

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. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

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)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

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)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – 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

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-170
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



ROBERTO CHIESI

PRESENTAZIONE

Il *remake* ossia il rifacimento, la nuova versione di un film o di altri film già esistenti, è una prassi connaturata al cinema perché ne riflette l'identità al tempo stesso di arte e di industria. Il progetto di un *remake* deriva infatti dal palese intento della produzione di ripetere e sfruttare il successo commerciale di un fortunato prototipo, ma può anche nascere dall'esigenza o dal desiderio di un cineasta di misurarsi con le potenzialità rimaste inesprese di una storia già raccontata da un altro regista, per sperimentare nuove angolazioni narrative, o alternative ambientazioni storico-geografiche, o ancora per esplorare le varianti possibili della fisionomia di un personaggio. Realizzare un *remake* sembra un'impresa sicura perché si tratta di ripercorrere moduli narrativi e tematici già collaudati, ma proprio per questo, invece, rappresenta un azzardo e insieme una sfida: è infatti inevitabile il confronto con il prototipo, in genere a svantaggio del *remake*, ed è proprio nella dialettica fra l'uno e l'altro (o i successivi) che si misurano la fantasia e l'estro delle variazioni, l'autonomia di respiro e di stile del rifacimento. Il *remake* costituisce insomma una sorta di laboratorio, che permette di valutare il grado di

innovazione del realizzatore di fronte al suo modello, dando vita a un'opera simile e insieme diversa e pervenendo, nei casi migliori, a forgiare un nuovo prototipo. Un elemento fondamentale in questa dialettica è il tempo, poiché proprio la distanza temporale fra un film e il suo *remake* conferisce nuovi significati alla nuova produzione. Se infatti il *remake* viene realizzato (come spesso accade) in un'epoca completamente diversa da quella del suo modello, entrano in gioco le differenze culturali, linguistiche ed estetiche fra i due film, mentre le diverse angolazioni narrative del *remake* marciano il tempo trascorso e sottolineano la diversa prospettiva acquisita dal prototipo, sul filo dei giudizi critici e della sua aura che può crescere o declinare rispetto all'accoglienza ricevuta al momento dell'uscita. La pratica del *remake* è in questo senso squisitamente postmoderna, basata com'è sul ricordo e sulla citazione, ostentata o dissimulata.

Questo fascicolo di “Parole rubate / Purloined Letters” prende in considerazione alcuni casi particolari di *remake* cinematografico, all'interno di un repertorio ampio e anche tipologicamente molto differenziato. Roberto Chiesi analizza in apertura due film tratti da *Dracula*, il celebre romanzo vittoriano di Bram Stoker: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1921) di Friedrich Wilhelm Murnau e *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978) di Werner Herzog, che riprende e cita alcuni elementi del film precedente ma provocatoriamente ne rovescia il senso. Fernando González García prende poi in esame due film importanti ispirati da un romanzo di Émile Zola, con l'intento di esaminarne il contesto culturale d'origine: *La Bête humaine* (1938), capolavoro di Jean Renoir realizzato all'epoca del realismo poetico francese, e *Human desire* (1954), diretto da Fritz Lang a Hollywood. Lapo Gresleri, quindi, pone a confronto due film ispirati a una famosa *pièce* di Ben Hecht e Charles MacArthur, *His Girl Friday* (1940) di Howard Hawks e *The Front Page* (1974) di Billy Wilder, mettendo in rilievo l'autonomia narrativa e tematica di

quest'ultimo; mentre Adriano Piccardi paragona *Murder, My Sweet* (1944) di Edward Dmytryk e *Farewell, My Lovely* (1975) di Dick Richards, con esplicito accostamento al testo letterario di partenza, il romanzo di Raymond Chandler che ha lo stesso titolo del secondo film.

Ancora una significativa matrice letteraria, il romanzo di Georges Simenon *Les fiançailles de Monsieur Hire*, è all'origine di tre film (liberi adattamenti, anche molto diversi fra loro) esaminati da Valerio Carando e Rosa Gutiérrez Herranz: *Panique* (1946) di Julien Duvivier, *Barrio* (1947) di Ladislao Vajda e *Mr. Hire* (1989) di Patrice Leconte. Un caso di omissione strategica del prototipo e di radicale reambientazione è invece quello del famoso film di Sergio Leone *Per un pugno di dollari* (1964), *remake* non dichiarato di *Yojimbo* (1961) di Akira Kurosawa, secondo i suggerimenti di Anton Giulio Mancino. E analoga provocatoria lontananza del *remake* dal film originario è quella che segna il rapporto fra *Dip huet seung hung* (*The Killer*, 1989) di John Woo e *Le Samourai* (1967) di Jean-Pierre Melville, mentre è ben più personale la rielaborazione dello stesso film francese realizzata da Jim Jarmusch con *Ghost Dog – The Way of the Samurai* (1999), come dimostra il penultimo saggio del fascicolo firmato ancora da Roberto Chiesi. Infine, José Manuel Mouriño studia un esempio recente di auto-*remake*, quello di *Funny Games* (1997 e 2007) di Michael Haneke, lo stesso film girato due volte dall'autore a dieci anni di distanza e in differente contesto, seguendo l'esempio di Alfred Hitchcock con le due diversissime versioni di *The Man Who Knew Too Much* (1934 e 1956).

