociale con una critica serrata all’edonismo degli anni Ottanta. Qui l’inferno diventa realtà quotidiana ed è significativo che l’ultimo personaggio incontrato nel viaggio oltremondano sia proprio l’archetipo dell’avaro Disney, Paperon de’ Paperoni: non c’è più speranza e nessuno crederà al racconto di Paperino quando si sveglierà dal suo sogno. La parodia non può più insegnare nulla a nessuno. Se per la generazione

³⁶ Cfr. *L’inferno di Paperino*, cit., rispettivamente p. 119, p. 122, p. 124, p. 129.

³⁷ Si veda R. Lanquar, *L’empire Disney*, Paris, PUF, 1992, p. 65.

³⁸ *L’inferno di Paperino*, cit., p. 107.

del 1949 si trattava di costruire un mondo nuovo, la generazione del 1987 è confrontata alla catastrofe ambientale e di pericoli dell'automazione: anche in questo caso il fumetto come paraletteratura ribadisce "i sistemi di attese assestati e integrati alla cultura corrente".³⁹

³⁹ U. Eco, *Il superuomo di massa*, cit., p. 90.



ANNA MARIA COTUGNO

DANTE IN GIALLO. ‘DETECTIVE STORY’ E RISCRITTURE DANTESCHE

Nell’ambito del dantismo narrativo del terzo millennio, la riscrittura di Dante nel genere del ‘giallo’ è certamente quella che fa registrare il maggior numero di pubblicazioni, soprattutto in ambito anglosassone. In effetti, a partire da *The Dante Club* di Matthew Pearl (2003) fino a *Inferno* di Dan Brown (2013),¹ i giallisti hanno trovato spesso materia di ispirazione nella prima cantica della *Commedia*.² Qualche volta si tratta di appassionati che attingono al testo del poema con consapevolezza e

¹ Quest’ultimo romanzo ha avuto una fortunata trasposizione nell’omonimo film di Ron Howard, Imagine Entertainment – Columbia Pictures – Lstar Capital, USA – Italia, 2016.

² Si veda T. Gargano, *Presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, in “Incroci”, VI, 12, luglio-dicembre 2005, pp. 137-151; Id., *Nuove presenze dantesche nella narrativa del terzo millennio*, in “Dante”, V, 2008, pp. 127-144; Id., *Presenze dantesche nella narrativa. Parte III*, ivi, IX, 2012, pp. 105-123; D. M. Pegorari, *Il codice Dante. Cruces della “Commedia” e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo Editrice, 2012; A. Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2013; A. M. Cotugno, *Di alcune donne “dantesche” nei romanzi contemporanei*, in “La parola del testo”, XXIII, 1-2, 2019, pp.257-263; Id., *Romanzi danteschi*, in Id. – T. Gargano, *Dante pop*, Bari, Edizioni Progedit, 2016, pp. 3-98.

discrezione, manipolandolo senza abusi o eccessive semplificazioni; altre volte prevale invece il desiderio di esibire conoscenze poco più che scolastiche, inserendo nella trama dei riferimenti a certi interrogativi della critica dantesca (come il presunto impiego del famoso *Liber Scalae Machometi* o la *quaestio* dell'identità dei Fedeli d'Amore).³ In ogni caso, comunque, il modello dantesco trasferito sul terreno del 'giallo' lo trasforma in un laboratorio di sperimentazione dove convergono, spesso in modi originali e stimolanti, antico e moderno.

1. *Delitti infernali e follia*

Il giallo dantesco presenta delle peculiarità dal punto di vista del rapporto con il pubblico, che nelle intenzioni degli autori non è soltanto il semplice lettore di libri gialli. In molti casi, infatti, la presenza della *Commedia* non è puramente accessoria e il romanzo invita chi legge al confronto diretto con l'*Inferno*. I giallisti rimandano alla fonte mediante citazioni esplicite delle terzine, o con più sottili allusioni linguistiche e sintattiche, o ancora suggerendo particolari sintonie narrative ed emozionali, ma sempre conferendo alle tracce dantesche una precisa intenzione significativa, in stretto rapporto con la vicenda narrata. La competenza dantesca del pubblico costituisce allora un elemento di grande importanza, permettendogli di passare da una facile lettura 'poliziesca' ad una più raffinata lettura ermeneutica.

Il già citato *The Dante Club* modella il comportamento dell'assassino (e quindi le deduzioni di chi indaga sul delitto) sullo schema dell'*Inferno*. Qui l'assassino abbandona la sua vittima agonizzante sotto una bandiera

³ Si veda rispettivamente A. Delalande, *Le Piège de Dante*, Paris, Grasset, 2006, pp. 149-150 e G. Leoni, *I delitti della Medusa*, Milano, Mondadori, 2000, p. 70.

sbrindellata, senza abiti e orrendamente ricoperta di mosche, calabroni e vermi: cita dunque alla lettera la pena degli ignavi danteschi nel canto III, condannati a correre in tondo per l'eternità dietro a un'insegna, punzecchiati da vespe e mosconi, mentre vermi repellenti si nutrono delle loro lacrime e del loro sangue.⁴ E anche gli altri assassini del romanzo si ispirano rispettivamente al castigo dei simoniaci nel canto XIX (la vittima è conficcata capovolta in una buca), dei seminatori di scandalo nel canto XXVIII (la vittima è squartata quando è ancora viva) e dei traditori della patria nel canto XXXII (le vittime sono immerse nelle acque di un lago ghiacciato).⁵ Analogo è il procedimento ne *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet* di Sergio Conca Bonizzoni (2010), dove prima l'assassino replica il rosso carnaio del canto XXVIII, immaginando una ruota dentata che sega in due parti la vittima legata seminuda su un tavolaccio; poi condanna un amico traditore a morire imprigionato sotto una lastra gelata, come i dannati della Caina nel canto XXXII.⁶ La morte dei malcapitati e il prolungamento della loro sofferenza riproducono insomma lo strazio eterno dei dannati danteschi, con dettagliate descrizioni sul filo di un inquietante sadismo. E non mancano neppure in questi 'gialli' delle precise citazioni, come ne *I delitti della Medusa* di Giulio Leoni (2000) dove Dante stesso in veste di *detective* cita in dialogo *Inferno*, XVIII 134-135 (“‘Ho ancora qualche grazia, presso di voi?’ [...] ‘Sempre meravigliose’”);⁷ o ne *Le Piège de Dante* di Arnaud Delalande (2006) dove

⁴ Si veda M. Pearl, *The Dante Club*, New York, Random House, 2003, pp. 8-9.

⁵ Si veda ivi, pp. 75-77, pp. 191-203 e pp. 323-328.

⁶ Si veda S. Conca Bonizzoni, *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet*, Roma, Albatros, 2010, pp. 83-85 e p. 91.

⁷ Cfr. G. Leoni, *I delitti della Medusa*, cit., p. 122. Su quest'ultimo romanzo si veda A. M. Cotugno, *Un giallo italiano all'origine della ripresa del culto dantesco*, in “Sinestesiaonline”, 7, 22, 30 gennaio 2018, pp. 20-31, all'indirizzo elettronico www.elea.unisa.it/handle/10556/2719.

si cita *Inferno*, XIII, 125 (“nere cagne, bramose e correnti” diventa “masses noires, affamées et hurlantes”).⁸

Se nel romanzo di Conca Bonizzoni l’assassino segue addirittura un programma di precise ed esplicite corrispondenze con l’*Inferno*:

“Ma il mio compito non è finito qui. Perché mi sono anche messo in mente di punire la Gatti e di includerla tra i ladri della settima bolgia [...] anche se [...] non saprei come fare a organizzarmi con i serpenti della settima bolgia, ma forse basterebbe coprirli di piccoli morsi. Sarà complicato ma troverò il modo.

Vorrei poi colpire l’Olmo come gli ignavi del terzo canto. [...] Anche in questo caso avrei difficoltà nel trovare vespe e mosconi, ma qualcosa mi inventerò. Poi c’è il Galmozzi che vedrei tra gli ipocriti della sesta bolgia, pur con il problema di trovare una cappa di piombo dorata. In questo caso non saprei proprio come fare”;⁹

in altri casi le pene infernali non vengono applicate alla lettera e gli autori vi fanno riferimento per via simbolica, come avviene in *Dante game. A Homer Kelly Mystery* di Jane Langton (1991) dove il ritrovamento di alcune terzine del canto V dell’*Inferno* nella tasca della vittima suggerisce il richiamo agli investigatori e ai lettori, senza ulteriori indizi.¹⁰ Talvolta il sistema di allusioni si trasforma in una vera e propria riscrittura, liberamente ispirata ai versi danteschi, come ne *I delitti della Medusa* di Giulio Leoni (2000) dove all’ingresso di una taverna chiamata Mala Bolgia appare un grosso cane rabbioso: il protagonista gli getta in bocca una manciata di fango, come Virgilio fa con Cerbero nel cerchio dei golosi (*Inferno*, VI, 25-27).¹¹ Proprio due golosi sono uccisi, entro un’analogia serie di allusioni, nel già citato *Le Piège de Dante* e ne *El noveno círculo* di

⁸ Cfr. A. Delalande, *Le Piège de Dante*, cit., p. 341. Su questo romanzo si veda A. M. Cotugno, *Omicidi danteschi nella Venezia del doge*, in “Diacritica”, III, 15, 25 giugno 2017, pp. 29-46, all’indirizzo elettronico www.diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-III-15-25giugno2017.pdf?v=3.

⁹ S. Conca Bonizzoni, *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet*, cit., p. 115.

¹⁰ Si veda J. Langton, *The Dante Game. A Homer Kelly Mystery*, New York, Viking, 1991, pp. 98-99.

¹¹ Si veda G. Leoni, *I delitti della Medusa*, cit., p. 88.

Fernando Schwartz Llobera (2005): lo strazio del cadavere, squartato e ridotto a una melma pestilenziale nel primo caso, ferito con un punteruolo nel secondo, evoca le “unghiate [...] mani” del cane infernale che “graffia li spirti ed iscoia ed isquatra” (*Inferno*, VI, 17-18).¹²

Non a caso in questi ‘gialli’ gli assassini sono persuasi di essere investiti come Dante di un compito superiore, volto a realizzare un’improbabile palingenesi universale. E non a caso, allora, soffrono di pericolose anomalie psichiche, poiché proprio il motivo della follia giustifica gli eccessi ‘infernali’ del recupero dantesco: il motivo, certo ereditato dalla tradizione del *thriller* (si pensi al *serial killer* sempre psichicamente disturbato), facilita insomma la realizzazione della riscrittura. Così Benjamin Galvin in *The Dante Club* è obnubilato dall’orrore vissuto durante la guerra di secessione e anche Angelo Cardani in *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet* si smarrisce nel viluppo di irrisolte problematiche adolescenziali. In quest’ultimo romanzo l’autore annega un’adulatrice nei liquami di una fogna, come i dannati della seconda bolgia “attuffati in uno sterco / che da li uman privadi pareo mosso” (*Inferno* XVIII, 113-114); brucia vivo un consigliere fraudolento come gli spirti dell’ottava bolgia in cui “catun si fascia di quel ch’elli è inceso” (*Inferno*, XVI, 48); uccide un seduttore a frustate, come le “gran ferze” (*Inferno*, XVIII, 35) che subiscono le anime della prima bolgia.¹³ Non diversamente accade ne *El noveno círculo*, in cui un prodigo viene

¹² Si veda rispettivamente A. Delalande, *Le Piège de Dante*, cit., pp. 193-194 e F. S. Llobera, *El noveno círculo*, Barcellona, Planeta, 2005, pp. 42-43. Su quest’ultimo romanzo si veda A. M. Cotugno, *Il circolo di Cambridge: dantismo e follia* in “Sinestesiaonline”, 7, 22, 30 gennaio 2018, pp. 32-42, all’indirizzo elettronico www.elea.unisa.it/handle/10556/2718.

¹³ Si veda S. Conca Bonizzoni, *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet*, cit., pp. 41-43, pp. 51-53 e pp. 63-64.

lapidato, un iracondo viene affogato nel fango e alcuni eretici bruciano tra le fiamme.¹⁴

È del resto il confine fra follia e integrità mentale a segnare la differenza (molto dantesca) fra dannazione e salvezza, facendo coincidere uno dei motivi principali di questi ‘gialli’ proprio con la buona o cattiva interpretazione del messaggio della *Commedia*: gli assassini, infatti, commettono le loro terribili efferatezze ‘sulle orme di Dante’ e fraintendono dunque l’idea di giustizia alla base del poema; mentre gli investigatori che li smascherano, ripercorrendo quelle medesime orme, diventano i garanti dell’esegesi più fedele alla morale dantesca. Si pensi al bel finale de *Le Piège de Dante*, dove le citazioni del poema, utilizzate in precedenza dall’assassino per chiosare i suoi crimini degradandole al rango di versi diabolici, ricompaiono in bocca al ‘buono’ Pietro Viravolta, che le pronuncia per suggellare il giusto castigo del colpevole dimostrando la dignità della *Commedia* come modello di redenzione.¹⁵

2. Codici danteschi e percorsi di conoscenza

Se in questi ‘gialli’ tocca al lettore riconoscere il codice dantesco che governa la costruzione delle vicende, gli investigatori devono confrontarsi alla medesima sfida e proprio la scoperta della chiave dantesca che spiega le modalità degli omicidi è sempre un momento importante dell’intreccio romanzesco:

“He must have once read a description of this gruesome act, the details of which then flooded back to him without warning when he saw Talbot’s body. But what text would contain such a horror? Not a medical journal. Not the *Boston Transcript*, certainly, for the murder had just happened. Holmes stopped in the middle of the street

¹⁴ Si veda F. S. Llobera, *El noveno círculo*, cit., pp. 42-43, p. 95 e pp. 215-217.

¹⁵ Si veda A. Delalande, *Le Piège de Dante*, cit., pp. 405-416.

and envisioned the preacher kicking his flaming feet in the air, while the flames moved...

'Dai calcagni a le punte,' Holmes whispered aloud: From their heels to their toes – that's where the corrupt clerics, the Simoniacs, burn forever in their craggy ditches. His heart sank. 'Dante! It's Dante!'.¹⁶

“La fantasia mi corse subito alla *Divina Commedia* e mi precipitai in camera a consultare la mia fida copia che tenevo in valigia, seguito da Cerbero. Speravo di sbagliarmi perché temevo di confermare davanti a studenti e colleghi la fama di fissato, essendo già nota la mia accanita passione per Dante. E durante l'anno con quella classe avevo battuto sull'*Inferno* in modo probabilmente esagerato e maniacale. Se la *Divina Commedia* fosse davvero c'entrata qualcosa mi sarei sentito colpevole, almeno indirettamente; forse avevo svegliato le manie omicide di qualche psicopatico, il quale pretendeva di ergersi al rango di giudice, infliggendo agli altri pene strazianti a fronte delle colpe commesse.”¹⁷

“Sin andarse por las ramas, Sebastião dijo:

– Vuestro asesino podría estar siguiendo el patròn definido por un autor italiano del siglo catorce.

Morantes intentò volverse en el asiento, pero una mueca de dolor le cruzò la cara. Maldijo y se quedò sentado de espaldas a Sebastião.

– Repite – grundò.

– No puedo poner la mano en el fuego sin tener màs datos, pero he estudiado los informes de arriba abajo y no creo equivocarme. Èste es màs retorcido de lo que calculàis.

– Portugùes, en cristiano, por favor.

– Muy bien, empezaré desde el principio. ¿Sabes quién era Dante?

– El de la *Divina Commedia*.¹⁸

Se l'assassino segue lo schema della *Commedia* con la sua ordinata successione di gironi, anche l'investigatore è dunque costretto a ragionare in modo analogo, nel tentativo di prevedere gli omicidi e risolvere il caso criminale:

“¿Quién sería el siguiente? [...] El séptimo círculo del infierno de Dante se divide en tres bolsas, o subcírculos. Es el círculo de los violentos, que están repartidos según lo sean contra el prójimo, contra sí mismos o contra Dios. Los primeros, que ocupan la primera bolsa, hundidos en Flegetonte, un río de sangre hirviente, son tiranos

¹⁶ M. Pearl, *The Dante Club*, cit., p. 85.

¹⁷ S. Conca Bonizzoni, *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet*, cit., p. 59.

¹⁸ F. S. Llobera, *El noveno círculo*, cit., p. 91.

y asesinos. Los segundos, convertidos en árboles fosilizados cuyas ramas y cortezas – miembros y piel – son arrancadas sin piedad por arpías monstruosas, son los suicidas y los derrochadores. Y los terceros, los violentos contra Dios, moradores de la última bolsa mientras sufren una lluvia de fuego, son los blasfemos, los sodomitas y los usureros. A priori, demasiada gente para controlar y muy diversa. Parecía que Caín - Dios santo, ¡sí era realmente quien él pensaba! – contaba esta vez con un amplio abanico de posibilidades, pero Sebastião supo con certeza que elegiría a un suicida. Alguien que hubiera intentado quitarse la vida sin éxito.”¹⁹

Al tempo stesso lo schema infernale, che per l’assassino è sempre un viaggio vero la condanna e la morte, per l’investigatore rappresenta anche una discesa nei meandri più remoti della mente, secondo parametri psicologici o psicanalitici che contaminano così il modello dantesco. E nondimeno tale discesa è assai prossima a quella di Dante, se è vero che i *detectives* sono mossi da un desiderio di conoscenza e che la loro esperienza si configura sovente in termini di salvezza purgatoriale. L’indagine diventa allora un percorso alla ricerca di sé e mentre il lettore finisce per dividerlo, seguendo al tempo stesso una regola del ‘giallo’ (identificandosi con chi indaga) e l’esempio della *Commedia* dove l’esperienza del personaggio è davvero quella di *everyman*. Si legga la chiusa di *The Dante Game. A Homer Kelly Mystery*:

“A wind rushing down over the countryside from the Italian Alps had cleared the air, and the bells in the Campanile began to ring. Julia and Zee stopped clinging to one another and turned to see them tossing in the bell chamber, and soon the bells of Santa Maria Novella, Santa Croce, San Lorenzo and Santo Spirito were all joining in the jangle, clashing in the brazen harmonics of bells, neither major nor minor but half savage.

Far below them the pope and the Cardinal Prefect stepped lightly into the Vatican helicopter on the south side of the cathedral. As it rose, tipping slightly forward, its rotary blades beating the air, His Holiness had a momentary glimpse of a pair of lovers on the platform at the top of the dome, and he smiled at them and waved his hand.

But they were aware only of the light of morning pouring down on them on every side, flooding them with *the love that moves the sun and the other stars*.”²⁰

¹⁹ Ivi, p. 261.

²⁰ J. Langton, *The Dante Game. A Homer Kelly Mystery*, cit., pp. 248-249.

L'universo di Dante, saldamente ordinato intorno a un sistema di valori incrollabili, rappresenta comunque una prospettiva ideale per i protagonisti dei 'gialli' del terzo millennio, figli di un tempo smarrito sotto un cielo ormai privo di stelle. Anche se profonda è distanza ideologica e culturale che li separa dal poeta medioevale (si pensi all'assenza di Dio in questi romanzi, che non si aprono mai su orizzonti metafisici), i personaggi sembrano trovare nella *Commedia* il suggerimento di un ordine se non di una salvezza, come dichiara l'omicida di *The Dante Club*:

"Greene spoke about a man far away, a man who understood, a man named Dante Alighieri. He was a former soldier, too, who had fallen victim to a great divide between the parties of his sullied city and had been commanded to journey through the afterlife so that he might put all mankind right. What an incredible ordering to life and death was witnessed there! No bloodshed in Hell was incidental, each person was divinely deserving of a precise punishment created by the love of God. What perfection came with each *contrapasso*, as the Reverend Greene called the punishments, matched with every sin of every man and woman on earth evermore until final judgment day!"²¹

Non a caso, allora, i 'gialli' danteschi utilizzano anche l'esempio di Beatrice, ispirandosi soprattutto alla *Vita nuova* per connotare in senso salvifico certe figure femminili. Attingendo al lessico stilnovistico, gli autori le trasformano in presenze positive e rassicuranti, lontanissime dalle *femmes fatales* dei *thrillers* tradizionali e garanti di bontà e di giustizia, alle quali gli uomini riconoscono più o meno consapevolmente il ruolo di guida provvidenziale. Così è per Harriet, la moglie di Benjamin Galvin in *The Dante Club*, così ugualmente è per Sylvia, che accompagna il lungo percorso di ascesi e redenzione di John Dantes in *Dantes' Inferno: A Dr. Sylvia Strange Novel* di Sarah Lovett (1999), mentre Sebastião Silveira sconfigge i suoi antichi fantasmi con l'aiuto (appunto) di Beatriz in *El*

²¹ M. Pearl, *The Dante Club*, cit., p. 344.

noveno círculo. In alcuni casi i riferimenti alla donna angelicata dantesca sono addirittura espliciti e muniti di un'aura miracolosa:

“Et le visage d’Anna Santamaria sortit de l’ombre.

Pietro mit quelques instants à comprendre. Plus que jamais, il eut l’impression d’avoir affaire à un ange. Il se sentait pour la première fois au bord des larmes et, éperdu de reconnaissance pour le sort qui lui envoyait ce miracle, il faillit tomber à genoux aux pieds de la belle. Il se releva. Il se sentait faible ; ses genoux craquèrent et il manqua de retomber en arrière. Finalement, il retrouva son équilibre et la prit dans ses bras.

“Toi! C’est toi!”²²

“And then, like Dante in the dark wood, Zee lost his way. He dropped the chalk, picked it up and dropped it again.