Senza la pretesa di esaurire l'argomento, questi testi offrono quindi un ventaglio di diverse e talvolta affini tipologie di *remake*, nuove opere che racchiudono inevitabilmente nel proprio tessuto gli esiti di una riflessione, di una reinvenzione, di un rifiuto, di un rovesciamento o di un nostalgico omaggio al film che li ha preceduti in un'altra epoca e talvolta in un'altra cultura.



ROBERTO CHIESI

**IL VAMPIRO SUBLIME
DA “DRACULA” A DUE “NOSFERATU”**

Fra *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1921) di Friedrich Wilhelm Murnau e *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1978) di Werner Herzog, intercorrono cinquantasette anni. Cinquantasette anni sia rispetto a quando i film furono terminati e visionati per la prima volta, sia rispetto a quando vennero proiettati in pubblico (rispettivamente nel 1922 e nel 1979). È un arco temporale che racchiude eventi epocali nella storia della Germania: dalla Repubblica di Weimar all'avvento e alla caduta del regime nazista, dalla Seconda guerra mondiale e dalla Shoah all'erezione del muro di Berlino, dal miracolo economico della Germania Ovest) agli 'anni di piombo'.

Il *Nosferatu* di Murnau è unanimemente considerato un capolavoro del cinema muto degli anni Venti, mentre il *Nosferatu* di Herzog ha avuto un'accoglienza più controversa ma rimane uno dei più fortunati e quindi dei più emblematici titoli del Neuer Deutscher Film, anche perché è l'unico lungometraggio di questo periodo a confrontarsi direttamente con un film

del passato assurto a classico. Come vedremo, peraltro, le differenze fra il film del 1978 e quello del 1921 sono ben più rilevanti e profonde che non le analogie, come ha dichiarato lo stesso Herzog:

“*Nosferatu* probabilmente è il miglior film che sia stato girato in Germania [...] Io ho ripreso lo stesso tema facendone una versione completamente diversa, anche se, forse, a un’osservazione superficiale si potrebbe credere che esistano molti punti di contatto. Per quanto riguarda la tematica, certamente sì, perché trattiamo più o meno lo stesso soggetto, ma stilisticamente ritengo di no. Ad esempio, io non ho nessun rapporto con l’espressionismo, che mi è del tutto estraneo. Soprattutto all’estero, com’è naturale, si sono date delle false interpretazioni al riguardo.”¹

Entrambi i film sono ispirati al celebre romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker, che ha creato un personaggio entrato nella mitologia del genere orrorifico e da cui ha tratto origine un filone cinematografico ininterrotto da oltre cento anni. Il personaggio del conte vampiro che dalla Transilvania viaggia a Londra per diffondere il Male, ha una genesi complessa. Stoker intraprese un meticoloso lavoro di documentazione sulla cultura e il folklore dei Balcani, soffermandosi, in particolare, sul voivoda di Valacchia Vlad III Dracul (1431-1476?), famoso per la sua crudeltà, tanto che venne soprannominato Tepes ovvero l’Impalatore e originò una leggenda locale secondo cui sarebbe ritornato dal sepolcro in forma di ‘non morto’ o di vampiro. La fisionomia del personaggio è modellata su quella dell’attore teatrale britannico Henry Irving (1838-1905) mentre molti elementi derivano dalla narrativa popolare, in particolare dai racconti *The Vampyre* (1819) di John William Polidori e *Carmilla* (1872) di Sheridan Le Fanu, oltre che dal romanzo *Varney the Vampire or Feast of Blood* di James Malcolm Rymer e Thomas Preskett Prest), pubblicato fra il 1845 e il 1847.

¹*Dalla parte di Kaspar. Intervista con Werner Herzog*, a cura di H. G. Pflaum, in W. Herzog, *La ballata di Stroszek. Nosferatu, il principe della notte (Due racconti cinematografici)*, Milano, Ubulibri, 1982, pp. 7-8.

Quando uscì il film di Murnau, sembra che esistessero già due film ispirati al romanzo, *Drakula* prodotto in Unione Sovietica nel 1920 e l'ungherese *Drakula halàla* di Károly Lajthay nel 1921, scritto da Mihaly Kertesz (il futuro Michael Curtiz). Sono però entrambi perduti, come risulta attualmente irreperibile anche un film rumeno di cui non si conosce il titolo e che probabilmente si basava sul personaggio storico.

1. *Stoker, Murnau, Herzog*

L'idea originaria del *Nosferatu* di Murnau si deve allo sceneggiatore Henrik Galeen (1881-1949), autore e co-regista di *Der Golem* di Paul Wegener nel 1915, e al disegnatore Gustav Albin Grau (1884-1971), entrambi interessati all'esoterismo e alle scienze occulte. Con Enrico Dieckmann, Grau aveva fondato una piccola società di produzione cinematografica, Prana-Film (un termine sanscrito che significa forza o fluido vitale), che esordì proprio con l'adattamento del romanzo di Stoker. La regia venne affidata a Murnau, che all'epoca aveva trentadue anni ed era autore di una decina di regie cinematografiche, fra cui *Schloß Vogelöd* (1921) che l'aveva messo in luce come uno dei cineasti tedeschi di maggior talento del periodo. Il soggetto di *Nosferatu*, del resto, corrispondeva ad alcuni temi già presenti nel suo *Satanas* (1919), dove una forza malefica trascina l'uomo alla rovina.

Per evitare di pagare i diritti a Florence Balcombe, la vedova di Stoker, Prana-Film decise di modificare i nomi dei personaggi: Dracula divenne Orlok, Renfield divenne Knock, Jonathan Harker fu mutato in Waldemar Hutter e Mina in Ellen. Inoltre, Seward diventò il più attempato Sievers mentre Van Helsing, ribattezzato Bulwer, ebbe uno spazio molto ridimensionato nel film (nel film di Herzog, invece, i personaggi riacquistano i nomi originali). Furono cambiate anche la destinazione del

vampiro (non più Londra ma Wisborg) e la cronologia (all’Inghilterra vittoriana di fine Ottocento subentrò la Germania del 1838). Una delle particolarità del film è che, contrariamente alla maggior parte delle pellicole tedesche dell’epoca, le riprese ebbero luogo in esterni reali: le scene urbane nelle città di Rostock, Wismar e Lübeck, mentre la Transilvania venne ambientata nei monti Alti Tatra in Cecoslovacchia e la dimora del vampiro nel castello di Orava in Slovacchia. Soltanto gli interni furono ricostruiti da Grau negli studi della Jofa a Berlin-Johannistal. Anche per questo, come è stato riconosciuto, *Nosferatu* non può essere considerato un film espressionista.²

Le modifiche furono forse dettate anche da scelte artistiche e pratiche: Prana-Film non disponeva di risorse ingenti e quindi l’ambientazione locale si rendeva necessaria. Quali che fossero le ragioni effettive, le precauzioni si rivelarono inutili: quando Florence Stoker scoprì l’esistenza del film, scatenò un’azione legale che comportò la distruzione del negativo e di quasi tutte le copie esistenti.

Il romanzo è scritto in una forma diaristica ed epistolare, articolata secondo il succedersi o l’alternarsi di quattro voci principali: Jonathan Harker, il giovane impiegato di un’agenzia immobiliare londinese che viaggia in Transilvania dal nuovo cliente, il conte Dracula, intenzionato a trasferirsi a Londra; Mina Murray, sua promessa sposa; Lucy Westenra, amica di Mina e vittima di Dracula; il dottor Seward. A questi registri si aggiungono il diario di bordo della nave Demeter e le lettere di altri personaggi minori.

La narrazione si suddivide in quattro movimenti principali: l’ultima fase del viaggio di Jonathan Harker, in terra rumena, da Bistritz al castello

² Si veda L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell’espressionismo*, Prefazione di G. P. Brunetta, Traduzione di M. Schruoffenegger, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 77.

del conte Dracula; la permanenza al castello di Dracula e la scoperta della sua identità di vampiro; il viaggio di ritorno in Inghilterra contemporaneo al percorso per mare del conte, nascosto in una delle casse trasportate dalla nave Demeter; gli eventi legati alla presenza del vampiro a Londra, con l'inizio del contagio ai danni di Mina e soprattutto la vampirizzazione di Lucy, che Van Helsing e gli altri devono sopprimere; l'inseguimento del vampiro in fuga in Transilvania e la sua distruzione.

Nel film di Murnau, invece, viene introdotta la presenza invisibile di un narratore onnisciente, un anonimo autore della cronaca della peste che si abbatté su Wisborg nel 1838 (soltanto quattro didascalie riportano il suo punto di vista personale).³ Si aggiunge inoltre un prologo dove vediamo Hutter-Harker a Wisborg, con la moglie Ellen, nel breve tempo che precede la partenza per la missione di cui viene informato da Knock, il proprietario di un'agenzia immobiliare che fonde insieme due personaggi del romanzo (Peter Hawkins e Renfield, entrambi presentati come amici o seguaci del vampiro). Altre modifiche riguardano la drastica riduzione dei personaggi del dramma (viene eliminata la vicenda di Lucy Westenra contaminata da Dracula), che si concentra esclusivamente su Nosferatu, Hutter ed Ellen.