Someone had come in silently. Swiftly she sat down in a chair in one of the empty rows.

All heads turned. One of the older women smiled at her, the boys became gawky and self-conscious, the three Debbies grew solemn with envy, and Ned Saltmarsh promptly moved back to sit down beside the new arrival with a conspicuous taking of possession.

It was Julia Smith.”²³

Proprio la momentanea sparizione dell’amata Julia, nel romanzo di Langton, finisce per diventare il corrispondente narrativo della morte di Beatrice nella *Vita nuova*, elevando anche in questo caso il sentimento amoroso verso un’alta consapevolezza morale. E qualcosa di simile c’è anche in una vicenda ‘dantesca’ ma non poliziesca, *American Purgatorio* di John Haskell (2005), dove tuttavia l’assenza della donna non produce sublimazione etica o religiosa ma un esito antidantesco di solitudine disperata.²⁴

²² A. Delalande, *Le Piège de Dante*, cit., p. 286.

²³ J. Langton, *The Dante Game. A Homer Kelly Mystery*, cit., p. 50.

²⁴ Ancora più antidantesca è la dissacrazione del mito di Beatrice nel ‘giallo’ di Conca Bonizzoni, dove il nome di Beatrice è dato a una fanciulla “falsa come Giuda”. Cfr. S. Conca Bonizzoni, *I delitti di Dante ovvero Tragedia al Liceo Berchet*, cit., p. 18. Sulle riscritture del personaggio di Beatrice si veda A. M. Cotugno, *Artur Spanjolti ‘riscrive’ la Vita Nuova*, in “Lettera zero”, IV, 5, 2018, pp. 130-138.

3. Ricontestualizzare Dante

Nei 'gialli' danteschi le tracce ben visibili del testo d'origine sono ovviamente ricontestualizzate, in funzione di altri significati e di una sensibilità nuova. Può così accadere che gli autori pecchino di blasfemia filologica quando mettono in bocca ai loro personaggi negativi certe parole moraleggianti, che Dante usava per smuovere le coscienze o per esprimere sdegno di fronte alla corruzione, come capita in due citazioni del *Paradiso* inserite in *The Dante Game. A Homer Kelly Mystery*. Nel primo caso l'autrice descrive un individuo immorale e privo di scrupoli come "that fascinating geometrical study in circles inscribed upon circles",²⁵ riecheggiando i versi dell'ultimo canto che descrivono l'unità e la trinità divina. Nel secondo caso il medesimo personaggio cita l'invettiva del canto XXVII nella quale San Pietro accusa il papa e i cattivi ecclesiastici, capovolgendo paradossalmente la scala dei valori morali.²⁶ Allo stesso modo una similitudine, che in *Paradiso*, IV, 127 indicava l'appagamento dell'intelletto nella verità divina ("era come fera in lustra"), è reimpiegata e capovolta in questo romanzo per rappresentare la condizione negativa di un personaggio prigioniero di una trappola mortale.

La distanza storica e culturale della fonte giustifica simili adattamenti, come dimostra anche la diversa valutazione di alcuni peccati danteschi. La sodomia, per esempio, nei 'gialli' non è più una violenza contro Dio ma una forma di incontinenza, punita come lussuria. E la gola, sconosciuta al paradigma morale moderno, si confonde con la cupidigia, che da parte sua è invece ben presente in questi romanzi e condannata con energia ancora dantesca. Semplificato inoltre è ora il peccato di prodigalità,

²⁵ Cfr. J. Langton, *The Dante Game. A Homer Kelly Mystery*, cit., p.9.

²⁶ Si veda ivi, p. 14.

sfumando le sottigliezze della casistica medioevale, mentre il peccato di eresia perde la sua collocazione in ambito strettamente religioso e diventa, banalizzandosi, un'innocua bizzarria intellettuale.

Un tale adattamento alla modernità, praticato in modi analoghi anche dalle numerose riscritture dantesche che attraversano la letteratura del Novecento, conferma le ambizioni formali e strutturali di questi 'gialli' che a Dante si ispirano. La sfida ermeneutica che gli autori propongono ai lettori attraverso una fitta rete di indizi intertestuali, la scelta della cantica infernale come figura privilegiata di una modernità (e di un'etica) in profonda crisi, lo stesso motivo dantesco del viaggio oltremondano rivisitato in chiave di introspezione psicologica e purgatoriale purificazione, tutto questo dà la misura della perenne "traducibilità"²⁷ del modello dantesco, anche nella nicchia specializzata e sperimentale del 'giallo'.

²⁷ Cfr. G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 372.



FABRIZIO DI MAIO

**WELCOME TO HELL.
DANTE'S "INFERNO" IN VALERIO
EVANGELISTI'S EYMERICH SAGA***

1. Dreaming of the Middle Ages

The contemporary epoch has constantly been revisiting the medieval period. This continuous return can be explained by the fact that many issues of our world come thence, and we need to go back there to properly find our roots. In fact, what was commonly perceived as the 'dark' ages, was on the contrary a period of astonishing intellectual vitality in many fields such as science, biology, architecture, and literature. For centuries, the Middle Ages have exercised a strong fascination on many artists and if we draw attention to Italian literature, there are many poets and writers who, from the 15th century to our days, have recovered medieval themes

* I am most grateful to Brandon K. Essary for his advice in the editing of this paper.

such as knights' sagas, inquisition and the Crusades.¹ There are different ways of using and representing the Middle Ages in literature, some authors use them as a pretext, others for an ironical revisitation, others stereotype them as a barbaric age: "before rejoicing over a return of the Middle Ages, we have the moral and cultural duty of spelling out what kind of Middle Ages we are talking about".²

This article examines the role played by Dante in the contemporary writer Valerio Evangelisti's work, the Eymereich saga, composed by eleven novels: *Nicolas Eymereich, inquisitore* (1994), *Le catene di Eymereich* (1995), *Il corpo e il sangue di Eymereich* (1996), *Il mistero dell'inquisitore Eymereich* (1996), *Cherudek* (1997), *Picatrix, la scala per l'inferno* (1998), *Il Castello di Eymereich* (2001), *Mater terribilis* (2002), *La luce di Orione* (2007), *Rex tremendae maiestatis* (2010), *Eymereich risorge* (2017).³ Eymereich saga's novels can be defined as hybrid-historical because, starting from a traditional literary genre such as historical fiction, Evangelisti has transformed it using other popular narratives such as crime, horror-, thriller, spy-, and adventure-novels. It is worth considering that the main plot embraces fictional characters and situations against a framework of recreated historical scenarios with many events and characters that really existed. In the literary recuperation of the Middle Ages, Evangelisti depicts an epoch of economic crisis, power clashes and violent theological debates inside the Church: we can argue that the saga represents the Middle Ages as a mirror of the present.

In these novels, the main plot is set in the past (14th century), another subplot is set in our contemporary time, and a third one in the future. In the

¹ U. Eco, *Dreaming on the Middle Ages*, in Id., *Travels in Hyperreality*, London, Picador, 1987, pp. 61-72; Id., *Living in the Middle Ages*, ibidem, pp. 73-85.

² Id., *Dreaming on the Middle Ages*, cit., p. 72.

³ Evangelisti also wrote some short stories based on the Eymereich character such as *Venom*, in *Metallo urlante*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 9-68.

principal plot, Evangelisti reconstructs accurately the life in the Middle Ages and focuses on the protagonist of the saga, the historical figure of the Catalan inquisitor Nicolau Eymerich (1320-1399).⁴ In the subplots, the characters and events of the main plot are depicted from a different point of view, distorted by the lens of time but still recognisable. Although located in different spaces and times, the events narrated in the three plots show significant similarities. In the Eymerich saga, history is not so much a sequence of events but rather a multifaceted system of interlocked and analogous facts and characters that are deeply linked to each other. In the novels, history is not a continuous line, but rather a fabric that folds on itself, so that points which are on distant parts of this structure come to touch each other. Evangelisti highlights the existence of enduring features in human behaviours and thoughts, on both individual and collective level. Therefore, in the Eymerich saga there is a direct correspondence between past, present and future with clusters of events that repeat themselves throughout history. For example, in the first novel of the saga, *Nicolas Eymerich, inquisitore*, Eymerich needs to unveil a conspiracy of witches based on a neo-pagan cult of Diana. A series of supernatural events include the apparition of a gigantic woman (Diana herself) in the sky. In the plot set in the remote future, titled "Malpertuis", a psytronic starship heads to the

⁴ J. P. Kirsch, *Eymeric, Nicolas*, in *The Catholic Encyclopedia. An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*, edited by Ch. B. Herbermann, E. A. Pace, C. B. Pallen, Th. J. Shahan, J. J. Wynne, assisted by numerous collaborators, New York, The Encyclopedia Press, 1913, vol. V, pp. 735-736: "He entered the Dominican Order at an early age [...] Eymeric showed great activity as a preacher, as well as a writer on theological subjects. Some years later, he was made inquisitor general of Aragon; we find him in this office in 1366, and several tractates on dogmatic subjects date from the years immediately following. [...] He wrote numerous theological works and also special tractates defending the legitimacy of the Avignon popes [...] As early as 1376 he had compiled, as a guide for inquisitors, his *Directorium inquisitorum*, the only one of his more extensive works that was afterwards printed".

planet Olympus to capture one of the Greek gods (the same Diana) that still exists there.

It is worth considering that Evangelisti was influenced by Jungian theories about synchronicity.⁵ According to Jung, synchronicity, as a meaningful coincidence and an acausal connecting principle, is a concurrence of events and a psychic factor that is independent of space and time:

“What else is the meaning of the frightful regression of our time? The tempo of the development of consciousness through science and technology was too rapid and left the unconscious, which could no longer keep up with it, far behind, thereby forcing it into a defensive position which expresses itself in a universal will of destruction. The political and social isms of our day preach every conceivable ideal, but, under this mask, they pursue the goal of lowering the level of our culture by restricting or altogether inhibiting the possibilities of individual development. They do this partly by creating a chaos controlled by terrorism, a primitive state of affairs that affords only the barest necessities of life and surpasses in horror the worst times of the so-called “Dark” Ages. It remains to be seen whether this experience of degradation and slavery will once more raise a cry for greater spiritual freedom.”⁶

Jung aimed at expanding the Western world’s core conceptions of nature and psyche. In fact, his innovative concept of synchronicity challenges the physicists’ classical view of causality. It also forces a reconsideration of the meaning of chance, probability, coincidence and the peculiar events in our lives. In these endeavors, Jung was radically rule-breaking; he was not afraid of the boundaries between different disciplines but sought out to understand the most profound levels of mind, culture and nature, identifying recurrent patterns that he called “archetypes”.

Through the concept of synchronicity, what emerges in the Eymerich saga is a dystopian vision of history. Evangelisti focuses on events of the

⁵ See C. G. Jung, *Synchronicity. An Acausal Connecting Principle*, Translated by R. F. C. Hull, London, Routledge & Kegan, 1972.

⁶ Id., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Edited and translated by G. Adler and R. F. C. Hull, New York, Princeton University Press, 1981, p. 349.

past such as wars, genocides, dictatorships, revolutions, natural disasters, famine, mass migration, upheavals, pandemics and narrates in the saga – usually in the subplot of the future – how they could happen again in an imaginary future. Dystopia, as antonym of utopia, is a concept related to societies of the future, which are often characterized by totalitarian governments, processes of depriving people of fundamental human qualities, environmental disasters, and other negative features linked with a clear degeneration of the society. In the Eymerich's novels, these dystopian characteristics are present in the plots set in the future:

“Per Jung esistono due concezioni temporali che lui riscontra nei vari paesi e nelle varie religioni. La prima concezione riguarda un tempo consecutivo, nel senso che una cosa si sviluppa da un'altra e ogni cosa ha una causa in un'altra. L'altro tempo riguarda la storia simultanea, cioè una cosa accade e simultaneamente ne accade un'altra nello stesso momento. Si tratta del principio stesso della magia. La magia orientale e occidentale si fondano proprio su questo; cioè io pronuncio una certa formula, e in un certo momento accade una certa cosa. E quando la pronuncerò un'altra volta si creeranno le condizioni perché si ripeta il fenomeno. A questa concezione io ho dedicato alcuni libri del mio curriculum. Soprattutto direi che *Mater Terribilis* è tutta basata su questo concetto qua. Il concetto junghiano poi stilizzato dai post-junghiani.”⁷

2. *Journeys Through Hell*

The strong presence of Dante in the Eymerich saga has been disregarded by critics and scholars who have largely focused on themes such as subconscious, hybridisation, cross-genre fiction, gothic and sci-fi in

⁷ *Intervista a Valerio Evangelisti (20 gennaio 2014)*, in E. Carraro, *Valerio Evangelisti, Il ciclo di Eymerich e il romanzo dell'inconscio*, Tesi di Laurea in Filologia e letteratura italiana, Relatore A. Cinquegrani, Venezia, Università Ca' Foscari, 2014, s. p., web address <http://www.eymerich.com/materiali/tesi-elisabetta-carraro-2014.pdf>.

Evangelisti's works.⁸ But in order to recreate the proper gloomy atmosphere of despair and dismay in his novels, I argue that Evangelisti has filled his texts with intertextual connections leading to a Middle Ages poetical masterpiece, *The Divine Comedy*. In the re-use and manipulations of Dante, Evangelisti is among many other authors who, in the 20th and early 21st Century, have been inspired by the Florentine poet.⁹

Dante is the poet-protagonist of the *Divine Comedy* who, at the age of thirty-five, awakens in the dark wood of sin, acknowledging the condition of guilt and ignorance in which he has fallen. He is guided by Virgil through the realms of the Inferno to witness the real nature of Evil. The encounter of diverse sinners causes a succession of moods in Dante such as bewilderment, fear, astonishment and pity. During this journey, Dante sometimes feels lost and stunned. In other circumstances, he shows acrimoniousness and righteous indignation towards the sinners.

Similar harshness is felt by Eymerich when he challenges different heretic groups (Cathars, Luciferians, Dulcinians) and battles against varieties of witchcraft and sorcery that are practiced by the members of those sects. Along the eleven novels of the saga, he behaves like a 'dark'

⁸ See L. Somigli, *Valerio Evangelisti. Scritture in corso*, Firenze, Cadmo, 2007; U. Rossi, *Valerio Evangelisti: The Italian Way to Slipstream*, in "Science Fiction Studies", 40, 2, July 2013, pp. 335-63; É. Vial, *Bûchers d'autrefois et guerres à venir: Valerio Evangelisti et l'inquisiteur Nicola Eymerich entre littérature populaire et discours engagé*, in *Novecento... e dintorni. Images littéraires de la société contemporaine*, Actes du colloque "Guerre et violence dans la littérature contemporaine italienne" (Université Stendhal – Grenoble 3, 21-22 novembre 2003), sous la direction de A. Sarabayrouse, in "Cahiers d'études italiennes", 3, 2005, pp. 125-318, web address <http://cei.revues.org/279>.

⁹ See Z. Baranski, *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, in "Strumenti critici", n. s., 1, 1983, pp. 343-376; *Dialoghi con Dante: Riscritture e ricodificazioni della "Commedia"*, a cura di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007; *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Editors M. Gragnolati, F. Camilletti, and F. Lampart, Wien, Turia + Kant, 2011; A. Casadei, *Dante oltre la "Commedia"*, Bologna, il Mulino, 2013.

detective who seeks to reach the truth in every possible way. Eymerich also acts as a Machiavellian character that often uses violence – even not directly – and trickery for the successful outcome of the inquisition trial.¹⁰ According to him, violence must be used to eliminate heresies, to coerce blasphemous populations and to purge the sacrilegious communities. He is ruthless but, at the same time, displays a brilliant intelligence and a profound culture in his words and actions. Eymerich is overall a fragile character of the utmost integrity that fights for the supreme ideals of the Roman Catholic Church as the expression of God's will:

“Ma perché in Linguadoca lo chiamavano San Malvagio? [...] Perché dicevano che aveva due nature. Giusto e crudele, umano e spietato. Persone che l'avevano conosciuto in momenti diversi non si persuadevano che potesse essere lo stesso uomo. [...] Eymerich non sopportava quel tema. Fin dall'infanzia sua madre Luz, esigente e lontana, gli aveva rimproverato una naturale doppiezza, che per lei equivaleva a un'inclinazione alla vigliaccheria e all'inganno.”¹¹

Both Dante and Eymerich make a journey through Evil (symbolised by the sinners to Dante and by the heretics to Eymerich) and its various representations. They meet an array of damned characters that are beyond all hope, each one suffering different degrees of damnation for the wrongdoings they committed or are committing in life. Dante meets sinners that are already dead in the circles and ditches of the hell; Eymerich meets them when they are still alive and persecutes them as heretics. Apart from the indignation and moral judgement felt towards the sinners, in both Dante and Eymerich a sensation of physical disgust can emerge in front of anything that is related to sickness, decay or weakness:

¹⁰ See U. Rossi, *Valerio Evangelisti: The Italian Way to Slipstream*, cit.. p. 342.

¹¹ V. Evangelisti, *Le catene di Eymerich*, in Id., *L'ombra di Eymerich*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 628-629.

“Provò un senso di repulsione. Detestava qualsiasi forma di debolezza. Sapeva che ciò non era molto cristiano, ma era un sentimento più forte di lui. [...] Eymerich doveva fare uno sforzo su se stesso per dominare il proprio ribrezzo. Sfiurare quei corpi mangiati dai parassiti e coperti di sporcizia era una prova durissima per la sua volontà. C'erano scrofolosi che si grattavano con foga, contadini maleodoranti, membri del clero minore con le tonache lacere e unte”.¹²

“Qual è colui che sì presso ha 'l riprezzo
della quartana c'ha già l'unghie smorte,
e triema tutto pur guardando il rezzo,
tal divenn'io alle parole porte”.¹³

Both Dante and Eymerich talk to the sinners, trying to weigh the moral and juridical responsibility of their actions and the intention that has caused them. Facing the dramatic representation of the consequences of sins, Dante and Eymerich gain a new understanding of the true nature of good and evil. They both are led by a primary goal, which is the liberation from the forces of evil: Dante's character understands it as the first condition for his personal salvation, while Eymerich devotes his life to battle the evil by fighting against the heretical forces that are menacing the Church's unity.

Like many settings of the *Inferno*, in his novels Evangelisti depicts prisons, wells or underground locations as places of evil deeds with almost inaccessible points of entry. Both Dante's and Eymerich's journeys through evil are characterised by descents towards deep and dark spaces where sinners have lost human semblance to show their terrible condition. Not surprisingly, Eymerich appears for the first time in the saga while he is entering an underground cistern in which corpses used to be thrown during the plague. Eymerich enters the cistern to investigate mysterious presences hiding in the bottom of the huge well, where there is no light and the atmosphere is filled with an overwhelming stench:

¹² Id., *Cherudek*, Milano, Mondadori, 1997, p. 56, p. 224.

¹³ *Inferno*, XVII, 85-88.

“L’odore salmastro proveniente dalla cisterna sotterranea gli serrò la gola. Era noto a tutti che durante la pestilenza di quattro anni prima, quando gli uomini morivano a grappoli in tutta l’Aragona, numerosi cadaveri erano stati gettati nelle acque scure di quel pozzo gigantesco. [...] Uno strano odore era rimasto, sgradevole e penetrante, a ricordare la tragedia di quei giorni.”¹⁴

In the third novel of the saga, Eymerich is sent to investigate the resurgence of the Cathar heresy in the Alpine area of Châtillon, where the inquisitor meets deformed and monstrous animals and human beings. More than once, Evangelisti makes the reader aware that the travellers, Eymerich and his colleague padre Jacinto Corona, are going to have a close encounter with the evil (the stench is indeed a metaphor). Here the writer describes Eymerich’s experience in a way that recalls Virgil’s and Dante’s reaction in front of the tomb of Pope Anastasius II, who reputedly had heretical tendencies:

“Le pareti dell’imboccatura erano spesse almeno un braccio. Varcato che ebbero il passaggio, Eymerich e padre Jacinto Corona furono investiti da un lezzo orrendo, misto di zolfo e aceto. Per un attimo ebbero la tentazione di tornare sui loro passi; poi, chiamate a raccolta le energie e strette le tonache alle gambe, penetrarono quasi di forza nell’ambiente.”¹⁵

“In su l’estremità d’un’alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio,
venimmo sopra più crudele stipa;
e quivi, per l’orribile soperchio
del puzzo che ’l profondo abisso gitta,
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio
d’un grand’avello, ov’io vidi una scritta
che dicea: ‘Anastasio papa guardo,
lo qual trasse Fotin de la via dritta’.”¹⁶

¹⁴ V. Evangelisti, *Nicolas Eymerich, inquisitore*, in Id., *L’ombra di Eymerich*, cit., p. 26.

¹⁵ Id., *Le catene di Eymerich*, cit., p. 678.

¹⁶ *Inferno*, XI, 1-9.