Del romanzo viene mantenuto il viaggio per mare del vampiro dalla Transilvania, nonostante l'incongruenza geografica (il percorso marittimo era giustificato dalla Romania al Regno Unito ma non lo è altrettanto fino in Germania). Ma evidentemente l'ambientazione marittima offriva significative suggestioni visive e la presenza del mare e della nave contaminata ha anche una valenza simbolica e premonitrice.⁴

³ Si veda P. G. Tone, *Nosferatu il vampiro di Friedrich Wilhelm Murnau*, Roma, Bonanno, 2013, pp. 40-43.

⁴ Le stesse considerazioni valgono per il film di Herzog. Si veda E. Carrère, *Werner Herzog*, Paris, Edilio, 1982, p. 52.



Nosferatu sulla nave (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Murnau e Galeen eliminano completamente l'elemento del contagio vampiresco, che ha una funzione importante nel romanzo e diventerà poi una peculiarità irrinunciabile del genere. Questa scelta deriva forse dall'intenzione di accentuare l'eccezionalità del vampiro che porta morte e distruzione ma non si moltiplica, perché rimane un essere *unico*. In questo senso si potrebbe anche intendere la scelta di eliminare l'apparizione delle tre donne vampire che si nascondono nel castello di Dracula: nel film di Murnau (e anche in quello di Herzog) il vampiro vive in assoluta solitudine in vasti ambienti fatiscanti e deserti. Un altro cambiamento importante sul piano narrativo riguarda il finale: il film, infatti, non si conclude con un ulteriore viaggio in Transilvania, sostituito a Wisborg dal sacrificio catartico di Ellen che si immola concedendosi al vampiro pur di salvare Hutter, la città e l'umanità dal Male. È un'idea che probabilmente trova la sua origine in *Der fliegende Holländer* (1842) di Richard Wagner.

Una differenza sostanziale fra i due film e il romanzo concerne la fisionomia dell'aristocratico vampiro. Stoker la descrive con queste parole:

“His face was a strong – a very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.

Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could but notice that they were rather coarse – broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point.”⁵

Come si è detto, Stoker si era ispirato al volto dell'attore Henry Irving (per il quale aveva lavorato come segretario) ma alcuni connotati (come i folti baffi e le labbra), sembrano desunti dalla fisionomia dell'autentico Vlad III Dracul. È curioso il dettaglio delle mani rozze, larghe e tozze che da lontano appaiono diverse – forse un'allusione al potere di metamorfosi del vampiro – mentre i peli al centro delle palme alludono forse alla componente ferina e animalesca della sua identità. Va ricordato che al momento dell'arrivo di Harker al castello di Dracula, questi appare come un uomo in età avanzata.

Quasi tutti questi connotati scompaiono nel conte Orlok di Murnau (come nel *Dracula* di Herzog): il vampiro, interpretato dall'attore di teatro e cinema Max Schreck (1879-1936), diventa una creatura senza età, ibrida fra il pipistrello (le orecchie prominenti e appuntite) e il topo (la forma del volto e gli aguzzi incisivi da ratto, come specifica la sceneggiatura),⁶ accentuando una connotazione diabolica. I peli che crescono folti sulle

⁵ B. Stoker, *Dracula*, With an Introduction and Notes by A. N. Wilson, Oxford – New York, Oxford University Press, 1983, pp. 17-18.

⁶ Si veda *La sceneggiatura originale di "Nosferatu" nella versione rivista da Murnau*, in L. H. Eisner, *Murnau. Vita e opere di un genio del cinema tedesco*, trad. italiana di R. Menin, Padova, Alet Edizioni, 2010, p. 233.

sopracciglia (e intorno alle orecchie), così come le unghie appuntite, sono gli unici tratti superstiti del personaggio di Stoker e sono stati adottati probabilmente per sottolineare l'aspetto laido e rapace. Non è estranea a questa fisionomia, inoltre, quella della sinistra figura creata da Hugo Steiner-Prag per le illustrazioni del romanzo *Der Golem* di Gustav Meyrink (1915).⁷



Il volto di Nosferatu (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Analoga trasformazione in chiave demoniaca (ma meno animalesca) troviamo nel film di Herzog, dove l'artista giapponese Reiko Kruk modifica il volto di Klaus Kinski rendendolo completamente glabro, privo di sopracciglia e di peli intorno alle orecchie.

⁷ Si veda L. Berriatúa, *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafisico*, Valladolid, Divisa Red S.A.U., 2009, p. 206.