Throughout the novels of the saga, Evangelisti frequently recalls images of abysses, wells, cavities, underground lakes, cliffs, gorges which are essential elements in the Dantean *Inferno*'s architecture. In the novel *Il mistero dell'inquisitore Eymerich* the King of Aragon Peter IV, accompanied by Eymerich, lands on Sardinia with a powerful army to subjugate his turbulent vassals. The military operations run parallel to Eymerich's fight against a pagan cult introduced by Benedictine monks who cure the Sardinians with the thaumaturgic waters found in a cave. Evangelisti's depictions of these subterranean places, "un'anticamera dell'inferno",¹⁷ reflect the Dantean depiction of the Hell, an abyss inhabited by monstrous creatures shrouded in dim light:

"[...] vi sono dirupi, laghi sotterranei e abissi senza fondo. Chi non conosce il percorso ha difficoltà a entrarvi [...] non riusciva a sottrarsi alla sensazione di vivere l'incubo più orrendo della propria vita. Non era solo l'idea di sfociare in qualche pozzo brulicante di creature inimmaginabili a spaventarlo. Era quello stesso condotto che stavano percorrendo, privo di luce e di rumore, salvo rombi cupi e inspiegabili che, di tanto in tanto, facevano gelare il sangue nelle vene. *Se avesse dovuto figurarsi le bocche dell'inferno, non le avrebbe immaginate diversamente.* [...] Eymerich si fermò su una piattaforma di roccia, che si arrestava bruscamente. Lì la luce azzurra era molto fioca; tuttavia si scorgeva l'imboccatura di un enorme abisso, da cui proveniva un rumore soffocato, raccapricciante oltre ogni dire [...] si sporse un poco. Dapprima non vide nulla, poi i suoi occhi attoniti colsero una massa sterminata di materia viscida che si torceva nell'ombra, sul fondo del precipizio."¹⁸

We find other parallels in the novel *Il corpo e il sangue di Eymerich*, through loathsome odours, flames and shrieks, darkness and a feeling of bewilderment. These places remind the Dantean Malebolge and the stronghold of Satan, the City of Dis, largely described in Cantos VIII and IX:

¹⁷ V. Evangelisti, *Il mistero dell'inquisitore Eymerich*, Milano, Mondadori, 1996, p. 219.

¹⁸ Ibidem, p. 113, p. 205, p. 221. Emphasis added.

“Il fumo delle torce, l’afrore nauseabondo e la cacofonia di voci della piccola folla che sostava nel locale provocarono a Eymereich un senso di soffocamento [...] Una luce insufficiente proveniva da tre finestrelle, infossate in profonde nicchie contornate da panche di pietra. [...] Il cortile si trasformò in un attimo in un *inferno*, in cui duemila persone cercavano una via d’uscita calpestando corpi e correndo alla cieca. Le urla erano tante da formare un unico, spaventoso gemito collettivo che sovrastava ogni altro rumore. [...] Eymereich continuava a fissare con sguardo rapito la *bolgia* ai suoi piedi.”¹⁹

3. *Contrappassi*

When depicting heretics, Evangelisti sometimes employs the idea of *contrappasso*, used by Dante in relation to the punishment of the souls in the *Inferno* and *Purgatorio*. From the Latin *contra* and *patior*, ‘suffer the opposite’, the *contrappasso* consists of damning sinners by subjecting them to a punishment either resembling or contrasting with the sin itself, as the fulfilment of a destiny freely chosen by the souls during their life.

In Canto XXVIII of the *Inferno*, the decapitated Bertran de Born pronounces: “Così s’osserva in me lo contrapasso”.²⁰ Bertran was considered a maker of division and he is condemned with other “seminator di scandalo e di scisma” in the ninth ditch of the eighth circle. Because they have strewn divisions in society, the sowers of division are cut in half repeatedly. The sinners walk in circles until they reach a point where a demon with a sword cuts them in half; they keep walking and dripping gore everywhere, eventually heal, then come back to be hacked again:

“E tutti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
fuor vivi, e però son fessi così.
Un diavolo è qua dietro che n’accisma

¹⁹ Id., *Il corpo e il sangue di Eymereich*, in Id., *L’ombra di Eymereich*, cit., p. 260, pp. 459-460. Emphasis added.

²⁰ *Inferno*, XXVIII, 142. Bertran de Born, Lord of Hautefort in Provence, was a famous troubadour of the 12th century. He sowed divisions among the children of Henry II of England, encouraged the Prince Henry to rebel against his father.

sì crudelmente, al taglio de la spada
rimettendo ciascun di questa risma,
quand'avem volta la dolente strada;
però che le ferite son richiuse
prima ch'altri dinanzi li rivada.”²¹

What Dante sees in the ninth ditch is, in Dante's own words, impossible to describe adequately. There are indeed innumerable sowers of religious and political discords who are dreadfully and differently mutilated. Because of the horrific view of wounds and blood, speech and memory do not have the capacity to express so much:

“Chi poria mai pur con parole sciolte
Dicer del sangue e de le piaghe a pieno
Ch'i ora vidi, per narrar più volte?”²²

The novel *Il mistero dell'inquisitore Eymerich* describes a similar chastisement: the Austrian psychoanalyst Wilhelm Reich,²³ considered a sower of scandal in the psychoanalytic community because of his thoughts and experiments, suffers a horrible punishment. Evangelisti was directly inspired by the Dantean depiction of the sinners in the ninth ditch:

“Nella semioscurità del pozzo cilindrico, la falciatrice si preparò a graffiare le pareti in un nuovo giro sanguinoso. In realtà, era Reich che la battezzava tra sé ‘la falciatrice’: quell'intrico di congegni e di lame rotanti, mosso da un perno centrale e sorretto da un unico braccio, non somigliava ad alcuna macchina esistente. [...] Ogni volta che incontravano il corpo di Reich, le lame lo riducevano in sofferenti brandelli;

²¹ *Inferno*, XXVIII, 34-42.

²² *Ibidem*, 1-3.

²³ Wilhelm Reich (1897-1957) was an Austrian psychoanalyst. He wrote important books such as *Character Analysis* (1933) and *The Sexual Revolution* (1936), in which he argued that sexual energy could alleviate neurotic symptoms. He also suggested that the function of the orgasm was to maintain equilibrium by discharging extra biological energy that is usually in the body. Because of his theories related to the sexual liberation, he became a controversial figure into the psychoanalytic community of his time.

ma subito dopo, passato il supplizio, quel corpo si ricomponeva, e rimaneva ad attendere, silenziosamente urlante di dolore, il completamento del giro successivo.

Lo stridio dell'ingranaggio si ripercosse nelle sue membra appena ricomposte, preannunciandogli una nuova, inevitabile lacerazione. [...] *Sapeva dove si trovava: era in uno di quegli inferni semplicistici eppure efficaci descritti in tanti vangeli apocrifi, nelle apocalissi tardive e nelle parabole di alcuni profeti minori dell'Islam. Tormenti rudimentali e sanguinari, destinati a perpetuarsi in eterno*".²⁴

It is not by chance that Evangelisti recalls Islam and some of its prophets, who are present in the schismatic ditch: Mahomet was regarded as a Christian renegade and Ali, his son-in-law, was considered Mahomet's successor.²⁵ We can find similar interpretations of Islam as the main force of the Antichrist in many passages of the saga, where Eymerich (just like Dante) considers Mahomet as the chief divider of humanity. The butchery suffered by the prophet expresses the common thought of Christendom on the beastliness of an alien faith:

“Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla:
tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi e con le man s'aperse il pezzo,
dicendo: 'Or vedi com'io mi dilacco!
vedi come storpiato è Maometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Alì,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.”²⁶

Another quotation of *Inferno*, XXVIII can be found in the novel *Cherudek*, where Eymerich carries out an investigation in the French town of Figeac, where a conspiracy has been planned by the followers of the

²⁴ V. Evangelisti, *Il mistero dell'inquisitore Eymerich*, cit., p. 233. Emphasis added.

²⁵ See A. D'Ancona, *La leggenda di Maometto in Occidente*, in Id., *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1912, vol. II, pp. 167-306.

²⁶ *Inferno*, XXVIII, 22-33.

Evangelium Aeternum. The architect of the conspiracy is Johannes de Rupescissa, who can distil a type of liquid that can keep dying people alive but also induce altered states of consciousness. Evangelisti narrates the encounter between Eymerich and a man who was possessed by this wizardry:

“L’uomo riprovò a parlare, ma non riusciva che a urlare. Tremando dalla testa ai piedi tese le braccia verso l’inquisitore, come per chiedere aiuto. Accadde allora qualcosa di pazzesco e atroce. Le mani si piegarono sui polsi, poi caddero sul suolo bagnato. Lo sconosciuto continuò ad agitare i moncherini, che terminavano in brandelli di carne purulenta, mentre il suo urlo si faceva più alto e disperato. Cadde violentemente in ginocchio, mentre il cappello piumato ruzzolava in una pozzanghera.”²⁷

In this case, the portrait corresponds to the portrait of another sinner of the ninth ditch, Mosca de’ Lamberti, who started the feud in Florence between the Guelphs and Ghibellines early in the 13th century:

“E un ch’avea l’una e l’altra man mozza,
levando i moncherin per l’aura fosca,
sì che ’l sangue facea la faccia sozza,
gridò: ‘Ricordera’ ti anche del Mosca,
che disse, lasso! «Capo ha cosa fatta»,
che fu ’l mal seme per la gente tosca’.”²⁸

Mosca, who had raised not only his hands but also the hands of many others in a bloodshed that ruined Florence and part of Tuscany up to Dante’s time, has now both hands cut off while the blood is covering his own face. The heretics in the Eymerich saga, no matter whether scapegoats or victims, are considered makers of division and so consequently punished.

²⁷ V. Evangelisti, *Cherudek*, cit., p. 282.

²⁸ *Inferno* XXVIII, 103-108.

The re-elaboration of images and situations from the *Inferno* in the Eymerich saga is remarkable for two reasons. First, in a literary way Evangelisti has materialised the concept of synchronicity that is at the roots of the saga: events that had happened – and have been narrated – in the Middle Ages can find correspondences in other times (present and future). Second, drawing from the *Inferno*, Evangelisti has recreated a proper background for his own ‘infernal’ narrations of sinners, punishments, pain and darkness: Dante’s *Inferno* can be also read as an earthly poem with its realistic description of landscape and characters. Many images of the *Inferno* are overwhelmingly part of our collective imagination and have had a profound influence on the production of literature in the Western world since the moment the *Comedy* was first read to our days. In conclusion, through the literary quotation of Dante, Evangelisti characterises the present as a reflection of the Middle Ages, with corresponding political and religious clashes: a world full of sins and sinners.



DANIELE COMBERIATI

CITARE LE CROCIATE.

LA FANTASTORIA DI VALERIO EVANGELISTI

Il romanzo di Valerio Evangelisti che prenderemo in esame, più che una riscrittura degli avvenimenti delle Crociate,¹ è un tentativo di comprendere e rimettere in scena questo evento storico. A tal fine l'autore impiega (mediante citazioni esplicite o semplici allusioni)² una serie di testi medioevali e anche certi luoghi comuni legati alla cultura dell'epoca, adattati a uso e consumo del pubblico contemporaneo entro una prospettiva diversa da quella abituale. E i modelli antichi sono di volta in volta citati per confermare l'autorità della fonte o per deriderla, in un complesso dialogo con la tradizione e con il mondo delle Crociate.

Il tema, come è noto, è di grande attualità. In area anglosassone gli studi di Edward Said hanno riletto in chiave post-coloniale certi episodi

¹ Si veda U. Rossi, *Valerio Evangelisti: The Italian Way to Slipstream*, in "Science-Fiction Studies", 70, 2013, pp. 335-363.

² Si veda C. Perri, *On Alluding*, in "Poetics", 7, 1978, pp. 5-21.

della storia medioevale come le Crociate,³ mentre alcune indagini recenti (anche in Italia) hanno chiarito che l'attuale l'anti-islamismo, legato all'idea di una 'nuova crociata' e di uno scontro di civiltà fra la cultura cristiana europea e quella araba musulmana, affonda le proprie radici in epoche più antiche ricorrendo a luoghi comuni difficili da estirpare.⁴ Gli stereotipi anti-islamici o islamofobici⁵ sono ben presenti non solo nei *mass media* ma anche nella recente letteratura e in particolare nella fantastoria, una variante di fantascienza dove l'ambientazione nel futuro introduce dei netti risvolti sociologici o ideologici (sul modello di *1984* di George Orwell): qui l'ucronia e la distopia tipiche del genere introducono spesso il motivo delle Crociate, percepite appunto come risposta contemporanea ad un atavico scontro di civiltà.

A partire dagli anni Duemila in Italia si è sviluppato un nuovo tipo di editoria a basso costo, anche cartacea, che ha ripreso alcuni aspetti delle celebri *fanzines* degli anni Ottanta.⁶ Ne ha tratto beneficio anche il genere fantascientifico (che del resto ha fortuna anche in campo cinematografico e

³ Si veda E. W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 e Id., *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004.

⁴ Si veda J. Ganim, *Medievalism and Orientalism: Three Essays on Literature, Architecture and Cultural Identity*, New York, Palgrave Macmillan, 2005; B. Cousin – T. Vitale, *Italians Intellectuals and the Promotion of Islamophobia After 9/11*, in *Global Islamophobia. Muslims and Moral Panic in the West*, Edited by G. Morgan and S. Poynting, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 47-66; D. Comberiati, *Intellettuali italiani e islamofobia 2001-2011. Dal crollo delle Twin Towers alle 'primavere arabe'*, in *A partire da Edward Said*, a cura di B. Brunetti e R. Derobertis, Bari, Progedit, 2014, pp. 51-74.

⁵ Si veda M. Pera, *Perché dobbiamo dirci cristiani. Il liberalismo, l'Europa, l'etica*, Milano, Mondadori, 2008. L'islamofobia è un rifiuto aprioristico dell'Islam e della sua cultura, l'anti-islamismo è un rifiuto ragionato che ha preso conoscenza dei fondamenti di questa religione. Si veda L. Declich, *Islam in venti parole*, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 133-140.

⁶ Si veda G. Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, prefazione di P. Antonello, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

televisivo)⁷ ed è ragguardevole il numero di romanzi usciti negli ultimi anni che introducono appunto il motivo delle Crociate anti-islamiche.⁸ Pensiamo a nomi relativamente noti, come Tommaso Pincio, Tommaso Longo e Paolo Zanotti che si sono cimentati con questo tema in una singola opera;⁹ a romanzieri specializzati nel genere, che fanno delle Crociate un vero e proprio *Leitmotiv* del proprio percorso creativo come Pierfrancesco Prosperi;¹⁰ ma anche a nuovi scrittori come Dario Tonani, Alberto Costantini¹¹ o Amor Dekhis, un autore algerino che appartiene alla cosiddetta letteratura italiana della migrazione.¹² Quest'ultimo ha firmato il romanzo *I lupi della notte*,¹³ che presenta un'Italia futura ormai islamizzata e minacciata dai fondamentalisti, su uno sfondo molto simile ad altre narrazioni di cupa ispirazione medioevale intorno all'anno Mille. Qualcosa di simile mette in scena anche il romanzo di Simone Farè *Milano ultima fermata*,¹⁴ ambientato in un futuro utopico: qui Milano è una città-stato indipendente che possiede una forma segreta di energia rinnovabile ed è

⁷ Per i film pensiamo a N. Burger, *Divergent*, Red Wagon Entertainment – Summit Entertainment, USA, 2014 e a D. Doremus, *Equals*, Route One Films – Scott Free Productions, USA, 2015. Per le serie TV ricordiamo A. Ball, *True Blood*, Your Face Goes Here Entertainment, USA, 2008-2014 e F. Spotnitz, *The Man in the High Castle*, Amazon Studios – Scott Free Productions, USA, 2015 (adattamento dell'omonimo romanzo di Philip Dick). Si veda C. Bioni – V. Innocenti, *Media mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi, 2013.

⁸ Si veda D. Comberinati, *Alieni anti-italiani. Il discorso della razza nella fantascienza italiana contemporanea (1989-2015)*, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Milano, Mondadori – Le Monnier, 2015, pp. 92-105.

⁹ Si veda T. Pincio, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008; T. Longo, *L'uomo verticale*, Roma, Fandango, 2009; P. Zanotti, *Bambini Bonsai*, Verona, Ponte alle Grazie, 2010.

¹⁰ Si veda P. Prosperi, *La moschea di San Marco*, Milano, Bietti, 2007; Id., *La casa dell'islam*, Milano, Bietti, 2009; Id., *Vatikan*, Chieti, Tabula Fati, 2012.

¹¹ Si veda D. Tonani, *L'algoritmo bianco*, Milano, Mondadori, 2009 e A. Costantini, *L'undicesima persecuzione*, Mantova, Gilgamesh, 2016.

¹² Si veda C. Mengozzi, *Narrazioni contese*, Roma, Carocci, 2014.

¹³ Si veda A. Dekhis, *I lupi della notte*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2008.

¹⁴ Si veda S. Farè, *Milano ultima fermata*, s. l., Cabila Edizioni, 2009.

confrontata a una grande guerra contro i Turchi che sta devastando l'Europa. Anche in questo caso il conflitto, che pure sembra corrispondere alla guerra coloniale italiana in Africa, evoca esplicitamente la divisione fra Cristianesimo e Islam insieme al fantasma di una nuova Crociata.¹⁵

Più ampie e sistematiche appaiono le ricerche narrative di Evangelisti, che ha creato una serie di romanzi contaminando fantascienza e suggestioni gotiche. Questa saga in numerosi volumi rivisita il periodo storico del Basso Medioevo e lo incrocia con altri piani temporali (il presente o meglio un futuro prossimo e un futuro remoto).

Il suo protagonista, Nicolau Eymerich, è realmente esistito: un inquisitore domenicano nato in Catalogna nel 1320 e morto nel 1399, colto e intelligente ma anche capace di feroce brutalità nello svolgimento del suo compito, pur rifiutando la violenza gratuita. Le vicende si dipanano, come dicevamo, su piani temporali multipli: le inchieste vere e proprie si svolgono nell'Europa medioevale, ma la loro soluzione implica conseguenze per il nostro presente e a volte per il futuro.¹⁶ Il narratore di Evangelisti è infatti onnisciente e percorre queste tre dimensioni temporali collegandole in una fitta rete di corrispondenze e significati. In tal modo il Medioevo proietta un'ombra lunga che si distende attraverso i secoli, giungendo all'attualità e anche al futuro prossimo o remoto che con quell'epoca lontana non ha ancora fatto i conti.

Un ottimo esempio delle tecniche di rivisitazione o revisione storica del Medio Evo e del reimpiego di testi antichi nella scrittura di Evangelisti è il suo romanzo del 2007 *La luce di Orione*, che non conclude la saga di

¹⁵ Un parallelo sul piano dell'attualità è O. Fallaci, *La rabbia e l'orgoglio*, Milano, Rizzoli, 2001.

¹⁶ Un simile espediente narrativo è già stato impiegato dalla fantascienza 'classica', come nel romanzo di Isaac Asimov e Robert Silverberg, *Nightfall* (1990). Si veda L. Somigli, *Valerio Evangelisti*, Fiesole, Cadmo, 2007, pp. 28-29.

Eymerich¹⁷ ma si può considerare come una sorta di opera testamentaria del personaggio.¹⁸ Siamo nel 1366 e l'inquisitore è stato rimosso dal suo incarico per iniziativa del re d'Aragona: egli decide così di partecipare alla Crociata di Amedeo di Savoia per liberare Costantinopoli dai Turchi e al tempo stesso indaga, per conto dell'Impero Romano d'Oriente, su un mistero legato ai giganti biblici. Nel futuro remoto continua la secolare guerra in Iraq e nel presente gli americani fanno uscire dal manicomio il professor Frullifer, perchè trasformi la stella Betelgeuse in una supernova.

Il Medioevo di Evangelisti è qui ricreato evocando innanzitutto dei fatti realmente accaduti, come l'uccisione dei crociati francesi Roland de Vaissy, Gérard Maréchal e Simon de Saint-Amour da parte dei Turchi;¹⁹ ma anche numerosi personaggi storici come il papa Urbano V, Elena di Costantinopoli e i tre padri domenicani Lambert da Tolosa, Simon da Parigi, Jacinto Corona da Valladolid.²⁰ È però il reimpiego dei testi a costituire la tecnica principale di questa riscrittura fantastorica, in un'ottica vicina a ai canoni del postmodernismo: anche per Evangelisti, infatti, citazione, *collage* e *patchwork* contribuiscono a creare una struttura narrativa che gioca con i vecchi linguaggi da ricomporre,²¹ sfumando il concetto di originalità nella "consapevolezza che l'artista non può dire se non ciò che già è stato detto".²² Facendo dialogare passato, presente e futuro, l'autore modifica il rapporto fra i piani temporali, in un continuo processo di reinterpretazione.

¹⁷ È recente l'ultimo titolo, *Eymerich risorge*, Milano, Mondadori, 2017.

¹⁸ Si veda A. Chianese, *L'anima dell'Inquisitore. L'opera di Valerio Evangelisti*, Trento, UniService, 2004, p. 93.

¹⁹ Si veda V. Evangelisti, *La luce di Orione*, Milano, Mondadori, 2007, p. 123.

²⁰ Si veda ivi, p. 71, p. 48 e p. 55 rispettivamente. Alcuni personaggi ritornano in altri volumi della saga, insieme al protagonista.

²¹ Si veda M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Cesati, 2008.

²² V. Fortunati, *Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo*, in "Leitmotiv", 2, 2002, p. 88.