Il volto di Nosferatu (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Se nel film di Murnau, come nel romanzo di Stoker, la presenza di Orlok è circoscritta a poche sequenze con l'effetto di rendere più impressionanti le sue apparizioni, Herzog rende omaggio esplicito al suo predecessore citando proprio una famosa inquadratura dove campeggia la figura del vampiro: Dracula sale sul ponte della nave il cui equipaggio è stato sterminato, la sua figura viene filmata dal basso in alto come immagine del male trionfante e con un'angolazione obliqua che ne accentua la minacciosità.⁸ L'inquadratura è famosa, vera e propria icona del *Nosferatu* di Murnau, lo sguardo avido, il sorriso malefico, gli artigli sguainati nel vuoto circostante.

⁸ Si veda L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, cit., p. 78 e anche J. Domarchi, *Murnau*, in "Anthologie du Cinéma", 7, 1965, p. 352.



Nosferatu sulla nave (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Nel film di Herzog questa maschera è contratta in una più cupa gravità, ma non mancano anche in questo caso fitti riferimenti iconografici: se nel film del 1921 sono riconoscibili Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich, Moritz Von Schwind, Arnold Böcklin, Alfred Kubin e Felicien Rops; in quello del 1978 Herzog e il suo fotografo Jörg Schmidt-Reitwein citano Hans Baldung Grien, Matthias Grünewald, Albrecht Dürer e lo stesso Friedrich,⁹ mentre Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel sono ben presenti nelle sequenze che mostrano il dilagare della peste in città.¹⁰

Anche Herzog ha girato gli esterni in ambienti reali (nell'ex-Cecoslovacchia, in Moravia presso il castello di Pernstein e sulla catena degli Alti Tatra, mentre la città di Wisborg è stata ricostruita in quella olandese di Delft). Echi del romanticismo ricorrono nel cinema dell'autore

⁹ Si veda W. Herzog, *“La verità non dovrà mai essere catturata”*, in *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, a cura di G. Paganelli, Milano, Il Castoro, 2008, p. 55.

¹⁰ *Werner Herzog parle de “Nosferatu”*, a cura di S. Mizrahi, in *“l’Avant-Scène Cinéma”*, 228, 15 mai 1979, p. 31.

di *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) come deliberata rivendicazione di una tradizione estetica e culturale che viene ripercorsa in *Nosferatu* per esaltarla come epoca ideale e irripetibile.

2. *Da un vampiro all'altro*

Le sequenze iniziali del film di Murnau mostrano la normalità di una coppia di giovani sposi (nel romanzo Harker e Mina sono ancora fidanzati) nella Germania del 1838: gli ambienti, in stile Biedermeier, identificano l'abitazione e l'ufficio immobiliare dove Hutter è impiegato, con una serenità domestica non ancora allietata dalla nascita di un figlio. Murnau, seguendo la sceneggiatura di Galeen, insinua in questa cornice di normalità alcuni segnali inquietanti e minacciosi che si addensano nella figura di Knock, il proprietario dell'agenzia per cui lavora Hutter. Egli si muove in un locale stranamente fatiscente, è caratterizzato da una maschera perfida e ghignante che presenta analogie non casuali con quella del suo 'padrone' Orlok: la calvizie, le sopracciglia folte, le orecchie anomale, gli abiti neri, l'età indefinibile (sembra un vecchio, ma l'agilità dei movimenti pare smentirlo). La professione del personaggio corrisponde a quella di Peter Hawkins, ma l'identità malvagia e folle è quella del Renfield di Stoker, con la differenza sostanziale che quest'ultimo, colpito dalla bontà di Mina, si ribella a Dracula che lo sopprime ferocemente. Murnau e Galeen hanno probabilmente ritenuto inverosimile la conversione di Renfield e hanno deciso di eliminarla: Knock rimane fedele al Male, i suoi ghigni scandiscono l'avvicinarsi del vampiro a Wisborg e il suo iniziale trionfo, mentre spetta soltanto a Renfield piangerne la sconfitta finale.¹¹

¹¹ Si veda G. Cremonini, *Dracula*, Palermo, L'Epos, 2007, pp. 87-88.



L'angoscia di Ellen (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Il clima minaccioso è poi rafforzato dall'angoscia crescente di Ellen, che supplica Hutter di non partire, presagendo l'orrore che lo attende: a Ellen, Murnau e Galeen assegnano il sonnambulismo di Lucy nel romanzo. Altro elemento sinistro è l'occulta lettera di Orlok che si intravede per pochi secondi fra le mani di Knock, dove dove appaiono simboli e segni cifrati di natura esoterica.¹² Con questa soluzione, aggiunta alla sceneggiatura da Murnau (probabilmente con l'apporto decisivo dello scenografo Grau, dedito a pratiche esoteriche), si allude alla demoniaca alterità del mondo del nobile vampiro (e di Knock) rispetto alla normalità di Hutter. È un mondo dove vigono non solo altri culti e altre leggi, ma anche un altro linguaggio che non ha nulla in comune con il nostro.¹³ Nel romanzo, invece, Stoker inserisce nel diario di Harker il testo di una breve lettera di Dracula banalmente convenzionale: lettera poco credibile perché

¹² Si veda S. Exertier, *La lettre oubliée de Nosferatu*, in "Positif", 228, mars 1980, pp. 47-51.

¹³ Si veda M. Bouvier – J.-L. Leutrat, *Nosferatu*, Paris, Cahiers du cinéma – Gallimard, 1981, p. 22.

troppo fedelmente mimetica delle convenzioni piccolo-borghesi, pur tenendo conto della volontà di dissimulazione del vampiro (e ugualmente stonate risultano le azioni prosaiche di Dracula, sorpreso da Harker a rifare il letto e apparecchiare la tavola).

Nel film di Herzog, l'atmosfera inquietante viene ulteriormente accentuata dalle immagini iniziali, con un inserto extradiegetico che mostra dei cadaveri imbalsamati in funzione puramente evocativa (si tratta in realtà di defunti conservati a Guanajuato, in Messico).¹⁴ Nel film queste mummie sono presentate come una visione attribuita a Lucy e alludono alla condizione di non-morto del vampiro. Forse non è un caso che Herzog inserisca subito dopo l'immagine al *ralenti* di un pipistrello in volo, animale che non compare mai nel film di Murnau ma che è il simbolo per eccellenza del vampiro e che appariva già in *Dracula* (1931) di Tod Browning. Questo volo nella notte, collocato in apertura e ripetuto in seguito, sembra collegarsi alla cavalcata di Harker nel finale, come una sorta di nuovo Nosferatu con il mantello al vento e il commento musicale dal *Sanctus* dalla *Messe solennelle en l'honneur de Sainte-Cécile* di Charles Gounod: immagine di una condizione maledetta ma anche di una libertà sovrumana che sfida i limiti della morale e delle leggi.

Nel film di Murnau un grande rilievo espressivo è dato dal paesaggio tenebroso e selvaggio che circonda il castello, con un'invenzione visiva giustamente esaltata dalla critica.¹⁵ In particolare il montaggio della sequenza in negativo, che segna l'ingresso in un'altra dimensione dove le leggi umane non hanno più senso e tutto appare rovesciato (con la celebre didascalia "Kaum hatte Hutter die Brücke überschritten, da ergriffen ihn die unheimlichen Gesichte"), mette davvero in scena il mondo del Male che

¹⁴ Si veda W. Herzog, "La verità non dovrà mai essere catturata", cit., p. 44.

¹⁵ Si veda L. H. Eisner, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, cit., p. 76.

contaminerà Wisborg e la Germania intera. Qualcosa di simile, con il rapido passaggio dalla natura idillica a un paesaggio cupo e minaccioso, avviene anche nel film di Herzog,¹⁶ che accentua poi progressivamente gli elementi apocalittici come quando la città di Wisborg viene invasa dai topi e gli abitanti sono decimati dalla peste. In quest'ottica Herzog inserisce anche sequenze nuove rispetto al film di Murnau, come quella dove vediamo alcuni cittadini banchettare allegramente in mezzo ai topi perché sono tutti appestati e ormai indifferenti al domani.

Se in Murnau il Male si identifica con il vampiro, in Herzog rappresenta anche, paradossalmente, il Bene perché provoca la distruzione di un mondo artificioso, falso e claustrofobico, rappresentato con sottile sarcasmo. Al diverso significato di cui è investito Nosferatu nel film del 1978, corrispondono del resto alcune diverse sfumature nel comportamento e nell'attitudine di Lucy, che appare più ambigua rispetto alla Ellen di Murnau. Si avverte in lei una forma di voluttà nel concedersi al vampiro e nel trattenerlo, offrendogli il suo corpo fino all'alba, come se ne derivasse piacere; e ciò contraddice la sua intraprendenza iniziale contro Nosferatu, quando cosparge di ostie la bara per impedirgli di entrarvi (come faceva Van Helsing nel romanzo), e anche il suo sorriso appagato prima di morire, quando crede di aver fermato il contagio del vampirismo.

La personalità di Dracula nel romanzo è quella di un simulatore che via via lascia affiorare la propria natura demoniaca, confessando anche una fosca malinconia:

“I am no longer young. And my heart, through weary years of mourning over the dead, is not attuned to mirth. Moreover, the walls of my castle are broken; the shadows are many, and the wind breathes cold through the broken battlements and

¹⁶ Si veda F. Grosoli – E. Reiter, *Werner Herzog*, Milano, Il castoro cinema, 2016, p. 96.

casements, I love the shade asnd the shadow, and would be alone with my thoughts when I may.'