La luce di Orione, allora, non solo introduce costantemente titoli e frammenti di pagine altrui nel suo paratesto (pensiamo alle epigrafi o citazioni che introducono le nove parti del romanzo), ma elabora anche una fitta rete intertestuale al suo interno. Un rapporto mediato, sul filo dell'allusione e dei suggerimenti strutturali, si instaura per esempio con un altro romanzo, *Faccia di sale* di Eraldo Baldini,²³ ambientato nel tardo Seicento ma anch'esso legato all'atmosfera medioevale e al tema dell'inquisizione: agli animali trasformati in apparizioni spaventose di Baldini deve molto certo 'bestiario' di Evangelisti, sul filo del classico motivo fantascientifico del mostro.²⁴

Sono tuttavia le citazioni esplicite ad avere un ruolo centrale nel romanzo, a partire da due passi della canzone *O aspectata in ciel beata et bella* di Francesco Petrarca, che del resto è anche presente come personaggio all'interno dell'intreccio. I versi compaiono nel quarto capitolo della prima parte e alludono, dice un personaggio del romanzo, ad "Adrianopolis, conquistata dai turchi" e alla "vendetta cristiana [...] contro i maomettani":

“... onde nel petto al novo Karlo spira
la vendetta ch'a noi tardata nòce,
sì che molt'anni Europa ne sospira:
così soccorre a la sua amata sposa
tal che sol de la voce
fa tremar Babilonia, et star pensosa.”²⁵

Si allude qui ai preparativi per la Crociata del 1333 e si propone dunque una lettura anti-islamica di Petrarca, riprendendo una precisa

²³ Si veda E. Baldini, *Faccia di sale*, Milano, Frassinelli, 1999.

²⁴ Si veda V. Evangelisti, *La luce di Orione*, cit., pp. 21-22 e p. 30.

²⁵ Ivi, pp. 30-31. Si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXVIII, 25-30.

tradizione interpretativa²⁶ ma suggerendo anche un contrasto fra questi stereotipi e lo spirito umanistico petrarchesco, aperto verso l'Altro. I versi della medesima canzone ritornano anche nel capitolo successivo, con la stessa funzione e un riferimento "alla potenza guerresca dei popoli germanici" e ai "popoli del Nord" che "prenderanno le armi per difendere la cristianità":

*“Una parte del mondo è che si giace
mai sempre in ghiaccio et in gelate nevi,
tutta lontana dal camin del sole:
là, sotto i giorni nubilosi e brevi,
nemica naturalmente di pace,
nasce una gente a cui il morir non dole:
questa se più devota che non sòle
col tedesco furor la spada cigne,
turchi, arabi e caldei,
con tutti quei che speran nelli dèi
di qua dal mar che fa l'onde sanguigne,
quanto sian da prezzar conoscer dèi:
popolo ignudo, paventoso e lento,
che ferro mai non strigne,
ma tutt'i colpi suoi commette al vento.”²⁷*

Un'altra citazione esplicita, quella del celebre enigmatico verso pronunciato dal gigante Nembrot posto a guardia dell'ultimo cerchio dell'*Inferno* dantesco, ha invece in Evangelisti la funzione di collegare i tre piani temporali del romanzo: "*Raphèl mai amècche zabì almi*".²⁸ Ne *La luce di Orione* il verso è citato nel trentesimo capitolo all'interno di una discussione fra Eymerich e un suo collega, quindi (insieme al suo contesto) nell'epigrafe della settima parte, infine ripreso ripetutamente nelle pagine

²⁶ Si veda M. Di Gesù, *Una nazione di carta*, Roma, Carocci, 2013, pp. 70-71.

²⁷ V. Evangelisti, *La luce di Orione*, cit., p. 35. Si veda F. Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, XXVIII, 46-60.

²⁸ D. Alighieri, *Inferno*, XXXI, 67.

conclusive del romanzo.²⁹ Nembrot, come leggendario artefice della Torre di Babele, rinvia infatti alla lingua ebraica o araba ma anche ai mitici giganti che nel tempo presente dovrebbero essere ricreati dall'eminente scienziato Frullifer e nel tempo futuro sono l'arma segreta dei fondamentalisti islamici nella guerra in Iraq.

Oltre ai grandi classici della letteratura, Evangelisti cita abbondantemente (con grande erudizione) opere storiche, filosofiche e alchemiche. Pensiamo per esempio al trattato di demonologia che serve a Eymerich per comprendere il male: *Perì Daimonon* del bizantino Michele Psello (1018-1096), presente nel capitolo ventinovesimo intitolato appunto *La natura dei demoni* e nell'epigrafe dell'ottava parte del romanzo.³⁰ O pensiamo al *Verae Claviculae Salomonis*, un manuale di magia medievale erroneamente attribuito a Salomone e citato nella prima versione latina conosciuta del 1202: opera di riferimento, nel romanzo, per qualsiasi pratica esoterica debba compiere l'inquisitore.³¹ Non vanno dimenticati, infine, i riferimenti medioevali che l'autore estrae da testi seicenteschi e perfino ottocenteschi, come il repertorio di magia *Le génie et le trésor du vieillard des Pyramides* (1652),³² l'analogo manuale di Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (1854-1856)³³ o il poema *Il Conte Verde* di Giuseppe Spera (1883), impiegato per il personaggio del "condottiero della crociata: Amedeo di Savoia".³⁴

²⁹ Si veda V. Evangelisti, *La luce di Orione*, cit., p. 243, pp. 233-234, pp. 261-264, pp. 298-301, pp. 212-213.

³⁰ Si veda ivi, pp. 224-225 e p. 281.

³¹ Si veda ivi, p. 171.

³² Si veda ivi, p. 72 e *Le génie et le trésor du vieillard des Pyramides, histoire intéressante des sciences occultes*, ouvrage publié 20 ans après la mort de l'auteur (en 1672) par Tobénériac son héritier, Lille, Blocquel, 1840².

³³ Si veda V. Evangelisti, *La luce di Orione*, cit., p. 89 e É. Lévi [A.-L. Constant], *Dogme et rituel de la haute magie*, Paris, Germer Baillière, 1856.

³⁴ Si veda V. Evangelisti, *La luce di Orione*, cit., p. 55 e G. Spera, *Il Conte Verde. Poema eroico*, Firenze, Le Monnier, 1883.

MATERIALI / MATERIALS



ALESSANDRA DI MEGLIO

“UTINAM NE IN NEMORE PELIO”.
UN VERSO DI ENNIO NELLE OPERE DI
CICERONE

Come è noto, l’inserimento di citazioni in un testo letterario non è mai casuale e i frammenti altrui entrano ogni volta in un fitto gioco di rinvii testuali e contestuali, con effetti sempre dialogici fra l’opera citata e quella citante. La citazione reimpiega così i testi e le parole del passato riadattandoli alle esigenze del presente, legittimando il proprio dire mediante l’*auctoritas* di altri autori e spesso in modi non espliciti, affidando l’individuazione della fonte alla competenza letteraria dei lettori. Si cita spesso a scopi esornativi, semplicemente per dare eleganza e rilievo semantico al proprio testo, ma si cita anche per imitare o addirittura trasformare la fonte, svelandola in quanto modello e creando un esplicito parallelismo fra due pagine diverse. E ancora più complessa è la citazione

metaletteraria, che instaura un rapporto riflessivo e autenticamente interpretativo con la propria fonte.¹

Nell'antichità si citava in genere a memoria, manipolando l'originale a seconda del proprio scopo (Platone, per esempio, cita Omero e i lirici ma quasi mai letteralmente) ed era netta la separazione fra la poesia (usata per narrare storie fantastiche) e la prosa (impiegata per rappresentare il mondo reale): in qualsiasi genere prosastico l'inserimento di materiale estraneo al testo era sentito come una rottura dell'omogeneità stilistica, perciò i retori consigliavano un uso limitato delle citazioni poetiche, da sottoporre preferibilmente a parafrasi e riservando i versi al registro stilistico medio, non a quello elevato. Il *De elocutione* di Demetrio, per esempio, sconsiglia l'arida imitazione o trasposizione di versi, anche se possono contribuire alla grazia stilistica. E pure Ermogene, importante esponente della Seconda Sofistica, collega la citazione poetica alla grazia espressiva ma sottolinea la necessità di unire molto strettamente i versi e la prosa.²

L'attenzione per la citazione poetica era invece molto viva nell'ambito dell'oratoria pubblica, sia perché il genere faceva parte del

¹ Per l'intertestualità in area classica si veda, fra l'altro, G. B. Conte, *A proposito dei modelli in letteratura*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 6, 1981, pp. 147-160; E. Pianezzola, *Politica e poesia in Cicerone: le "Fenicie" di Euripide*, in *Atti del V Colloquium Tullianum (Roma-Arpino, 2-4 ottobre 1982)*, in "Ciceroniana On Line", V, 5, 1984, pp. 167-172, all'indirizzo elettronico www.ojs.unito.it/index.php/COL/article/view/1193; M. Fusillo, *Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 25, 1990, pp. 27-48; L. Spina, *Ermogene e la citazione poetica*, in *Come dice il poeta... Percorsi greci e latini di parole poetiche*, a cura di M. L. Chirico, A. De Vivo e L. Spina, Napoli, Loffredo, 1992, pp. 7-2; A. Schiesaro, *L'intertestualità e i suoi disagi*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 39, 1997, pp. 75-107; G. Barucci, "Chiosar con altro testo". *Le Tre Corone per un commento rinascimentale ai "Topica" di Cicerone*, in "Parole rubate", 1, 2010, pp. 37-67, all'indirizzo elettronico www.parolerubate.unipr.it/fascicolo1_pdf/3_BARUCCI_Topica-di-Cicerone.pdf; G. B. Conte, *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

² Si veda Demetrio, *De elocutione*, 112-113 e Ermogene, *De apto et solerti genere dicendi methodus*, 30. Ermogene individua due diverse pratiche citazionali: la κόλλησις in cui il verso è integrato perfettamente al contesto e la παρῳδία in cui il verso è modificato, interpolato o amplificato.

comune bagaglio culturale, sia perché i Sofisti, che ne erano stati gli iniziatori, si consideravano successori e rivali dei poeti. È allora significativo che un autore come Cicerone, nelle sue orazioni ma ancor più nei suoi trattati filosofici, citi frequentemente dei versi riferendosi ad *auctoritates* greche e latine ben note al pubblico: Omero e le tragedie di Ennio, Accio e Pacuvio soprattutto, come avviene per esempio nel primo libro del *De divinatione*.³ Un verso di Ennio, in particolare, torna ripetutamente nel *corpus* delle opere ciceroniane, tratto dal prologo della tragedia *Medea exul*, modellata sulla *Medea* di Euripide e andata perduta come gran parte della produzione tragica enniana che ricostruiamo mediante le attestazioni di altri autori.⁴

Nel *De finibus*, per esempio, la citazione del verso enniano *utinam ne in nemore Pelio* serve a svolgere una polemica linguistica. L'autore osserva che a Roma c'è ancora chi non ama leggere opere filosofiche in latino, ritenendo la propria lingua inadatta alla trattazione degli elevati argomenti della filosofia, ma si diletta a leggere drammi latini tradotti dagli originali greci. L'autore giudica incolti coloro che ignorano la propria letteratura, perciò chiunque legge il verso di Ennio (qui esplicitamente associato alla *Medea*) con lo stesso piacere con cui legge il greco di Euripide, dovrebbe apprezzare anche l'esposizione in latino di concetti filosofici come la virtù e la felicità:

³ Si veda Cicerone, *De divinatione*, I, 24, 29, 40-45 e per la critica A. A. Long, *Cicero's Plato and Aristotle*, in J. G. F. Powell (ed.), *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 37-61; L. Galli, *Una reminiscenza poetica in Cicerone (Brut. 281)*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 47, 2001, pp. 171-173.

⁴ Si veda H. D. Jocelyn, *The Fragments of Ennius' Scenic Scripts*, in "L'Antiquité Classique", 38, 1, 1969, pp. 181-217 e M. Fantuzzi, *La censura delle Simplegadi: Ennio, "Medea" fr. 1* Jocelyn, in "Quaderni urbinati di cultura classica", 31, 1, 1989, pp. 119-129.

“Iis igitur est difficilius satis facere, qui se Latina scripta dicunt contemnere. In quibus hoc primum est in quo admirer, cur in gravissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant. Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit? [...] Mihi quidem nulli satis eruditi videntur, quibus nostra ignota sunt. An

Utinam ne in nemore—

nihilo minus legimus quam hoc idem Graecum, quae autem de bene beateque vivendo a Platone disputata sunt, haec explicari non placebit Latine? Quid? Si nos non interpretum fungimur munere, sed tuemur ea, quae dicta sunt ab iis, quos probamus,isque nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem adiungimus, quid habent, cur Graeca anteponant iis, quae et splendide dicta sint neque sint conversa de Graecis? [...] Quodsi Graeci leguntur a Graecis isdem de rebus alia ratione compositis, quid est, cur nostri a nostris non legantur?”⁵

In altri testi, più vicini agli interessi teorici e professionali di Cicerone per l’arte retorica, il verso di Ennio è impiegato come esempio di un particolare tipo di argomentazione. Nell’orazione *Pro Caelio* l’autore, per difendere l’accusato, riporta il verso *utinam ne in nemore Pelio* ricordando anche i versi successivi relativi a Medea (*Nam numquam errans e Medea animo aegIro, amore saevo saucia*), con i quali allude alla necessità di partire da lontano, addirittura dalla venuta di Tolomeo, per spiegare i guai attuali di Celio.⁶ L’intero passo di Ennio ci è stato tramandato dalla *Rhetorica ad Herennium*:

“Hic id, quod extremum dictum est, satis fuit exponere, ne Ennium et ceteros poëtas imitemur, quibus hoc modo loqui concessum est:

Utinam ne in nemore Pelio securibus
Caesae accidissent abiegnae ad terram trabes,
Neve inde navis inchoandi exordium
Cepisset, quae nunc nominatur nomine

⁵ Cicerone, *De finibus bonorum et malorum, Libri Quinque*, recensuit et enarravit Io. N. Maduigijs, New York, Cambridge University Press, 2010 [1^a ed. 1839], vol. I, pp. 11-18 (I, 4-6).

⁶ Si veda Id., *In difesa di Marco Celio*, a cura di A. Cavarzere, Padova, Marsilio, 1987, pp. 74-76 (18).

Argo, qui<a> Argivi in ea delecti viri
 Vecti petebant pellem inauratam arietis
 Colchis, imperio regis Peliae, per dolum:
 Nam numquam era errans mea domo efferret pedem.”⁷

Destinato a diventare un τόπος della poesia, questo esordio serve a esprimere il desiderio che non accada qualcosa che invece è accaduto, per questo viene adottato dalla retorica come esempio di deduzione illogica. Un simile tipo di deduzione può essere concesso ai poeti, ma non ai retori: ad essi, infatti, spetta il compito di spiegare gli eventi alla luce di cause meno lontane nel tempo, in una rigida consecuzione di causa ed effetto necessaria a conferire veridicità alle proprie argomentazioni. La retorica latina sostiene infatti l'erroneità di un tipo di dimostrazione troppo remota: è il caso appunto dei versi enniani, in cui si arriva a individuare un rapporto causale tra gli alberi del bosco Pelio, il cui legno è stato usato per la costruzione della nave Argo, e la sofferenza d'amore di Medea innamorata follemente di Giasone, che di quella nave era capitano. Tale accostamento è una mera licenza poetica che l'autore della *Rhetorica ad Herennium* definisce *vitiosa expositio*, non essendoci tra il bosco Pelio e la sofferenza di Medea alcuna relazione effettiva.

Il criterio retorico ciceroniano è bene esposto nel *De inventione*, dove si chiarisce che per 'remoto' si intende quel ragionamento erroneo che ricerca le cause degli eventi oltre un limite temporale o logico ragionevole:

“Remotum est, quod ultra quam satis est petitur, huiusmodi: ‘quodsi non P. Scipio Corneliam filiam Ti. Graccho conlocasset atque ex ea duos Gracchos procreasset, tantae seditiones natae non essent; quare hoc incommodum Scipioni adscribendum videtur’. Huiusmodi est illa quoque conquestio:

Utinam ne in nemore Pelio securibus

⁷ Id., *Ad C. Herennium, De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, with an english translation by H. Caplan, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – William Heinemann, 1964, p. 118 (II, 34).

Caesae accidissent abiegnae ad terram trabes!

Longius enim repetita est, quam res postulabat.”⁸

I versi enniani, pronunciati dalla nutrice di Medea, ricorrono dunque nelle scuole di retorica come esempio di *argumentum longius repetitum* cioè di una regressione causale che potrebbe spingersi all’infinito. Lo conferma anche Quintiliano nella *Institutio oratoria*:

“Recte autem monemur causas non utique ab ultimo esse repetendas, ut Medea: utinam ne in nemore Pelio’,

quasi uero id eam fecerit miseram aut nocentem quod illic ceciderint ‘abiegnae ad terram trabes’: et Philocteta Paridi:

si inpar esses tibi, ego nunc non essem miser:

quo modo peruenire quolibet retro causas legentibus licet.”⁹

Cicerone qualifica la citazione di Ennio come una *conquestio* cioè una lamentela, una querimonia che “apud Rhetores est una ex tribus conclusionis, seu perorationis partibus, in qua auditorum misericordiam captamus”.¹⁰ I versi, infatti, servono a esprimere la rimostranza per un evento che è accaduto e che si sperava non accadesse, considerate le conseguenze che esso ha provocato: nel caso della *Medea exul* l’evento è la costruzione della nave Argo, da cui le imprese degli Argonauti e le vicende di Medea. Tuttavia la *conquestio* è anche una particolare tipologia di discorso volto a conciliarsi la compassione del giudice, riferendosi a luoghi

⁸ Id., *De inventione*, a cura di A. Greco, Galatina, Congedo, 1998, pp. 158-160 (I, 91).

⁹ Quintiliano, *Institutio oratoria, L’istituzione oratoria*, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, Torino, UTET, 2003, vol. I, p. 612 (5, 10, 83-84).

¹⁰ Cfr. Æ. Forcellini, *Totius latinitatis lexicon*, consilio et cura J. Facciolati, auctum et emendatum a J. Furlanetto, Patavii, Typis Seminarii, 1827³, t. I, p. 711 (*sub voce*).

comuni che sottolineano la potenza della fortuna sulla debolezza degli uomini (si spiega così l'impiego della formula nella *Pro Caelio*):

“Conquestio est oratio auditorum misericordiam captans. In hac primum animum auditoris mitem et misericordem conficere oportet, quo facilius conquestione commoveri possit. Id locis communibus efficere oportebit, per quos fortunae vis in omnes et hominum infirmitas ostenditur; qua oratione habita graviter et sententiose maxime demittitur animus hominum et ad misericordiam comparatur, cum in alieno malo suam infirmitatem considerabit.”¹¹

La citazione ritorna nel *De natura deorum*, dove però l'autore non si sofferma più su considerazioni retoriche bensì svolge un ragionamento filosofico, chiedendosi se gli Dei possano considerarsi la causa del male e della stessa malizia umana:

“Si enim rationem hominibus di dederunt, malitiam dederunt; est enim malitia versuta et fallax ratio nocendi; idem etiam di fraudem dederunt facinus ceteraque quorum nihil nec suscipi sine ratione nec effici potest. Utinam igitur, ut illa anus optat

ne in nemore Pelio securibus
caesae accidissent abiegnae ad terram trabes,

sic istam calliditatem hominibus di ne dedissent, qua perpauci bene utuntur, qui tamen ipsi saepe a male utentibus opprimuntur, innumerabiles autem improbe utuntur, ut donum hoc divinum rationis et consilii ad fraudem hominibus non ad bonitatem impertitum esse videatur.”¹²

Ancora legata al concetto di causa, la citazione ritorna nei *Topica*, dove l'Arpinate distingue tra le cause efficienti che producono un effetto da sé e quelle che hanno bisogno di un concorso estrinseco per provocare un effetto.¹³ Mediante l'uso del verso enniano Cicerone chiarisce allora che se gli abeti del bosco Pelio non fossero stati abbattuti, la celebre nave Argo

¹¹ Cicerone, *De inventione*, cit., p. 170 (I, 106).

¹² Id., *De natura deorum, Libri secundus et tertius*, Edidit A. S. Pease, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958, pp. 1167-1169 (III, 75).

¹³ Questo passo ha importanza anche per il *De fato*, in cui proprio il concetto di causa ha un ruolo centrale (una parte del trattato che ci è pervenuto è dedicata alla teoria causale di Crisippo, tuttora irrisolta).

non sarebbe stata allestita e i tronchi da cui essa è stata ricavata non avrebbero potuto considerarsi una causa necessaria della nave e di ciò che ne consegue:

“Atque illud quidem genus causarum quod habet vim efficiendi necessariam errorem afferre non fere solet; hoc autem sine quo non efficitur saepe conturbat. Non enim, si sine parentibus filii esse non possunt, propterea in parentibus causa fuit gignendi necessaria.

Hoc igitur sine quo non fit, ab eo in quo certe fit diligenter est separandum. Illud enim est tamquam

utinam ne in nemore Pelio—

Nisi enim ‘accedissent abiegnae ad terram trabes’, Argo illa facta non esset, nec tamen fuit in his trabibus efficiendi vis necessaria. At cum in Aiacis navim crispisulcans igneum fulmen iniectum est, inflammatur navis necessario.”¹⁴

Anche nel *De fato* Cicerone cita i versi enniani (precisandone la paternità), entro un discorso filosofico ed esaminando ancora il concetto di causalità. Ritorna qui allora la discussione sull’*argumentum longius repetitum* della retorica, ma per confutare la teoria dell’eterno concatenamento delle cause sostenuta da Crisippo in nome del ferreo principio di necessità. Se infatti Ennio, in quanto poeta, poteva legittimamente risalire indietro nel tempo per spiegare la saga degli Argonauti, attribuendo ai tronchi del Pelio la responsabilità degli eventi che hanno travolto Medea (e ironicamente la motivazione avrebbe potuto essere anche più remota); questa libertà non è concessa filosofo, che deve dimostrare invece come almeno una parte delle azioni umane dipenda dalla volontà:

“Ex hoc genere illud est Ennii,

utinam ne in nemore Pelio securibus
caesae accidissent abiegnae ad terram trabes!