Somehow his words and his looks did not seem to accord, or else it was that his cast of face made his smile look malignant and saturnine."¹⁷

Non a caso, quando Dracula si lascia sfuggire una frase enigmatica ("Yes, I too can love")¹⁸ aprendo uno squarcio misterioso (e non chiarito da Stoker) sul suo passato, introduce una contraddizione fra la perfidia del vampiro e questa cupa oscurità dell'aristocratico. È una sfumatura che scompare nel conte Orlok, sostituita però da un analogo connotato misterioso: la 'follia' del suo desiderio per Ellen, che lo condurrà all'autodistruzione. Proprio questo aspetto è sviluppato in particolare da Herzog, che raffigura il vampiro in modo ben differente da Murnau:

"Nell'opera di Murnau la creatura spaventa perché non ha un'anima e somiglia a un insetto. Il vampiro di Kinski, invece, sprigiona una vera e propria angoscia esistenziale. Ho tentato di 'umanizzarlo'. Volevo dotarlo di sofferenza umana e solitudine, di un vero desiderio d'amore e, soprattutto, della capacità essenziale degli esseri umani: la mortalità."¹⁹

Nel film di Herzog Dracula è una figura tormentata e disperata, che confessa a Harker (e nel primo incontro con Lucy) il peso della propria condizione, con un monologo più ampio di quello presente nel romanzo. A differenziare Dracula da Orlok è proprio una sottile consapevolezza della morte: se il vampiro del 1922 scompare perché cade in un inganno, quello del 1978 sembra anelare alla morte come ad una liberazione dal suo destino maledetto. Dracula è dunque vicino agli altri personaggi tragici di Herzog, Kaspar Hauser e Stroszek, con i quali condivide l'esclusione, l'alterità, la

¹⁷ B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 24.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 39.

¹⁹ W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo: conversazioni tra cinema e vita*, a cura di P. Cronin, edizione italiana a cura di F. Cattaneo, Roma, Minimum Fax, pp. 184-185.

diversità e la marginalità rispetto alla norma. Non a caso anche gli zingari, altri reietti come i vampiri, appaiono nel film in una luce positiva, come detentori di una saggezza superiore a quella dei contadini e soprattutto dei cittadini di Wisborg, mentre nel romanzo Stoker li rappresentava come servi del vampiro e infidi traditori.

Un'altra serie di variazioni fra i due film riguarda il comportamento del vampiro durante la permanenza di Harker al castello. Nel romanzo questi si taglia mentre si rade allo specchio, sopraggiunge Dracula e alla vista del sangue si avventa sulla gola del giovane ma è fermato dal rosario col crocifisso che Harker tiene al collo. Nel film di Murnau, Hutter si ferisce tagliando il pane e il vampiro gli afferra la mano succhiando la ferita con voracità: la bramosia di Orlok ha certo una valenza erotica e del resto una componente omoerotica è anche presente nelle pagine di Stoker ("This man belongs to me!",²⁰ dichiara Dracula scacciando le donne-vampiro). Nel film il vampiro si introduce nella camera da letto dell'ospite ma quando sta per azzannarlo l'urlo di Ellen lontana, sveglia di soprassalto dopo un attacco di sonnambulismo, ha il potere di fermare il mostro, che si allontana dalla sua vittima rinunciando a vampirizzarlo.

Nel film di Herzog troviamo una sequenza apparentemente analoga ma semanticamente diversa: anche qui Lucy ha un attacco di sonnambulismo mentre Dracula penetra nella camera di Harker terrorizzato, ma il grido col nome dell'amato risuona nel castello quando il vampiro ha già iniziato a succhiare il sangue. Egli si ferma per qualche istante, i suoi occhi si dilatano ma non abbandona la preda e non esce dalla stanza: l'amore della donna si irradia di nuovo a distanza ma non interferisce più con l'azione del principe della notte. Affiora già qui un

²⁰ Cfr. B. Stoker, *Dracula*, cit., p. 39.

senso di scacco, quasi un preludio dell’inutile sacrificio di Lucy, che si immolerà senza però salvare Harker e il mondo.



Il grido di Lucy (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Da questo punto di vista, Herzog reintroduce il motivo del contagio vampiresco (a differenza di Murnau), ma alla componente omoerotica sostituisce la figura della filiazione poiché Harker diventa alla fine un vampiro come Dracula (il motivo del *Doppelgänger*, peraltro, è presente anche nel romanzo di Stoker sia pure in modi confusi e contraddittori).²¹ Se dunque nel romanzo il viaggio di Harker in Transilvania ha un carattere iniziatico, che nel film di Murnau si carica di un senso ferale (l’incontro con il vampiro determinerà la morte di Ellen), nel film di Herzog l’iniziazione assume un senso diverso: Harker perde la sua identità di uomo normale e, grazie a Dracula, si sottopone a una metamorfosi radicale.

Anche il finale dei due film è molto diverso. Quello di Murnau è concepito con una rigorosa specularità che manca al romanzo di Stoker,

²¹ Si veda S. S. Praver, *Nosferatu – Phantom Der Nacht*, London, British Film Institute, 2004, p. 7.