¹⁴ Id., *Topica*, a cura di G. Di Maria, Palermo, L’epos, 1994, pp. 25-26 (60-61).

Licuit vel altius, 'Utinam ne in Pelio nata ulla umquam esset arbor!' etiam supra, 'Utinam ne esset mons ullus Pelius!' similiterque superiora repetentem regredi infinite licet.

Neve inde navis inchoandi exordium
coepisset.

Quorsum haec praeterita? quia sequitur illud,

nam numquam era errans mea domo efferret pedem,
Medea, animo aegra, amore saevo saucia,

non <erat> ut eae res causam adferrent amoris.

Interesse autem aiunt, utrum eius modi quid sit, sine quo effici aliquid non possit, an eius modi, cum quo effici aliquid necesse sit. Nulla igitur earum est causa, quoniam nulla eam rem sua vi efficit, cuius causa dicitur; nec id, sine quo quippiam non fit, causa est, sed id, quod cum accessit, id, cuius est causa, efficit necessario.¹⁵

Se la letteratura filosofica e in particolare stoica impiegava con frequenza le citazioni della poesia (lo stesso Crisippo citava spesso Omero o Euripide come garanti della verità), la citazione enniana del *De fato* ha un ruolo ben diverso. Frammentati in tre parti come la premessa maggiore, la premessa minore e la conclusione di un sillogismo, i versi della *Medea* sono commentati ironicamente dall'Arpinate e diventano un esempio di quelle *fabellae* che solo ai poeti sono concesse ma non a coloro che devono garantire un discorso vero.¹⁶ È una parodia, ormai, a farsi carico dell'antica tragedia di Ennio, con un sorriso di superiorità da parte del filosofo Cicerone.

¹⁵ Id., *De fato*, a cura di S. Maso, Roma, Carocci, 2014, pp. 68-70 (35-36).

¹⁶ Si veda Id., *In difesa di Marco Celio*, cit., pp. 130-132 (64); Id., *De natura deorum*, cit., pp. 274-279 (I, 41) e pp. 1172-1174 (III, 77).



CHIARA ROLLI

**HAUNTED BY A MONSTER: MARY SHELLEY'S
TRANSLATION OF APULEIUS AND
‘FRANKENSTEIN’**

1. *An incomplete translation*

In the autumn of 1817, just after returning the final batch of corrected first proofs for *Frankenstein*,¹ Mary Shelley began a translation of the story of Cupid and Psyche from the second-century AD Latin novel *Metamorphoses* or *The Golden Ass* (*Metamorphoseon libri XI* or *Asinus aureus*) by the rhetorician and philosopher Apuleius. Although she did not complete the translation (the latter covers approximately one third of the

¹ I am very grateful to Nora Crook for her generous contribution of expertise on this point. When exactly Mary Shelley ended revising *Frankenstein*'s final proofs is still debated. On 22 November 1817, William Godwin finished his reading of a proof copy for the 1818 edition. The Shelleys, however, had no doubt seen these proofs before Godwin did. See, Charles Robinson, *Frankenstein Chronology*, web address <http://shelleygodwinarchive.org/contents/Frankenstein/frankenstein-chronology/#1816-1817>.

original tale),² her unfinished work is illustrative of her reading fluency in Latin, as well as of her intense intellectual activity at Marlow in 1817.³

Mary Shelley's version of Apuleius survives in a small notebook housed in the Manuscript Division of the Library of Congress (shelf mark MSS 13,290), which includes miscellaneous fragments, Italian transcriptions, Latin exercises and glosses, as well as Percy Bysshe Shelley's review of *Frankenstein*.⁴ That 'The Modern Prometheus' is discussed in the same notebook containing Mary Shelley's translation is highly significant – at least, on a symbolic level – for what I intend to discuss here. As we shall see, there are close correspondences and similarities between the two texts, but they have not yet been explored.

Perhaps owing to its incomplete state, Mary Shelley's rendering of Apuleius has received little attention: setting aside the preface to the published edition of '*Cupid and Psyche*',⁵ the only analysis of her translation dates back to more than fifty years ago.⁶ More recently, scholars have focused either on parallels between Apuleius's version of the story and Mary Shelley's literary production after 1817 – especially, *Mathilda* (written between 1819 and 1820), *The Last Man* (1826), and some of her

² Mary Shelley translated the passage spanning from Book IV, section 28 to Book V, section 13 of the *Metamorphoses*. In the Latin text, the story extends as far as Book VI, section 24.

³ See F. L. Jones, *Unpublished Fragments by Shelley and Mary*, in "Studies in Philology", XLV, 3, 1948, p. 472.

⁴ On '*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*' is written in Percy Bysshe Shelley's hand. For a detailed description of the notebook, see A. A. Markley, *Poems, Uncollected Prose, Translations, Part-Authored and Attributed Writings*, in *Mary Shelley's Literary Lives and Other Writings*, General Editor N. Crook, London, Pickering & Chatto, 2002, vol. IV, p. LXV.

⁵ See *ibidem*, pp. LXII-LXV.

⁶ See J. de Palacio, *Mary Shelley's Latin Studies: Her Unpublished Translation of Apuleius*, in "Revue de littérature comparée", XXXVIII, 4, 1964, pp. 564-561. De Palacio explores Mary Shelley's translation in the light of the original Latin text.

poems –⁷ or on *Frankenstein's* reception of Apuleius's tale.⁸ The time seems ripe to build on these studies, to consider Mary Shelley's version from a new perspective – namely, in the light of 'The Modern Prometheus' – and to indicate fruitful lines of inquiry for future research.

2. A missing personal evaluation

In his comment on Mary Shelley's translation, Arnold Markley plausibly suggests that:

"The treatment of the themes of the funereal bridal bed and the monstrous bridegroom in 'Cupid and Psyche' is a strange inversion of the Frankensteinian situation. Perhaps after writing *Frankenstein* Mary Shelley needed to immerse herself in a horror-dispelling fable of love and delight."⁹

Even though Markley does not provide evidence for this conjecture, his speculation may be corroborated by Percy Bysshe Shelley's and Thomas Jefferson Hogg's enthusiastic comments on *Cupid and Psyche*. In fact, several contemporaries and members of the Shelley circle were fascinated by the story. Notably, the tale inspired John Keats's *Ode to Psyche* (1819) and influenced Thomas Love Peacock's pastoral romance

⁷ See, in particular, A. A. Markley, *Curious Transformations: Cupid, Psyche, and Apuleius in the Shelleys' Works*, in "Keats-Shelley Review", XVII, 1, 2003, pp. 120-135.

⁸ To date, the only study on *Frankenstein's* reception of *Cupid and Psyche* is B. E. Stevens, *Cupid and Psyche in Frankenstein: Mary Shelley's Apuleian Science Fiction?*, in *Frankenstein and Its Classics: The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*, editors J. Weiner, B. E. Stevens and B. M. Rogers, London, Bloomsbury, 2018, pp. 123-144. Stevens concentrates on bedroom tableaux.

⁹ A. A. Markley, *Poems, Uncollected Prose, Translations, Part-Authored and Attributed Writings*, cit., p. LXIV.

Rhododaphne, or The Thessalian Spell (1818). Also Lord Byron knew the story well and repeatedly alluded to it in his poetry.¹⁰

In one particularly memorable letter, addressed to Hogg on 8 May 1817, Percy Bysshe Shelley told his correspondent about the pleasures of reading *The Golden Ass*:

“I am in the midst of Apuleius – I never read a fictitious composition of such miraculous interest & beauty. – I think generally, it even surpasses Lucian, & the story of Cupid and Psyche any imagination ever clothed in the lan[g]uage of men. [...] the splendour of Apuleius eclipses all that I have read for the last year. This light will pass away, & when I am at a sufficient distance from this new planet, the constellations of literature will reappear in their natural groupes.”¹¹

Using an astronomical metaphor, Shelley vividly describes Apuleius’s “miraculous interest & beauty” in terms of a “new planet”, whose blinding light eclipses “the constellations of literature”.¹² A few years later, Hogg published an essay on Apuleius in the columns of “The Liberal” (1823), wherein he equally (yet, less poetically) extolled the “loveliness” and “pleasure” of the tale:

“The story of Cupid and Psyche is not only one uniform piece of loveliness, but is so delicate (even in the modern and least estimable sense of the word) that it might be read at school by a class of young ladies. This episode is entirely the invention of Apuleius; it fills more than two whole books, and is replete with erudition and pleasure.”¹³

¹⁰ See Lord Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage*, Canto III, 104 (1816), and *Don Juan*, III, 74 (1820) and IX, 45 (1823-1824).

¹¹ *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, Edited by F. L. Jones, Oxford, Oxford University Press, 1964, vol. I, p. 542. Many aspects of the story of *The Golden Ass* – but not the episode of Cupid and Psyche – are found in *Lucius or the Ass*, a prose tale attributed to the second-century Greek satirist, Lucian of Samosata. Both Shelleys read Lucian in 1816. The theme of transformation, which is a distinctive feature of Lucian’s text, may have influenced the composition of *Frankenstein*. See A. Bowen, *Mary Shelley’s Rose-Eating Cat, Lucian, and Frankenstein*, in “Keats-Shelley Journal”, XLV, 1996, pp. 16-19.

¹² *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, cit., vol. I, p. 542.

¹³ T. J. Hogg, *Apuleius*, in “The Liberal”, II, 1823, pp. 173-174.

Certainly, Percy Bysshe Shelley's enthusiasm for Apuleius had a profound impact on his wife and "may have led him to encourage Mary [...] to undertake a translation of the tale of Cupid and Psyche."¹⁴ Even though she quite likely eulogized the work of Apuleius, as her husband and their contemporaries did, it is nonetheless worth stressing that her personal evaluation is missing.

In this respect, the journal entries where she kept records of her translation are of no use, being "for the most part reduced in length and severely factual."¹⁵ On 3 and 4 November 1817, for example, she recorded:

"Monday November 3

Shelley comes down Friday with Colson who stays until Sunday – talk with him – Peacock drinks tea here. Shelley remains until the next Sunday writing reading and walking. write the trans. of Spinoza from S's dictation; translate Cupid & Psyche – read Tacitus & Rousseau's confessions.

Tuesday – 4th

Read Tacitus – Translate Apuleius. Read Rousseau's confessions – write to Mr. B.[axter] & invite Christy – walk and work."¹⁶

Mary Shelley set out to translate Apuleius at Marlow between Thursday, 23 October to Monday, 3 November 1817. Her journal indicates that further progress was made on 4 and 6 November (the entry for 7 November just reads "translate"). The translation was taken on 8 November to London, where she continued working at it on 13 November. She may have translated Apuleius on 14, 15, 16 November as well, for which dates

¹⁴ A. A. Markley, *Curious Transformations: Cupid, Psyche, and Apuleius in the Shelleys' Works*, cit., p. 126.

¹⁵ P. R. Feldman and D. Scott-Kilvert, *Introduction*, in *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, Edited by Id., Baltimore – London, John Hopkins University Press, 1987, p. XVII. As the editors note, throughout the years, Mary Shelley's entries and style changed radically. See *ibidem*, pp. XV-XXIII.

¹⁶ *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, cit., p. 182.

she simply recorded “Translate.”¹⁷ Her journal makes no other references to translating Apuleius, and she very likely ceased her labours on 16 November.

As I intimated above, critics have already discussed Mary Shelley’s translation of the Latin text and it is not my intention here to repeat their observations. What is important to stress, though, is that her rendering of it into English “is generally faithful and reliable, but by no means literal.”¹⁸ This is of particular relevance for my argument, because in her not-quite-literal-translation I would like to read some (more or less conscious) allusions to *Frankenstein*. Let us, then, collate Apuleius’s Latin text with Mary Shelley’s translation and ‘The Modern Prometheus’.

3. *Cupid and Psyche and Frankenstein*

According to the Graeco-Roman legend, Psyche is a young princess, who becomes renowned for her beauty. Feeling threatened, the goddess Venus asks her son Cupid to marry her to a monster. But Cupid falls in love with Psyche and steals her away to a magic palace, where she is attended by invisible servants. The condition of her marriage is that she does not seek to know his identity, which Cupid does not reveal to her. Eventually, Psyche asks and obtains to see her sisters. It is at this point in the story that Mary Shelley’s translation breaks off.

The narrative continues with Psyche’s envious sisters, who visit and persuade her to discover her husband’s identity. Predictably, Psyche disobeys Cupid’s edict: holding a lamp over her sleeping husband, she finds out that he is the god of Love. Upon losing Cupid for breaking the

¹⁷ Ibidem, pp. 182-184.

¹⁸ J. de Palacio, *Mary Shelley’s Latin Studies: Her Unpublished Translation of Apuleius*, cit., p. 567.

prohibition, Psyche undergoes a series of arduous tasks to appease Venus. Ultimately, she is reunited with her husband, is transformed into an immortal and bears Cupid a child, Voluptas.

It is against this background that one should situate a discussion of possible connections, allusions and echoes between Mary Shelley's translation and *Frankenstein*. To start with, I would like to focus my attention on the description of a monster – the monstrous creature Venus wants Psyche to be sacrificed to:

“Let this girl be ensnared by a burning love for the lowest of mankind,” – Venus demands – “some creature cursed by Fortune in rank, in estate, in condition, some one so degraded that in all the world he can find *no wretchedness to equal his own*.”¹⁹

If we intersect this rather literal translation with Mary Shelley's, we shall observe one striking difference in the rendering of the Latin phrase *miseriae suae comparem*: “This virgin may be inspired with a[n] ardent passion for [the] base by a man in the lowest step of degradation a wretch of mean birth, a beggar *sullied even by crime*.”²⁰

“Mary sometimes expands a clause or idea in the original into something more elaborately particularized.”²¹ This is the case, for example, of *homo extremus* – in Mary's version: “a man in the lowest step of degradation”.²² Seen from this angle, the expression with which Mary concludes the portrait of the monster, “sullied even by crime” deserves

¹⁹ Apuleius, *Cupid and Psyche*, Edited by E. J. Kenney, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 44-45 (emphasis added): *uirgo ista amore fragrantissimo teneatur hominis extremi, quem et dignitatis et patrimonii simul et incolumitatis ipsius Fortuna damnauit, tamque infimi ut per totum orbem non inueniat miseriae suae comparem* (IV, 31).

²⁰ M. Shelley, ‘*Cupid and Psyche*’: *From the Latin of Apuleius*, in *Mary Shelley's Literary Lives and Other Writings*, cit., p. 284 (emphasis added).

²¹ J. de Palacio, *Mary Shelley's Latin Studies: Her Unpublished Translation of Apuleius*, cit., p. 567.

²² M. Shelley, ‘*Cupid and Psyche*’: *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 284.

attention. The phrase is completely absent in Apuleius. Instead, it tellingly echoes the creature's description of himself in *Frankenstein*. In the final dialogue with Walton, before springing from the cabin-window, the creature asserts:

“No *crime*, no mischief, no malignity, no misery can be find comparable to mine. [...] You, who call Frankenstein your friend, seem to have a knowledge of my *crimes* [...]. Am I to be thought the only *criminal* [...] ?”²³

In her translation, not only does Mary Shelley add, but she also subtracts. In the aforementioned passage of *Cupid and Psyche*, for instance, the reference to Fortune (*Fortuna damnavit*) is omitted. As a result, the monstrous lover, whom the infuriated Venus designs for Psyche, is all the more similar to some of the creature's most poignant self-portraits. “I possessed no money, no friends, no kind of property [...] Miserable, unhappy wretch!”²⁴ he tells Victor on the glacier, referring to himself. Likewise, before ascending his funeral pile, the creature dramatically observes: “I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on. [...] But it is true that I am a wretch”.²⁵

When Psyche is taken to the mountain, where she is to be sacrificed to an unknown, monstrous husband, she describes the latter as *qui totius orbis exitio natus est*. The passage literally translates as he “who is born for the ruin of the whole world”.²⁶ In Mary Shelley's hands, the mysterious bridegroom is turned into a being “who owes his existence to the

²³ Id., *The New Annotated Frankenstein*, Edited by L. S. Klinger, New York, Liveright Publishing Corporation, 2017, pp. 275-276 (emphasis added).

²⁴ Ibidem, pp. 158-159.

²⁵ Ibidem, p. 276.

²⁶ Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 48-49 (IV, 34).

destruction of all life”.²⁷ As is well known, a stifling atmosphere pervades *Frankenstein*, with the creature constantly stressing his desire to annihilate Victor, as well as those he loves. As he reminds his creator on Mont Blanc, “I will work at your destruction, nor finish until I desolate your heart, so that you curse the hour of your birth”.²⁸ At the end of the novel, the ominous promise has been fulfilled. Ultimately, the creature confesses:

“I have murdered the lovely and the helpless; I have strangled the innocent as they slept, and grasped to death his throat who never injured me or any other living thing. I have devoted my creator [...] to misery. I have pursued him even to that irremediable ruin. There he lies, white and cold in death.”²⁹

Where both the monster of Apuleius and Victor’s creature are portrayed as morally and physically hideous,³⁰ innocent and pure characters, instead, are beautiful and lovely. At the outset of *Cupid and Psyche*, Mary Shelley writes that Psyche was “so lovely” (*tam praecipua*) “and of such exquisite fairness” (*tam praeclara pulchritudo*) “that I cannot express it”.³¹ Once more, the English version reveals some interesting changes.

Particularly significant, in this sense, is the translation of *praecipua*. The Latin prefix *prae* gives to the adjective the value of a superlative. Therefore, *praecipua* (which is referred to Psyche’s beauty) should really be “singular, extraordinary”. “Lovely”, however, may be a reminiscence of *Frankenstein*. Elizabeth Lavenza is not only “the most beautiful child” that

²⁷ M. Shelley, ‘*Cupid and Psyche*’: *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 287.

²⁸ Id., *The New Annotated Frankenstein*, cit., p. 186.

²⁹ Ibidem, p. 276.

³⁰ In the prophecy of Apollo, Psyche’s husband is called *saeuum atque ferum uipereumque malum* (“something cruel and fierce and serpentine”): Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 46-47 (IV, 33). Mary Shelley did not translate the oracle, but left a blank space, possibly intending to fill in the gap later. See M. Shelley, ‘*Cupid and Psyche*’: *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 286.

³¹ Ibidem, p. 282 and Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 40-41 (IV, 28).

Victor's mother "had ever seen", but, as an adult, her mien is "uncommonly lovely".³² Similarly, William is presented as a "lovely darling boy" and "a beautiful child".³³ The portrait of Victor's mother, who appears to the creature as "a most lovely woman", with "lovely lips", suddenly reminds him that he is "for ever deprived of the delights that such beautiful creatures could bestow".³⁴

No less importantly, Safie is described as a "lovely stranger", whose cheeks are "tinged with a lovely pink",³⁵ while, in a further reference, she is evoked as a beautiful woman – in his account, the creature hints at "the exquisite beauty of the Arabian".³⁶ It is possibly no coincidence that the phrase "exquisite beauty" resurfaces in the translation of *Cupid and Psyche*, where Mary Shelley utilizes it with reference to Psyche:

"Many of the inhabitants of the town and many of the strangers whom the fame of such *exquisite beauty* had drawn thither, wonderstruck at the sight of her loveliness declared that she was the goddess Venus herself and ought to be worshipped with religious adorations".³⁷

Also in this case, "exquisite beauty" is not a literal translation of the Latin, *eximium spectaculum* being rather "an extraordinary sight".³⁸ Unsurprisingly, this is not the sole example of Mary Shelley using the same expressions both in *Frankenstein* and in her translation of *Cupid and*

³² M. Shelley, *The New Annotated Frankenstein*, cit., p. 37 and p. 109.

³³ Ibidem, p. 109 and p. 182.

³⁴ Ibidem, p. 183.

³⁵ Ibidem, p. 155.

³⁶ Ibidem, p. 178.

³⁷ Id., '*Cupid and Psyche*': *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 282 (emphasis added). See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., p. 40 (IV, 28): *Multi denique civium et aduenae copiosi, quos eximii spectaculi rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formositatis admiratione stupidi et admouentes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem uenerabantur religiosis adorationibus*. Mary Shelley curtails the Latin text here.

³⁸ Ibidem, p. 41.

Psyche. It may not be coincidental that, after seeing the enchanted palace where Psyche lives, her sisters burn “with the gall of increasing envy”.³⁹ In like manner, the creature admits: “when I viewed the bliss of my protectors [the cottagers], the bitter gall of envy rose within me”.⁴⁰ After being beaten by Felix, the creature flees and returns to the cottage, fearing “some dreadful misfortune”.⁴¹ So does Cupid warn Psyche of Fortune’s *exitabile periculum*, “dreadful misfortunes”,⁴² though *exitabile periculum* should literally be rendered as ‘mortal danger’.

4. *Apuleius's influence on Frankenstein?*

Mary Shelley’s enthusiasm for the Latin language and literature variously and repeatedly shows in her works, letters and journals. Although incomplete, her translation of the Cupid and Psyche episode witnesses to her progressive attainments as a Latin scholar. Penned in the same small notebook, where Percy Bysshe Shelley wrote his famous review of ‘The Modern Prometheus’, Mary Shelley’s translation of Apuleius deserves further exploration. In particular, what has been entirely overlooked is the influence that – either consciously or unconsciously – the recently completed *Frankenstein* may have exerted on it.

As I have attempted to suggest, Mary’s version of *Cupid and Psyche* is seemingly interspersed with echoes and allusions to her novel. Of course, the examples I have offered are all speculative and by no means conclusive.

³⁹ M. Shelley, ‘*Cupid and Psyche*’: *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 292. In this case, Mary Shelley’s translation of the Latin *gliscentis invidiae felle fraglantes* is literal. See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 58-59 (V.9): “now inflamed by the poison of their growing envy”.

⁴⁰ M. Shelley, *The New Annotated Frankenstein*, cit., p. 169.

⁴¹ *Ibidem*, p. 177.

⁴² *Id.*, ‘*Cupid and Psyche*’: *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 290. See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 54-55 (V, 5).

There are certainly many more similarities between Mary Shelley's rendering of Apuleius and *Frankenstein* that deserve further exploration. One may think, for example, of the passage wherein Psyche is to be sacrificed to her monstrous husband. This dramatic excerpt abounds in terms referring to the semantic fields of distress and anguish, which repeatedly appear also in *Frankenstein*.

It is equally important to stress that the relationship between the two texts is not only lexical, but works on many levels. For instance, in both cases, curiosity plays a crucial role in terms of the ruin or the destruction of the protagonists. Cupid warns Psyche of the dangers of her *sacrilega curiositate* ("through her sacrilegious [*sic*] curiosity she should sink from her high happiness to the utmost misery").⁴³ Likewise, Walton wants to satiate his "ardent curiosity",⁴⁴ but, in order to avoid loss and death, he has to refrain from completing his journey. Finally, Frankenstein broods on the catastrophic outcomes of his "curiosity"⁴⁵ and rebukes Walton for his "senseless curiosity", when the latter wants to gain from Victor "the particulars of his creature's formation".⁴⁶

The similarities do not stop here. Rage, revenge and ruin are pivotal elements in both stories. In her translation, Mary Shelley highlights how Venus seeks "ample vengeance" and asks her son to "terribly vindicate my despised beauty".⁴⁷ As Psyche herself notes, "the name of Venus is the sole

⁴³ M. Shelley, 'Cupid and Psyche': *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 291. See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 56-57 (V, 6): *se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat*.

⁴⁴ M. Shelley, *The New Annotated Frankenstein*, cit., p. 12.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁴⁷ *Id.*, 'Cupid and Psyche': *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 284. See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 44-45 (IV, 31): *vindictam [...] plenam [...] in pulchritudinem contumacem seueriter vindica*.

cause of my ruin".⁴⁸ Owing to the goddess's rage, Psyche wanders restlessly while pregnant, and undergoes a series of inhuman ordeals which are, in fact, aimed at her destruction. Both Victor and the creature are inflamed by rage and revenge, and the novel is interspersed with passages where creator and creature act for one another's ruin.⁴⁹

Finally, in *Frankenstein*, as well as in Mary Shelley's translation, extremes entail solitude and sorrow. Psyche reaps no advantages from her "divine beauty", but "remained at her father's house an unsought virgin weeping her solitary lot".⁵⁰ On the contrary, and yet similarly, the "deformity" of the creature makes him "an imperfect and solitary being", "solitary and detested", even by his creator.⁵¹

Arguably, Mary Shelley was haunted by *Frankenstein* when she translated Apuleius. But what if, instead, Apuleius were among the numerous sources and texts that influenced *Frankenstein*? In 2003, Markley suggested that

"One does not have to look far to find similarities between the nature of Apuleius's plot in *The Golden Ass* and the fiction of Mary Shelley. After all, many of her works, including *Frankenstein*, involve the fantastic or the supernatural."⁵²

⁴⁸ M. Shelley, 'Cupid and Psyche': *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 287. See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., pp. 48-49 (IV, 34): *iam video solo me nomine Veneris perisse*.

⁴⁹ For example, upon his seeing the creature on the glacier, Victor trembles "with rage and horror" ("my rage" – he states – "was without bound"). When the creature meets William, he tells Frankenstein's little brother: "You belong [...] to my enemy – to him towards whom I have sworn eternal revenge". In like manner, after destroying the creature's companion Victor thunders: "Begone! I am firm, and your words will only exasperate my rage", while the creature replies "You can blast my other passions, but revenge remains – revenge, henceforth dearer than light or food!". See M. Shelley, *The New Annotated Frankenstein*, cit., p. 136, p. 183 and p. 216.

⁵⁰ Id., 'Cupid and Psyche': *From the Latin of Apuleius*, cit., p. 282 and p. 285. See Apuleius, *Cupid and Psyche*, cit., p. 50 (IV, 32): *Psyche uirgo uidua domi residens deflet desertam suam solitudinem*.

⁵¹ M. Shelley, *The New Annotated Frankenstein*, cit., p. 151, p. 149 and p. 170.

⁵² A. A. Markley, *Curious Transformations: Cupid, Psyche, and Apuleius in the Shelleys' Works*, cit., p. 130.

According to her journal, Mary read Apuleius – presumably, only the “Story of Phsyche [*sic*] in Apuleius”, as she herself noted in her reading list for the year 1817 – on 20 and 21 May 1817, when the novel had just been completed.⁵³ However, she may have read the Cupid and Psyche tale, or even the entire *Golden Ass*, in an English version many years before. In 1566, William Adlington gave the first English translation of Apuleius’s *Metamorphoses* and in 1795 Thomas Taylor published *The Fable of Cupid and Psyche, Translated from the Latin of Apuleius*. It is also worth recalling that William Godwin retold the story of Cupid and Psyche in his book of mythology for children, *The Pantheon: or, Ancient History of the Gods of Greece and Rome* (1806). This account “is highly likely to have been Mary Shelley’s first exposure to the tale as a young child.”⁵⁴ The question remains open. Perhaps, future archival discoveries will illuminate us.

⁵³ *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, cit., p. 99 and p. 170.

⁵⁴ A. A. Markley, *Curious Transformations: Cupid, Psyche, and Apuleius in the Shelleys’ Works*, cit., p. 124.



MARIA GRAZIA DONGU

“RICHARD THE THIRD” AND “LOOKING FOR RICHARD”: FROM STAGE TO DOCUDRAMA

1. Genres, Codes and Cultures

Since the second half of the seventeenth century, Shakespearean texts have always been rewritten and adapted to new audiences in England. The same thing happened elsewhere in Europe and in the British colonies, where Great Britain proceeded to substitute other cultures for its own and all over the world, where William Shakespeare was marketed as cultural capital in the age of globalization.¹ The long-time span considered was marked by the canonization of Shakespeare as a national hero and poet, as well as by the attack on his authorship and on the values with which his works were imbued or believed to be imbued. The former attitude favoured the philological restoration of his original phrasing. The latter validated many rewritings, based on the difference between the dramatic text and its

¹ See A. C. Y. Huang, *Global Shakespeare as Methodology*, in “Shakespeare”, 9, 3, 2013, web address <http://dx.doi.org/10.1080/17450918.2013.827236>.

staging, and the need for translation into other media to disseminate Shakespeare and make his lines palatable to modern and non-British audiences.

In Shakespeare's time, when the authority of the text was only partially perceived, scripts were freely adapted to staging needs, to the audience, the body, voice and expressiveness of actors, as extant variants of the text demonstrate. Limited stage directions guaranteed blanks to be filled in by directors and actors. Unless a philological staging is required, the contemporary theatre particularly stresses some themes evoked in the text or creates an opposing web of meanings. The autonomous status and dignity of both the dramatic text and staging is now commonplace. Faithfulness to the source text is no longer considered a prescription, but rather a choice on the part of the director.²

Awareness of the differences between written and performed texts and their fruition became even sharper when the cinema translated Shakespeare's scripts into its own peculiar codes. Once again, faithfulness was cried for: faithfulness to the script, to British acting, to tradition. As Shakespearean dramas contributed to putting England on the map geographically and morally, they constructed and transmitted the nation's sense of community. Translating them into another language or adapting them to another medium was a difficult task, because the texts were inevitably altered. Even faithfulness might produce opacity or silence the precious ambiguity of the source text.

Notwithstanding vetoes and theoretical doubts, Shakespeare's dramas were adapted to meet the expectations and needs of directors, actors, and audiences. In the past century, the writings and practice of many

² See A. Page, *Introduction*, in *The Death of the Playwright: Modern British Drama and Literary Theory*, Edited by A. Page, Houndsmills – London, Macmillan, 1992, pp. 1-10.

directors and actors renewed the theatre. Carmelo Bene broke Shakespearean dramas into fragments and juxtaposed them with famous poems, creating one-man shows dense with old and new meanings. In so doing, the actor showed that culture had become the site of negotiation among diverse texts. Performances by Antonin Artaud, Eugenio Barba or Peter Brook enlarged the space of this encounter, suggesting conflict and negotiation by inserting quotations or allusions to heterogeneous iconic and symbolic traditions.³

The label 'postmodern' was used to emphasize the fragmentation of new performances and their blend of contemporary and canonized texts, different styles and media. It proved unsatisfactory, since the new staging sought for a dramatic performance, which was "beyond drama" and not "beyond modern".⁴ Post-dramatic theatre could account for productions, which deconstruct the text and expose theatrical constraints, questioning the essence of performing and the people involved in it. The result is achieved using "a constellation of elements", such as "narrative fragmentation, heterogeneity of style, hyper-naturalist, grotesque and neo-expressionist elements".⁵ The dramatic text is thus not set apart but interacts with staging.

Globalization brought about deterritorialization, the sense that we belong to many cultures and thus to none. The vertigo of nothingness gives rise to the desire to reaffirm boundaries between *them* and *us* or to put together and connect cultural texts.⁶ In the field of art, a plurality of messages, languages and codes mimed contemporary reality, where

³ See P. Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Translated by L. Kruger, London – New York, Routledge, 1992, p. 2.

⁴ See H. T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006, p. 26.

⁵ See *ibidem*, p. 24.

⁶ See J. M. Lotman, *On the Metalanguage of a Typological Description of Culture*, in "Semiotica", 14, 2, 1975, pp. 97–123.

untranslatability provides an opportunity to make the essence of otherness felt in a different environment. Untranslatability counteracts homogenization and defies the appropriation of other cultural texts; whose goal is the domestication of alterity. Inconsistencies, untranslated words or puns express differences, which cannot be reduced to sameness without lying.

Translation studies have widened their focus to describe new forms of art, which enact a complex process of intercultural translation, such as adaptation.⁷ It reveals the negotiation between political agendas, ideologies, sometimes supporting, sometime confuting cultural hegemonies.⁸ It also helps to free the translator's activity from some of its restraints, and is enacted on the stage and in front of the camera, whenever the script is cut, reshaped, translated into lighting, gestures, movements, and intonation, as well as on the page, when writers transcode works in other genres, or compose new works by quoting or alluding, even through parody, to a hypotext.

Although considered controversial, the term postmodern is still used to classify films: the accumulation of information, the unreliability of the narrator and his attempts at engaging the spectator structure the apparently chaotic *Looking for Richard*.⁹ The film presents the audience with the challenges and opportunities of staging *Richard III* in a different temporal and cultural environment. Directed by Al Pacino through three long years and released in 1996, it boasts a striking cast of famous actors: among

⁷ See M. Minier, *Definitions, Dyads, Triads and Other Points of Connection in Translation and Adaptation Discourse*, in *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, Edited by K. Krebs, London – New York, Routledge, 2013, pp. 13-35.

⁸ K. Krebs, *Introduction: Collisions, Diversions and Meeting Points*, *ibidem*, p. 1.

⁹ C. Degli Esposti, *Postmodernism(s)*, in *Postmodernism in the Cinema*, Edited by C. Degli Esposti, New York – Oxford, Berghahn, 1998, p. 5.

them, Kevin Spacey (Buckingham), Estelle Pearson (Queen Margaret), Wynona Ryder (Anne), Penelope Allen (Queen Elizabeth), Alec Baldwin (Clarence), Frederic Kimball (Bishop of Ely). The camera records the actors and the film crew struggling to seize the real meaning (and significance to contemporary American audiences) of an elusive character. The main scenes of the Shakespearean tragedy are performed and shot, sometimes more than once, to translate them into something palatable and understandable for national and global filmgoers.

It might be objected that cinematic adaptations cannot exploit prefaces, notes or glossaries to let otherness permeate the para-text. *Looking for Richard* clearly proves that films can do even more than that: it disorders the Shakespearean plot, cuts some scenes, evokes others in brief silent shots and fills in the blanks with interviews, providing spectators with sudden insight into the British past, the double otherness they should come to terms with. Indeed, there is clear evidence in the film of an intertextual practice, which creates a cultural text by juxtaposing fragments of canonized, popular and new texts, which generally develop around a work of art. Films on *Richard the Third*, or even other contemporary characters, constitute the archive on which audiences and actors draw to trim "sophisticated narrative strategies into a recognizable popular film genre which is, in turn, an adaptation of other films, with intertextual links with its contemporary filmic counterparts".¹⁰

Multiple texts reverberate with each other in a sort of "refraction", which promises to make us see the past in the present and vice versa.¹¹ This

¹⁰ See I. Whelehan, *Adaptations: The Contemporary Dilemma*, in *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Edited by D. Cartmell and I. Whelehan, London – New York, Routledge, 1999, p. 2.

¹¹ See A. Lefevere A., *On the Refractions of Texts*, in *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, vol. 1: *The Literary and Philosophical Debate*, Edited by M. Spariosu, Philadelphia – Amsterdam, John Benjamins, 1984, pp. 217-237.

is a remarkable aspect of postmodernism. In a market-oriented society, competing values are profitably put forward when they are extensively shared.¹² *Looking for Richard* shows the anxiety of a dominant culture in the global market, coping with its sense of inferiority by questioning its models, under the scrutiny of Shakespeare and the guardians of his legacy. The docudrama ironically shows the dominant culture trying to domesticate the British past that is its own otherness, while at the same time revering it. The very process of refraction is emotionally described in the film, when Pacino states his principal intentions as a director:

“And by taking [...] *Richard III*, analysing it, approaching it from different angles, putting on costumes, playing out scenes, we could communicate, both our passion for it, our understanding that we’ve come to; and in doing so communicate a Shakespeare that is about how we feel and how we think today.”¹³

Like the translator and the critic, the refractor selects passages to discover the meaning of the text. Moreover, essays, translations, and refractions preserve invariants in the text (quotations, titles, symbols, iconic images, for instance). It is worth noting that *Looking for Richard* insists on this similarity: acting is equivalent to commenting on a dramatic text. It is explicitly structured into an exciting, sometimes frustrating, quest for the truth hidden in Shakespeare’s lines; or better the many truths which were revealed to or concealed from diverse nations and people throughout the history of *Richard the Third*’s staging. That is why the label of filmed essay seems to appropriately define Pacino’s film.¹⁴ Even more

¹² See S. Onega and C. Gutleben, *Introduction*, in *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Edited by S. Onega – Ch. Gutleben, Amsterdam – New York, Brill –Rodopi, 2016, pp. 7-15.

¹³ See Al Pacino, *Looking for Richard*, Fox Searchlight Pictures, USA, 1996.

¹⁴ See S. Kossak, “*Frame my Face to all Occasions*”: *Shakespeare’s “Richard III” on Screen*, Wien, Braumuller, 2005, p. 144.

convincingly, as the text itself has been invested with so many meanings in its run lasting four centuries, a contemporary performance cannot be but

“ [...] a process, something moving, constantly changing into something else, a protean element to be constantly changing into something else, a protean element to be looked for in different places and under various shapes.”¹⁵

2. *Shakespeare Refracted*

The initial film credits hint at the place of production, the United States. Afterwards, on a black screen, the words “King Richard” appear in succession: blanks after and between them are filled in to give us the full title. We understand that the film will oscillate between England and the USA, the Shakespearean text and moving pictures, theatre and real life. One of the stage directions, which mark sections of the film, is “the quest”. It will soon be clear that Pacino and his company are looking for both Richard and the Bard, equally elusive characters.

The first frame shows a cloudy sky: the camera lingers on it in a slow descending movement, focusing first on bare tree branches and then on a medieval cathedral. Reference is thus made to both historical and metaphorical time, the “winter of our discontent”, mentioned by Richard in his self-presentation, which functions as a prologue. However, it is not Richard’s first monologue, which is heard in a voice-over, but Prospero’s speech about the masques in *The Tempest*.¹⁶ This quotation serves to introduce one of the main themes in *Richard the Third* (politicians are

¹⁵ S. Lefait, “Change Shapes with Proteus for Advantages”: the Hybridisation of Film Form in Al Pacino’s “Looking for Richard”, in *Shakespeare on Screen, “Richard III”*, Edited by S. Hatchuel and N. Vienne-Guerrin, Rouen, Publications de l’Université de Rouen et du Havre, 2005, p. 52.

¹⁶ See W. Shakespeare, *The Tempest*, in *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, p. 1630 (IV, i, 148-158).

actors on a stage) but expanding the metaphor to embrace people on the streets of New York as well as the actors. It resounds like silent music throughout the scenes and is heard once again in the last shot. Dislocating lines from drama to drama, Pacino pays homage to the intense intratextuality of Shakespeare's theatre. Zooming abruptly on a basketball court in New York, he demonstrates that Shakespeare's lines can still illustrate our lives, a concept restated in the ironic ending, when Pacino admits that Shakespeare has left nothing new to say to his descendants.

However, Shakespeare can speak on our behalf only if refracted, contaminated, by the rhythm and emotions of our own life, clearly a New York life for Pacino.¹⁷ *Richard the Third* is global inasmuch as it is local in *Looking for Richard*, both British and American. The untranslatability of the text is displayed, translation is always somewhat incomplete and ambiguous, but still pursued up to the epiphany of some recognition of otherness in sameness and vice versa. I mean that Pacino's film is purportedly an unsuccessful appropriation of a British cultural icon, as well as the privileged site of an imperfect negotiation between two cultures, and even more. In fact, the Italian immigrant, who intrudes to amicably greet Pacino, becomes part of the film, adding evidence of the fragmentary dissemination of Shakespeare's plays. Firmly rooted in his own culture, the man still becomes involved in Pacino's quest, testifying to a knowledge, which has not been communicated by books or films, but probably orally, as part of the popular lore of pithy sentences. He represents the many cultures, which live side by side in New York and in the world, sometimes giving birth to hybrid cultural texts.

¹⁷ See T. Cartelli, *Shakespeare and the Street: Pacino's "Looking for Richard", Bedford's "Street King" and the Common Understanding*, in *Shakespeare, the Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, Edited by Richard Burt and Lynda E. Boose, London – New York, Routledge, 2003, p. 189.

The echo of the opening quotation in the final shots suggests that the film is unfinished, and that Shakespeare and Richard are only dreamy images evoked by words. The Bard's incorporeal nature and the fragmentation process that his works have undergone are powerfully underlined. Contemporary scholars have always felt uneasy with the limited amount of biographical information regarding Shakespeare. Some have even questioned his authorship and suggested that his surname was a *nom de plume* used by other eminent figures, or his works the collective output of actors' companies.¹⁸ However, Shakespeare's portrait was engraved on the first page of the 1623 edition of his works, and his authorship attested by Ben Jonson. Shakespeare's authority has subsequently been testified to by the extensive borrowings from his dramas in novels, poems and plays, and by the large body of criticism on his sonnets and texts. His works have become pervasive in so many people's lives in the form of quotations and ready-made maxims for a variety of occasions.

His sudden incarnation in the film in the fashion we are so accustomed to is humorous. When Pacino walks onto the stage of a small theatre, he faces empty stalls, except for Shakespeare, who looks quizzically at him. Pacino shields himself from the amused silence of the author-director by abandoning the area. The self-mocking actor appears self-effaced, cautious, "confounded by native authority",¹⁹ If *Richard the Third* cannot be performed on a naturalistic twentieth century stage,²⁰ the

¹⁸ See *The Many Lives of William Shakespeare. Biography, Authorship and Collaboration*, Edited by W. Leahy and P. Pugliatti, in "Journal of Early Modern Studies", 5, 2016, web address <http://dx.doi.org/10.13128/JEMS-2279-7149-5>.

¹⁹ See M. Hattaway, *Varieties of Englishness: "Richard III" on Film, in Shakespeare on Screen, "Richard III"*, cit., p. 189.

²⁰ See S. Lefait, "Change Shapes with Proteus for Advantages": the Hybridization of Film Form in Al Pacino's "Looking for Richard", cit, p. 58.

scene also testifies to Shakespeare's persona, as it has been constructed by Shakespearian scholars, continuing to loom large on contemporary rehearsals of his plays. The critical apparatus and the archive of images, which have grown around *Richard III*, should be considered when trying to bring to life a story to which contemporary heterogenous audiences can easily connect.

The main points in an important debate about authorship are introduced here and developed throughout the film. Costumes establish a distinction between characters and actors. Impersonation is the result of many discarded hypotheses about the characters' intentions and their reactions to a given situation. When the actors dress in theatrical costumes, they perform following the preferred reading, which is the result of negotiation among cast members, who try to connect with the characters, according to the American Method. Pacino uses this term to refer to Konstantin Stanislavsky's theories and their development in the United States, which he has learned at the *Actors Studio* in New York. Method acting asks the actors to experience and live through the role, to find out their real motivation for saying what they said and acting as they do on the stage. Pacino's inquiry along the streets of New York, the cast members' collective quest for real motivations is part of this effort for naturalistic acting. Thus, their adaptation produces the "social energy" that Shakespearean drama might not have on its own when relocated in space and time.²¹

²¹ See S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1988, pp. 1-20.



William Shakespeare as a character

In a significant shot, Pacino explains that he wants to mediate his response to Shakespeare's drama. However, he steps down and leaves the stage to people in the street, scholars, and actors. The film gathers multi-coloured opinions about the Bard and what he means to us: a national asset for a British man, a master of feelings for a New York beggar, goods to be sold on the global market for a young British man, a boring dramatist for young people, an obscure text for students and the creator of powerful words for a child on an American farm. Different voices are heard in a whirlwind of diverse places and communicate Shakespeare's lost, or still powerful energy. The task that Pacino undertakes is to provoke emotional responses to *Richard the Third*. To achieve this goal, he decides to analyse the text and see it from diverse perspectives. The juxtaposition of fragmentary shots renders the quick, frantic rhythm of this collective search for a fifteenth and sixteenth-century Richard who still speaks to contemporary audiences.

What seems at odds with this effort is that the negotiation is mainly brought about by a conflict between British and American acting, ending with the implicit assumption that the latter can communicate more effectively in our modern world, overturning the inferior-superior relationship patronizingly expressed by British actors. The syntax of the apparently randomly arranged interviews and rehearsals suggests that Shakespeare's *Richard the Third* should be revitalised by an American aesthetics, giving more weight to gestures than to words, and reducing flowery speeches to syncopated words.²² Pacino pretends to be an insecure director, listening humbly to other people's opinions, but he is always in control of his material. The unravelling of the docudrama is marked by his sudden appearance as Pacino, metamorphosing slowly into Richard, looking directly and self-confidently into the camera. In so doing, he privately nods to the audience, under the spell of the famous actor and the character he represents.

The most important place is New York, and Shakespeare's England is almost unnoticed. The Bard's birthplace does not inspire Kimball, and Pacino is mute: the epiphany wished for by the American actors is the hilarious screaming of an alarm bell, perhaps Shakespeare's manifestation. When Richard's death is enacted on the stairs of a New York building, the film flashes back to the audition scene, showing Shakespeare's disdain. Haunted by the Bard, Pacino envisions himself auditioned and belittled by the great dramatist, whose intentions he has not completely understood. In so doing, he seems to humbly acknowledge the failure of his translation exercise.

²² See T. Cartelli, *Shakespeare and the Street: Pacino's "Looking for Richard", Bedford's "Street King" and the Common Understanding*, cit., p. 193.

In the end, the two cultures which have animated the debate do not merge but stand side by side in disbelief. To recreate social energy for a global audience, Pacino resorts to images from American cinema archives, comparing Richard and his faction to gangsters. Instead of rendering the past contemporary, he juxtaposes costume scenes, twentieth-century settings and garb and readings of the parts, to highlight the difficult transition from one world to the other. The desire to inhabit a remote era is symbolised by the medieval setting chosen, the Cloisters in New York. Built by assembling fragments of French abbeys and monasteries, it testifies to the desire for appropriation and preservation of an older, renowned culture. The buildings brought from Europe are surrounded by skyscrapers, and their contiguity emphasises America's hybrid culture. A non-diegetic, intellectual montage reproduces the juxtaposition of ages and cultures, as well as America's attempt to hold them together by assimilating or simply displaying them.

Editions of Shakespeare's dramas are shown, read, examined, mocked at, and then defined "The Anointed Book" throughout the film. Transferring authority from the dramatist to the book, Pacino seems to claim that the text should not be defiled, but preserved in its original sacred version, while at the same time demonstrating that written words should collide with images to show the conflict between two visions of politics, along with the one within the characters themselves. His intention is to present us with a provisional, incomplete adaptation of *Richard the Third*, authored by Shakespeare, British actors, critics, and Pacino's own company. Thus, he amusingly dramatizes contemporary theories on adaptation, showing to what degree ideological and nationalistic issues have affected them.

4. *Shakespeare's "Richard the Third": a struggle between male and female*

Shakespeare, like almost every dramatist, plays the part of a narrator who erases his own voice from the text, to display the illocutionary forces and perlocutionary effects at issue. He appears unobtrusively in the stage directions, but unlike Pacino in his film, is not an auto-diegetic narrator in his drama, nor does he merge with his creatures.

Richard is the wordiest character in the play and Pacino's counterpart. He ill-uses his rhetorical skills to manipulate, contrive other characters' fate and even to seduce the audience, which he addresses directly in several asides and monologues. He takes the empty stage to assume the role of the prologue: this initial disobedience to dramatic constraints emphasises his bulimic control of his means of communication. It is soon clear that he is a protean character, who can successfully perform as an actor, director and unreliable narrator, exactly like Pacino. His first monologue is an unflattering self-presentation, marked by tension between a masculine past and a feminine present, from which Richard feels estranged: *us*, the members of the House of York, inhabit the present, while *I* is determined to heighten his evil traits which do not fit "in this weak piping time of peace".²³ Allen's reaction to the character that she will impersonate shines a particular light on the play, which these lines echo. *Richard the Third* must be revisited as a struggle between male and female visions of the world.

Richard's discontent is also due to his appearance, on which he lingers by accumulating quasi-synonyms: "deform'd, unfinish'd, sent

²³ See W. Shakespeare, *The Tragedy of Richard the Third*, in *The Riverside Shakespeare*, cit., p. 713 (I, i, 24).

before my time / into this breathing world, scarce half made up",²⁴ Richard commits himself to demonstrating that his destiny is revealed by his ill-shaped body. He is not really an agent in his story, as popular preconceptions determine his plots. Indeed, he is driven to action by an external cause, the mythology of the House of Tudor, created by the combined efforts and needs of Henry VII, his heirs and Elizabethan intellectuals. Neither Shakespeare nor his character could write the story in reverse. On the stage, a 'post-Richard' acts, forced to represent an unfair tale, a slave himself to Tudor propaganda.

In his first monologue, he protests that he has borne the burden of a versatile writer, by setting down "plots [...] inductions dangerous, / by drunken prophecies, libels, and dreams".²⁵ Scene by scene, his skills are displayed: he writes parts for all the actors involved in this tragedy, then sends them away from the stage. Standing alone on the platform, he plays the part of the great communicator, always present as an omniscient narrator. He inhibits the tales of other characters, condemning some to the silence of the Tower, asserting that other reports are false, counterpointing and making others repeat his erroneous version, warning killers to avoid listening to convicts, and fabricating false documents. Ultimately, this frantic activity results in self-destruction. The villain must disappear in the end to fully portray the role assigned to him.

His disapproval of the horrible construction of the character he has perfected step by step pervades the monologue in his tent. He perceives that he must defend himself from Richard the assassin, from the historical manipulation of events. The only way found to rescue the King from the vile legend splits him in two. The villain should die, and agonises in the

²⁴ See *ibidem* (I, i, 20-21).

²⁵ See *ibidem* (I, i, 32-33).

natural fits of self-defence. His end is unavoidable: the multiple tales he wove lead him to death. However, he might escape defeat if *I* could speak and not be silenced by *Richard*, the person who dominates Elizabethan chronicles (“Richard loves Richard, that is, I am I. / Is there a murderer here? No. Yes, I am”).²⁶ In the end, Richard does not write his autobiography but contrasts it with the manipulation constructed by intellectuals close to his usurpers and willing to secure peace in the kingdom. The Elizabethan rewriting of history engulfs Richard. Richmond, whose reconciliatory act mirrors Richard’s marriage politics, can construct his own version of the story and substitute the slain King’s rhetoric with his own.

Until the final scene, no character can really compete with Richard as an actor, director, or narrator: not even Buckingham, who is duped into believing that he is the schemer, but who simply follows Richard’s script when haranguing the crowd and utilizing his artful propaganda. People competing with Richard’s false rendering of events are the citizens who foretell civil war for England under the rule of a boy king; the scribe who broods over his disappointment at having been exploited to counterfeit reality; Stanley, when he presents his dream, anticipating Richard’s dreadful strategy, the compassionate killer, a self-censored narrator of a divine plot, at odds with human desire for profit. But the most successful competitors are women, those most exposed to changing powers.

In the drama, the weaker vessel does not take part in plots and assassinations: women are left to pray and weep at the sight of familial division and death. They generally grieve together, orphans and widows, mothers deprived of their sons. Their tearful words echo line after line, through the ages. In fact, Margaret is a former queen whose loss is not

²⁶ See *ibidem*, p. 751 (V, iii, 183-184).

recent, and who was not in England at the time of Richard's coronation. Her anachronistic presence, the fact that other women repeat her words and even ask her to teach them how to express their grief, points out the cyclical retelling of the same story, drenched with blood and tears. The archetype of the frail woman, situated at the margins of the action, is powerfully affirmed, and even reinforced by the initial background position of Margaret and by the fact that women consort when men are not around.²⁷ However, Lady Anne, Queen Elizabeth, and the Duchess of York, never renounce their right to speak out, not even when they are left completely alone and marginalised. In so doing, they prevent forgetfulness and hamper Richard's manipulation of events: they really become "moral dissenters to the actions of a brutal and corrupt king".²⁸ These frail women use words as weapons to enliven the memory of their beloveds, to create a new history and restore the now upset hierarchy of values.

Margaret can compete with the main narrator by telling a tale which is both retrospective and prospective and completes Richard's plot in an unwished-for, in his view, way. Throughout her speeches, Margaret evokes past dire deeds and invokes the biblical eye-for-eye law. Her belief is contagious. Her tale is in the form of curses and prophecies and must be completely expressed to fulfil itself. Thus, she intrudes into Richard's speeches and bids him stop interrupting hers. She succeeds in telling her story, which becomes true on the stage exactly as Richard's predictions do up to the last act. The most remarkable among the women on stage, she uses obscure, passionate, self-fulfilling language, the powerful weapon of marginalised people. Her deep faith in God the Avenger is not misplaced,

²⁷ See C. L. Hutchins, *Weeping Widows and Warrior Women: A Feminist Reading of Shakespeare's First Tetralogy*, Irvine (Cal.), Universal-Publishers, 2010, p. 44.

²⁸ See *ibidem*, p. 52.

while Richard's actors become more reluctant to enact his script. Like Richard, Margaret re-writes history according to the analogical biblical model, but does it more consistently. Richard relies on his rhetorical skills and on human frailty to construct a new story with a new protagonist, the Machiavellian hero, who takes power by means of secret schemes, assassination, and false information: his science is fallible.

The main tension, then, is between two plots, which the narrators involved try to superimpose on past events. Richard adopts one or the other, according to the context. He acts like a *homo novus*, who breaks down barriers between himself and power in the first acts but challenges his enemies as an 'anointed king', reverting to the beliefs which he had previously defied, in his last tragic battle and in the agony of his nightmares. Margaret is much more consistent in her tale and actions. She can reconcile herself with other women, one-time enemies, as all of them share the same destiny and the same evaluation of history as a mode of revelation, a cyclical process, reassuringly predictable.

When Richmond utters his peace-speech, he associates himself with the biblical revenge narrative which pervaded the War of the Roses in Shakespeare's rendition, but also borrows Richard's determination to become King, despite his position in the social pyramid. In his concluding statement, he takes on the role of the narrator, merging Margaret's and Richard's narrative strategies. The old and new plots are combined and not juxtaposed: marriage politics is merely a true expression of God's will. In the end, both plots originate from a narrative archetype in which traditional male values (courage, revenge) prevail. Women do not really put forward a new vision of the world, nor can characters escape from the tyranny of repeating history. Margaret serves as a counterpoint to Richard's political thought and indicates its failure. The role of Richmond, the man who makes her vision come true is, however, ambiguous. The ending leaves us

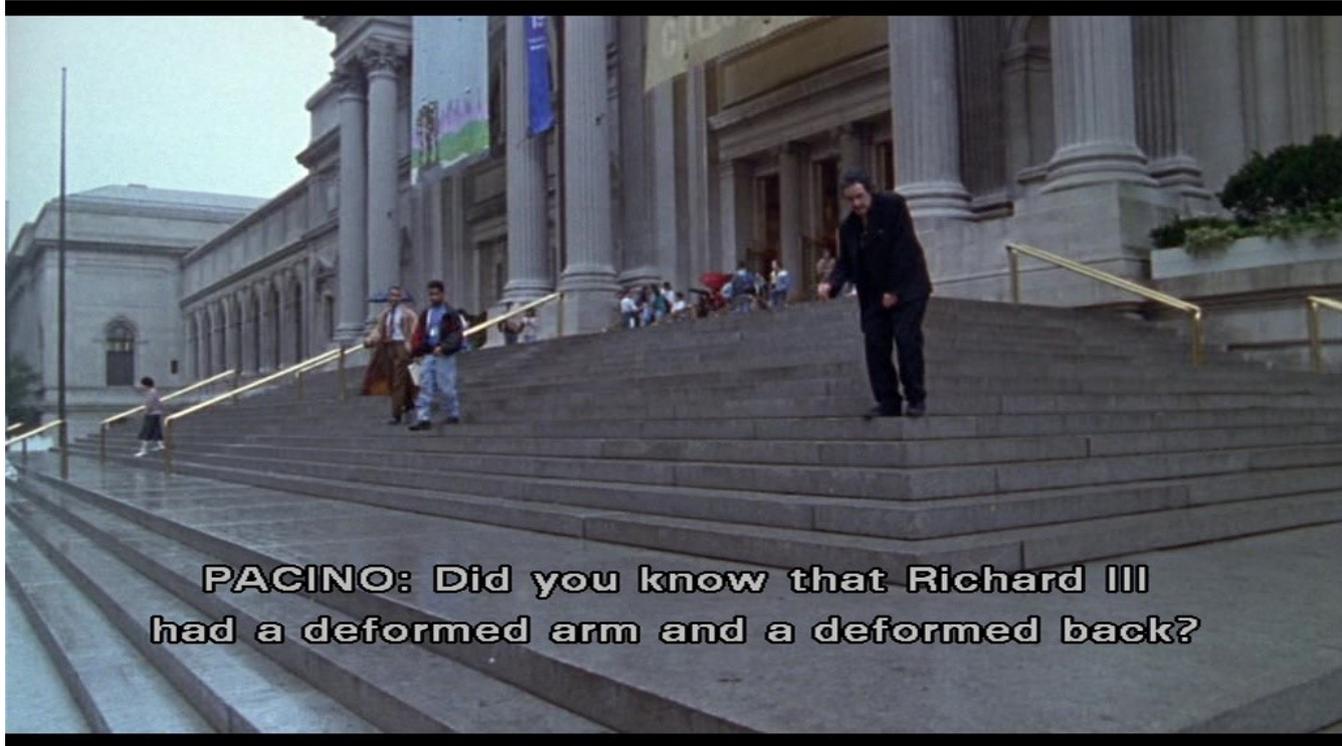
doubting his moral virtues. He uses the rhetoric of God's divine plan to justify his action, but his ends are not clarified. The abrupt truncation of the tragedy does not clarify whether he is inspired by God or wants to cynically pursue his plans, appealing both to male and female values. Nor do we see which plot regarding the life stories of these two Kings is more reliable.

3. Pacino's "Looking for Richard": a global reassessment of the past

Throughout the film "Looking for Richard", Pacino is an agent of intertextuality and an intertextual text himself. He literally travels between different places and cultures, linking them with his eagerness to listen to other people's opinions about Shakespeare and with his cinematic exposition of them in an apparently random series of shots. He slowly metamorphoses into the deformed Richard, a mafia boss, the member of a street gang, and those roles sometimes merge and are sometimes kept separate by the elements (costumes and settings) marking the situational context.

All these characters have been enacted by Pacino on the stage and on the set.²⁹ The actor's protean power shows itself in *Looking for Richard*, somewhat narcissistically, and favours intertextual echoes and refractions. His body is the signifier of many referents. All these referents combine into Pacino's perceived persona. This conflation of signifiers with a multiplicity of referents is part of Pacino's effort to make Shakespeare more familiar to the American audience, and, given the dominant position of the United States film industry, to the world.

²⁹ See S. Kossak, "Frame my Face to all Occasions": Shakespeare's "Richard III" on Screen, cit., p. 143.



Al Pacino metamorphoses into Richard III

This cultural assimilation is counterbalanced by the openness of the script, evident in the repetition of some scenes or words in different settings, and the insertion of supporting material, such as interviews, generally found around the work. Some of Pacino's statements serve as guidelines to deepen comprehension of the Shakespearean text and of the docudrama. When he says that everyone should be allowed to express his own opinions, he bridges the gap between scholars and actors, American and British acting, the man in the street and intellectuals. The Bard constructed by intellectuals and political power might have taken exception to it. Nonetheless, he belongs to the people involved in the construction of a global culture, even to those who resist globalisation.

The self-absorbed actor and the reluctant director coexist in Pacino, who is also one of the narrators. Initially, he tries to sum up the plot of *Richard III*, but stops abruptly, unnerved by the interweaving of so many

events and crowded scenes. He is joined by other actors and scholars in the effort to make sense of the characters' reactions and to identify the main issues at stake in the drama. One of the most striking shots displays a competition for the right to speak on behalf of Queen Elizabeth. While male actors describe her as a hysterical woman, who irrationally copes with her impending destiny as a widowed thus unprotected mother of a boy king, Penelope Allen strongly opposes their misogynistic point of view. The actress offers a feminist point of view, rescuing Elizabeth from that accusation, which diminishes her and her sons' reactions as much as Richard's villainy. In Allen's words, it is a domestic situation: a mother is lucidly conscious of her destiny in a patriarchal society, when deprived of her powerful husband. Her sons try to reassure her, pitting their arguments against her interpretation. Actors will depict Allen's narrative in the next shot. In accordance with Method acting, the actress has emotionally relived the situation and adapted her part to contemporary women's expectations. Because of the play's refraction, tension between a male-run world and female marginality in it is revealed.



Actor's misogyny revealed

Another interesting point is made when, first Pacino and Frederic Kimball, who are then joined by Winona Ryder, discuss the importance of the seduction scene. Constructing his story, Pacino chooses a young actress who can impersonate someone who can be easily trapped in the rhetorical web of Richard's speech. Kimball's hypothesis, that Anne was cunningly walking the streets behind a coffin only to display her grief, is rapidly discarded. Anne and Richard's motivations seem mysterious to us and to historians. The storyteller Pacino then intrudes to introduce, as he says, this important shot. A widow and orphan, Anne must seek protection. Richard needs a queen, and a queen belonging to the Lancasters, to appease the country and become King. Pacino wins the competition between narrators, and Richard the young woman. The performance takes on the nuance previously hinted at by another actor: the seducer Richard is seduced by his own rhetorical skills and wants to test them in a difficult situation.

On the contrary, narrators jointly define the dethroned Queen Margaret, relocated by Shakespeare in an unlikely setting. Pacino orientates his actors and the audience by underlining the nearly ghostly nature of this character who "haunts the Yorks". Allen insinuates that she must have been wandering around the castle in her rage for a long time, like a primordial force. Estelle Parsons, who will impersonate Margaret, says that she appears when the crisis is ripe, while Viveca Lindfors points out that Margaret's curses are fulfilled action by action. Cuts of stage rehearsals prove the theatricality of Margaret's speech, pointing to both the past and future, conjuring up a drama still to be performed. She is an omniscient narrator, just as in the past she was an actress who could not control her lines. Unlike Richard, she will be not disappointed or taken aback by unfolding events.

Among the competing narrators, Pacino is the only one who looks directly into the camera, addressing the audience. His concise messages, in his multiple roles, are brief, imperative, his voice-over bridges past and present, reality and fiction, often isolating key-words. His self-diminishing strategy counterpoints his quiet power. Ultimately, he is the only one who is present from the beginning to the end and tries to connect with his audience. By progressively reducing the lines delivered by the character, selecting speech-acts or questions in the climax episodes, he defines Richard’s downward spiral and expresses it in a rapper’s rhythm, to which Pacino alludes to in a striking simile of Shakespeare’s verses.



Al Pacino addressing the audience

In 1996 Pacino’s *Looking for Richard* captivated an international movie-going audience of critics and journalists. One of the reasons for this immediate response to the film is its intense intertextuality. The relationship between the work in progress and the play, which scholars and Shakespearean actors have long tried to stabilise in canonised versions and

rehearsals, is complicated by the interference of other texts, which have been principally identified in the American and British Acting Method, or in previous films, featuring Pacino himself or Lawrence Olivier. *Looking for Richard* vividly enacts some of the theories on adaptation as a translation process, which characterised the twentieth century.

Pacino is deeply involved in the debate regarding authorship. He shows how a performance emerges from the combined, sometimes conflicting, points of view of audiences, critics, directors and actors. He does not discard the importance of icons like Shakespeare, himself the cultural construct of multiple rewritings. The Bard's physical and amusingly disappointed presence is there to remind us of the elusiveness of our own past, which cannot be reproduced and is gone forever. What can be collectively re-created is the magic of the recognition of a message to be conveyed and grasped in a mutual exchange of emotional energy. In order to effectively achieve that, *Richard III* is clearly cut into pieces, and then re-assembled, along with the texts regarding the play. The communal deciphering of meaning is what matters most and reproduces global communities' main task, which is to precariously assemble the remnants of past and foreign cultures to create our own. In this sense, I think that *Looking for Richard* is about a global reassessment of the past, which we constantly contrast to our turbulent present years. Once a colony, now a dominant country in a global network, America takes upon itself the burden of negotiating between different cultures. The openness of the film reassures us about the danger of monolithic truth regarding *Richard III* as a cultural text, and urges everyone to make sense of the play, that is to say of the world, as it is now.

Penelope Allen's emotional burst about Queen Elizabeth's behaviour and words allows a more plausible interpretation of the character, freed from stereotypical prejudices about women and women in power. The

actress speaks from the point of view of a twentieth century woman, here being the mouthpiece of a feminist perspective on the world and on *Richard III*. Her sentences reverberate throughout the play, asking us to reassess the role and importance of the female characters in the play. The search for Richard, the male conqueror, implies a search for the women who allow his power to destroy humanity but still express their dissent from him and from the values he represents. The friction between a patriarchal hierarchy and a more inclusive vision of the world sheds light on us as we are, bogged down in the confused and confusing coexistence of conflicting discourses. Being aware of this frees us, as it does *Richard III*, liberating its full and interwoven meanings.



FEDERICO FRANCUCCI

**LA RETE MUSICALE. CITAZIONE E
COMUNICAZIONE IN “THE CRYING OF LOT 49”
DI THOMAS PYNCHON**

1. Una catena di reimpieghi: Bartók, Shostakovich, Léhar

Fra i romanzi dello scrittore americano Thomas Pynchon,¹ *The Crying of Lot 49* uscito nel 1966² è quello che offre al lettore un più fitto intreccio di livelli intertestuali, fra citazioni vere e proprie e reimpieghi più o meno dissimulati di molteplici elementi culturali. La fuga prospettica degli indizi è anzi così complessa da revocare in dubbio, a volte, “la

¹ Sull'autore si veda, fra l'altro, *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, G. Levine and D. Leverenz Editors, Boston-Toronto, Little, Brown & Company, 1976; D. Seed, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, London, Mac Millan, 1988; A. McHoul – D. Wills, *Writing Pynchon. Strategies in fictional analysis*, London, MacMillan, 1990; *Thomas Pynchon*, edited by H. Bloom, Philadelphia, Chelsea House, 2003; S. Thomas, *Pynchon and the Political*, New York, Routledge, 2007; *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Edited by I. H. Dalsgaard, L. Herman and B. McHale, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; J. Freer, *Thomas Pynchon and American Counterculture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

² Sul romanzo si veda *New Essays on “The Crying of Lot 49”*, Edited by P. O'Donnell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

legittimità stessa del formulare congetture” e dell’individuare “una traccia significativa [...] un segno leggibile”.³

La protagonista di *The Crying of Lot 49*, Oedipa Maas è presentata in apertura nel ruolo di una lettrice posta di fronte a un enigma testuale e come tale, fin dall’inizio, corrisponde specularmente alla figura ideale del lettore del romanzo.⁴ La donna ha appena ricevuto la lettera di uno studio legale che nomina esecutrice delle ultime volontà di Pierce Inverarity, ricchissimo imprenditore e suo antico amante. Le notizia fa emergere lontani ricordi:

“Oedipa stood in the living-room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But it did not work. She thought of an hotel room in Mazatlán whose door had just been slammed, it forever, waking up two hundreds birds down on the lobby; a sunrise over the library slope at Cornell University that nobody out it had seen because the slope faced west; *a dry, disconsolate tune from the fourth movement of the Bartók Concerto for Orchestra*; a whitewashed bust of Jay Gould that Pierce kept over the bed on a shelf so narrow for it she’d always had the hovering fear it would someday topple on them. Was that how he’d died, she wondered, among dreams, crushed by the only icon in the house? That only made her laugh, out loud and helpless: You’re so sick, Oedipa, she told herself, or the room, which knew.”⁵

Fra i ricordi evocati dalla lettera, la rottura con l’amante durante un viaggio in Messico e i tempi dell’università con una stanza da letto e il busto di Jay Gould conservato da Pierce, affiorano anche le note del quarto movimento del *Concerto per orchestra* (Sz. 116) di Béla Bartók. Il brano non fa certo parte del repertorio che Mucho, l’attuale marito di Oedipa, propone agli ascoltatori di una stazione radiofonica dove lavora. Ma la

³ Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 42.

⁴ Si veda F. Kermode, *Decoding the Tristero*, in *Pynchon: a Collection of Critical Essays*, ed. by E. Mendelson, Englewood Cliffs, Prentice – Hall, 1978, pp. 162-166.

⁵ Th. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, New York, Vintage Books, 2000, p. 1. Sottolineatura nostra.

protagonista del romanzo è una donna colta e interessata anche alla musica classica, in grado di riconoscere un brano di Antonio Vivaldi nel piccolo supermercato del quartiere:

“Through the rest of the afternoon, through her trip to the market in downtown Kinneret-Among-the-Pines to buy ricotta and listen to the Muzak⁶ (today she come through the bead-curtained entrance around bar 4 of the Fort Wayne Settecento Ensemble’s variorum recording of the Vivaldi Kazoo Concerto, soloist Boyd Beaver) [...]”⁷

Vivaldi non ha mai composto un concerto per *kazoo* (questo piccolo strumento a fiato dalla caratteristica sonorità ronzante non è entrato in produzione fino all’Ottocento) ed è improbabile che negli anni Sessanta un supermercato californiano diffonda musica classica eseguita filologicamente da un *ensemble* specializzato nel repertorio italiano. Tuttavia, a differenza di simili citazioni sul filo della parodia e dell’anacronismo che sono tipiche di Pynchon, quella del *Concerto per Orchestra* di Bartók attende ancora qualche parola di spiegazione. La partitura appartiene agli anni americani del compositore che aveva lasciato l’Ungheria nel 1940 ed è una delle sue opere più accessibili, lontana dalle oltranzesche percussive di altri più intricati frutti del suo genio. Tale caratteristica ha avvicinato a Bartók il pubblico medio degli ascoltatori (il *Concerto* è la sua opera più nota ed eseguita negli *States*), ma ha destato qualche malumore presso i palati più intransigenti che l’hanno spesso relegato in second’ordine nel catalogo della sua musica.⁸ È dunque

⁶ Muzak era il nome di un’impresa che installava impianti di riproduzione musicale negli ambienti lavorativi, specie in quelli dove si svolgevano mansioni fortemente stereotipate e meccaniche. Si veda L. Marconi, *Muzak, jingle, videoclips*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. IV: *Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 675-700.

⁷ Cfr. Th. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 2.

⁸ Nel 1943 il *Concerto per Orchestra* è frutto di una commissione, che fu anche un atto di mecenatismo, da parte del direttore d’orchestra russo (ma naturalizzato

possibile associare questo titolo al processo di semplificazione subito dalla cultura europea trasferita negli Stati Uniti, per sottrarsi ai governi nazifascisti; qualcosa di simile alla versione ‘americana’ della teoria artistica di Aby Warburg formulata da Erwin Panofsky durante il suo insegnamento a Princeton a partire dal 1935.⁹

La pagina citata di Pynchon si riferisce a un passaggio preciso del *Concerto* (come nel caso dello Pseudo-Vivaldi), “a dry, disconsolate tune”, ma è stato osservato¹⁰ che un motivo di questo genere non è presente nel quarto e penultimo movimento. Se è vero che “the misdirection is an essential Pynchonian device”,¹¹ in una continua sovrapposizione di piste vere e dettagli falsi, conviene tuttavia osservare più da vicino proprio questa sezione musicale, tanto più che il *Concerto* era già citato nel racconto giovanile *Mortality and Mercy in Vienna*, uscito nel 1959 su una rivista studentesca della Cornell University.¹² Il quarto movimento si intitola infatti *Intermezzo interrotto* ed entra immediatamente in contatto con il romanzo che lo cita: l’esistenza di Oedipa era infatti sospesa e separata dal mondo, come quella di Rapunzel rinchiusa in una torre nell’eponima fiaba dei fratelli Grimm;¹³ la lettera che giunge all’inizio della

americano) Serge Koussevitsky, dal 1924 alla guida della Boston Symphony Orchestra. Fu eseguito per la prima volta il 1° dicembre 1944 nella Symphony Hall di Boston. Negli anni Sessanta era entrato a far parte, del repertorio orchestrale che si proponeva negli Stati Uniti e in Canada, dove fu eseguito venticinque volte nel corso del decennio. Si veda M. Mila, *L’arte di Béla Bartók*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 140.

⁹ Si veda G. Didi-Huberman, *Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, *passim*.

¹⁰ Si veda Ch. Hollander, *Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of “The Crying of Lot 49”*, in “Pynchon Notes”, 40-41, Spring-Fall 1997, p. 71.

¹¹ Cfr. Id., *Pynchon’s Politics: The Presence of an Absence*, “Pynchon Notes”, 26-27, Spring-Fall 1990, p. 22.

¹² Si veda Th. Pynchon, *Mortality and Mercy in Vienna*, all’indirizzo elettronico www.pynchon.pomona.edu/uncollected/vienna.html.

¹³ Nel gioco intertestuale del romanzo la citazione di *Rapunzel* è associata a quella di *Bordando el manto terrestre*, un quadro dipinto dalla surrealista ispano-messicana Remedios Varo nel 1961.

narrazione sembra allora distruggere i muri della torre e segnare proprio la brusca interruzione di una parentesi. Le note di Bartók, del resto, tengono fede al titolo e il movimento è anche dal punto di vista compositivo un intermezzo interrotto: il brano, composto da sei sezioni e basato su temi diversi da quelli utilizzati negli altri movimenti, è infatti bruscamente spezzato nella quinta parte dall'irruzione di materiale musicale volutamente estraneo e stridente.

A dare credito alle parole del compositore, il quarto movimento si può leggere come una specie di serenata, un duetto i cui protagonisti sono una coppia di amanti che passeggiano di notte. Improvvisamente un gruppo di ubriachi schiamazzanti giunge a interrompere l'idillio e il tema corrispondente cita un altro tema musicale, quello dell'*Allegretto* della sinfonia n. 7 opera 60 *Leningrado* di Dmitrij Shostakovich.¹⁴ L'opera sinfonica, composta durante l'assedio nazista come celebrazione della civiltà e della cultura russa contro la violenza dell'invasore (e in maniera più velata contro la brutalità del regime staliniano), aveva avuto negli Stati Uniti un immediato e clamoroso successo. Anche nella partitura del musicista russo il tema ripreso da Bartók ha una funzione di rottura, è il celebre motivo della marcia inteso come rappresentazione sonora del minaccioso arrivo delle milizie naziste; ed è a sua volta prelevato da un altro compositore (la marcetta di *Da geh' Ich zu Maxim*, nel primo atto di *Die Lustige Witwe* di Franz Léhar), mescolandolo a una ripresa dell'inno nazionale tedesco *Deutschland, Deutschland, über Alles* in crescendo ripetitivo molto vicino a quello del *Boléro* di Maurice Ravel.¹⁵ Trasformare un'aria leggera della *Belle Epoque* in una marcia di guerra è una scelta

¹⁴ Si veda D. Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 54-57.

¹⁵ Si veda I. MacDonald, *The New Shostakovich*, Boston, Northeastern University Press, 1990, pp. 159-160 e E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 148.

dalle forti implicazioni storico-politiche, per suggerire che la spensierata civiltà europea di fine secolo conteneva già in sé le avvisaglie della prossima catastrofe.

Bartók tuttavia, secondo la testimonianza del figlio Pietro, cita Shostakovich in chiave critica: “il compositore ungherese avrebbe sentito per radio la Sinfonia di Shostakovich, e avrebbe trovato tanto goffo quel motivetto, da doversene liberare e quasi esorcizzare con un impiego grottesco”.¹⁶ Di facile effetto e musicalmente troppo elementare, l’opera del collega russo e il clamore mediatico che ne aveva accompagnato la prima esecuzione americana, realizzata appunto per la radio in esclusiva e accompagnata dalla fotografia dell’autore sulla copertina di “Time”,¹⁷ non avevano convinto l’esule Bartók, che pure era un antifascista convinto. Ed è proprio questa perplessità, legata come si è visto a una catena molteplice di echi musicali, a spiegare il senso profondo della citazione del *Concerto per orchestra* nell’esordio di *The Crying of Lot 49*.

Quando Shostakovich cita Léhar, suggerisce che la civiltà borghese europea si è trasformata in un esercito invasore e in una distesa di cadaveri. Quando Bartók cita Shostakovich, suggerisce che questo orrore è giunto in America sul filo della musica e della radio ma si è trasformato in un’attrazione turistica, in un facile gusto estetico (quello praticato dallo stesso Bartók, secondo alcuni, nel *Concerto per orchestra*). Il tema si ritrova del resto in un episodio importante del romanzo di Pynchon, che

¹⁶ Cfr. M. Mila, *L’arte di Béla Bartók*, cit., p. 143.

¹⁷ Dopo l’esecuzione moscovita del 29 marzo 1942, la sinfonia fu eseguita a Londra il 22 giugno dalla London Symphony Orchestra diretta da Henry J. Wood. Toscanini, vincendo la concorrenza di Leopold Stokowski, si aggiudicò la prima esecuzione americana il 19 luglio 1942 con la NBC Symphony Orchestra. Il 9 agosto, infine, la Settima Sinfonia fu eseguita a Leningrado ancora assediata dai tedeschi. Si veda L. E. Fay, *Shostakovich: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 132-133 e P. Melograni, *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 196-198.

intreccia ancora una volta la violenza della guerra e il suo sfruttamento commerciale. Nel terzo capitolo la protagonista visita i luoghi dell'ultimo grande progetto commerciale di Inverarity, una laguna al centro della quale il defunto uomo d'affari aveva edificato (su un isolotto artificiale) “a chunky, ogived and verdigrised, Art Nouveau reconstruction of some European pleasure-casino”.¹⁸ L'imprenditore aveva fatto gettare sul fondale del laghetto delle ossa umane, importate dall'Europa e impiegate come attrazione per sommozzatori dilettanti: sono le ossa di una compagnia di soldati americani morti in Italia durante la seconda guerra mondiale, finite sul fondo di un lago e così recuperate per un altro lago in questo macabro progetto di speculazione economica. Nel romanzo un esplicito parallelo dell'episodio è *The Courier's Tragedy*, una pseudo-tragedia giacobita inventata dall'autore alla cui rappresentazione Oedipa assiste la sera successiva: anche qui alcuni soldati sono trucidati e gettati in un lago italiano, anche qui le loro ossa sono recuperate dal *vilain* della tragedia e macinate per trasformarle in inchiostro. Sarà proprio una lettera scritta con questo inchiostro a denunciare il delitto, ma si tratta di una lettera apocrifia, una finzione che paradossalmente dice la verità.

Quando Pynchon cita Bartók in apertura di romanzo, mette in campo allusivamente proprio la medesima verità e un problema centrale per la sua scrittura: com'è possibile affrontare la memoria della guerra in un'opera d'arte americana, senza trasformarla in un banale scenario folkloristico? come si possono rendere visibili i legami sempre più complessi fra l'America e l'Europa, senza cadere nelle semplificazioni e nella paranoia della propaganda?

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 38.

2. *I Beatles, oggetto di culto e di citazione*

All'inizio del secondo capitolo di *The Crying of Lot 49*, il marito di Oedipa fischieta il motivo di una canzone visibilmente contraffatta ma facilmente riconoscibile:

“She left Kinneret, then, with no idea she was moving towards anything new. Mucho Maas, enigmatic, *whistling ‘I Want to Kiss Your Feet’, a new recording by Sick Dick and the Volkswagens (an English group he was fond of at that time but did not believe in)*, stood with hands in pockets while she explained about going down to San Narciso for a while to look into Pierce’s books and records and confer with Metzger, the co-executor.”¹⁹

La canzone è *I Want to Hold your Hand* dei Beatles, che aveva lanciato il gruppo inglese negli Stati Uniti e aveva dominato le radio americane all'inizio del 1964.²⁰ La prima visita del quartetto negli Stati Uniti fu un evento memorabile: accolti a New York da una folla tripudiante, dopo la loro partecipazione al popolare Ed Sullivan Show il 9 febbraio 1964 i Beatles divennero oggetto di un culto sconfinante nella mania. Ed è proprio questa a riflettersi nel romanzo di Pynchon, quando Oedipa incontra nel motel Echo Courts di San Narciso i *Paranoids*, un gruppo di musicisti adolescenti con un loro corteo di amiche e ammiratrici. Questa *band* imita (o meglio cita) i Beatles nell'acconciatura e nei vestiti, ostentando nelle canzoni un marcato accento *british* che fa il verso alla *swinging London* di quegli anni. Proprio Miles, il *frontman* del gruppo, è una sorta di caricatura o manichino animato, come le bambole a grandezza naturale con le fattezze dei cantanti che entrarono in commercio dopo la

¹⁹ Ivi, p. 12. Sottolineatura nostra.

²⁰ L'indizio permette di datare la vicenda narrata da Pynchon, insieme alla maglietta indossata da un personaggio a sostegno del candidato repubblicano Barry Goldwater nelle elezioni presidenziali del settembre 1964. Si veda J. Kerry Grant, *Companion to “The Crying of Lot 49”*, Athens – London, University of Georgia Press, 2008, pp. 33-34.

loro trasmissione televisiva.²¹ L'industria del *merchandising*, pronta a clonare e citare all'infinito questo esempio di importazione culturale britannica, trovava del resto una motivazione nell'origine stessa della nuova musica: i Beatles, infatti, riproponevano all'America degli anni Sessanta uno stile compositivo direttamente imparentato con la *black music* e il *rhythm and blues* statunitense,²² elaborando consapevolmente una "parodia della musica americana".²³

Ancora una volta, insomma, il romanzo di Pynchon evoca mediante la citazione un complesso fenomeno di scambio e ibridazione musicale, legato a sua volta a irreversibili processi di mercificazione e banalizzazione della cultura sul filo di una comunicazione pubblicitaria globale. Non a caso, nel terzo capitolo di *The Crying of Lot 49*, Oedipa e il suo amico Metzger passano una serata nel locale chiamato *Scope*, dove si ascolta musica elettronica di Karlheinz Stockhausen:

"A sudden chorus of whoops and yibbles burst from a kind of juke box at the far end of the room. Everybody quit talking. The bartender tiptoed back, with the drinks.

"What's happening?" Oedipa whispered.

"That's by Stockhausen," the hip greybeard informed her, "the early crowd tend to dig your Radio Cologne sound. Later on we really swing. We're the only bar in the area, you know, has a strictly electronic music policy. Come Around Saturdays, starting midnight we have your Sinewave Session, that's a live get-together, fellas come in just to jam from all over the state, San Jose, Santa Barbara, San Diego –"

"Live?" Metzger said, "electronic music, live?"

"They put it on tape, here, live, fella. We got a whole back room full of your audio oscillators, gunshot machines, contact mikes, everything man. That's for if you didn't bring your axe, see, but you got the feeling and you want to swing with the rest of the cats, there's always something available'." ²⁴

²¹ Si veda G. Salvatore, *I primi 4 secondi di "Revolver". La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, Torino, EDT, 2016, p. 101.

²² Si veda M. Hamilton Lytle, *America's Uncivil Wars: The Sixties Era from Elvis to the Fall of Richard Nixon*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 145.

²³ Cfr. G. Salvatore, *I primi 4 secondi di "Revolver". La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, cit., p. 95 (che cita un'intervista di John Lennon del 1970).

²⁴ Th. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 32.

A metà degli anni Sessanta, come è noto, i rapporti fra musica leggera e musica sperimentale erano molto intensi: pensiamo proprio ai Beatles che mescolavano liberamente pratiche musicali eterogenee, dal rumore ambientale e dall'inclusione del caso nella musica dell'americano John Cage, fino alle partiture elettroniche (appunto) del tedesco Stockhausen. La *band* inglese, del resto, fu il primo gruppo di successo a realizzare album non riproducibili in maniera soddisfacente dal vivo per l'ingente lavoro di manipolazione e invenzione tecnica attuato in studio, destinando dunque le proprie canzoni all'ascolto discografico o radiofonico.

Incroci del genere, come abbiamo detto, hanno una dimensione mercantile ma anche transcontinentale o multinazionale, strettamente legata alla contrazione dello spazio e del tempo realizzata da reti comunicative sempre più estese e da *media* elettrici o elettronici sempre più numerosi. *The Crying of Lot 49* documenta certamente il fenomeno in chiave di documentazione storiografica e in un certo senso lo anticipa, ma ne fornisce anche una figurazione immaginaria. Significativo è in tal senso il motivo che sorregge la *detective story* posta al centro del romanzo, l'individuazione di un fantomatico sistema postale alternativo a quello monopolistico statunitense (con ulteriori riferimenti alla storia del sistema postale europeo). La comunicazione postale, infatti, si intreccia continuamente, nel corso della vicenda, ad altre reti comunicative come quella telefonica, radiofonica o televisiva (pensiamo alle telefonate, alle canzoni diffuse alla radio, agli eventi storici percepiti solo grazie alla televisione). Sono sfondi psichici oltre che tecnici,²⁵ con i quali i

²⁵ Si veda M. McLuhan – B. R. Powers, *Il villaggio globale*, traduzione di F. Gorjup Valente, Milano, SugarCo, 1998, *passim*.

personaggi del romanzo interagiscono senza sosta, mentre l'autore sottolinea la connessione di tutto con tutto (fino a offuscare l'intelligibilità degli eventi) e sembra quasi tracciare una mappa dei reticolati comunicativi statunitensi.²⁶ La stessa rete stradale americana, ossessivamente presente negli spostamenti della protagonista fra Berkeley, Oakland e San Francisco come una pedina su una carta geografica, non risponde soltanto a motivazioni di ordine referenziale ma suggerisce anche un'allegorica figura di tale dimensione interconnessa. Le citazioni musicali di Pynchon, con il loro sistema di molteplici rinvii, appartengono alla medesima intenzione significativa.

²⁶ Si veda M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, traduzione di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 87-383.

Publicato *online*, Dicembre 2019 / Published online, December 2019

Copyright © 2019

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.