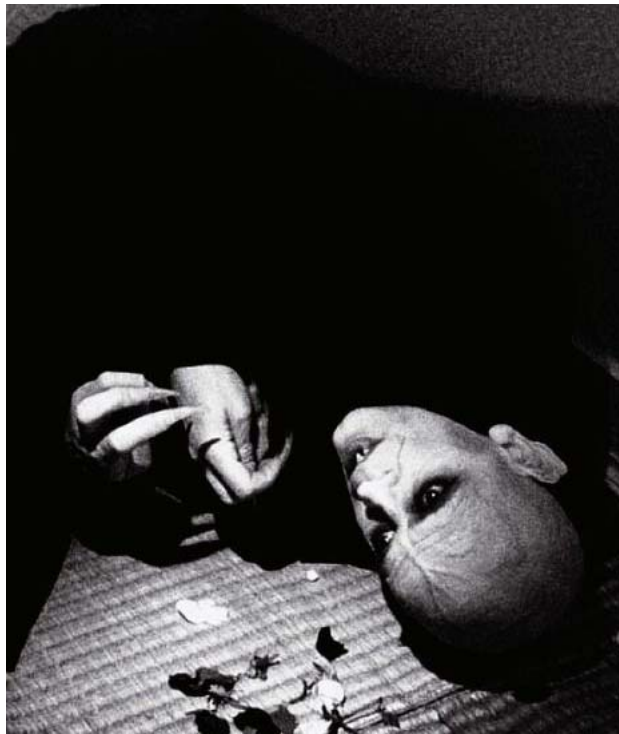
poiché Harker è incapace di fermare il vampiro (non riesce neppure a inchiodarlo nella bara dove lo trova coricato), ma Ellen immolandosi al mostro lo trattiene fino al fatale sorgere del sole.



Nosferatu si dissolve (F. Murnau – *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921)

Lo spirito di sacrificio della donna, nella sua tragica degradazione fisica e morale, non è privo di una componente masochista. Da parte sua Orlok, mentre in una bellissima sequenza guarda affascinato Ellen dalla finestra di una casa posta di fronte alla sua, manifesta un vago barlume di umanità. E quando rimane nella camera fino all'alba, la sua immagine appare nello specchio violando una 'regola' della leggenda (i vampiri non riflettono la propria immagine) ed egli svanisce in modo sovranaturale, dissolvendosi alla vista. L'ultima inquadratura mostra un castello diroccato (in realtà differente da quello dove Orlok ha ospitato Hutter)²² e l'immagine, non prevista dalla sceneggiatura, allude alla distruzione del vampiro con la sconfitta definitiva del Male.

²² Si tratta delle rovine del maniero di Trenciansky nella Slovacchia occidentale.



La morte di Nosferatu (W. Herzog – *Nosferatu – Phantom der Nacht*, 1978)

Il finale di Herzog introduce delle modifiche molto significative: il vampiro si contorce di dolore all'apparizione del sole e muore fra gli spasimi, ma il suo corpo non si dissolve, come per escludere ogni elemento sovranaturale. Sarà Van Helsing a sopprimerlo con il tradizionale paletto appuntito, in un atto che vuole essere anche un risarcimento nei confronti di Lucy alla quale il medico non aveva creduto. Harker, ormai contagiato, tenta di opporsi ma è bloccato dalle ostie consacrate che Lucy ha disseminato intorno alla sua poltrona. Ma il nuovo vampiro non può essere arrestato da un ufficiale giudiziario poiché tutti i poliziotti sono morti, e Harker torna dunque libero scavalcando il mucchietto di ostie sbriciolate: la sequenza, costruita come un'ironica *gag* e memore di *The Fearless Vampire Killers* di Roman Polanski con il suo protagonista ugualmente vampirizzato, culmina nel ghigno di trionfo con cui Harker annuncia, con la voce di Dracula, che avrà molte cose da fare. Il sarcasmo investe anche il sacrificio di Lucy, che si spegne con un sorriso sulle labbra illusa di avere

sconfitto il Male. Del resto, il libro dei vampiri consultato da Harker e da Lucy recava scritto inequivocabilmente che la maledizione sarebbe durata fino alla fine dei tempi. Herzog rovescia così la morale di Stoker e conduce alle estreme conseguenze l'ambiguità di Murnau, suggerendo che la dimensione irrazionale incarnata dal vampiro possiede valenze 'nobili' completamente assenti nel conformismo piccolo-borghese delle autorità e dei cittadini di Wisborg: quella normalità da cui sarebbe germinato il nazismo. La cavalcata finale, in un paesaggio sublime accompagnato dalla musica sacra, sigla questo film fantasmatico che rende omaggio a un classico del cinema muto e insieme evoca l'immaginario del grande romanticismo tedesco, individuando nel cinema di Murnau e in generale della Repubblica di Weimar un modello a cui riferirsi.



FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA

**“HUMAN DESIRE” Y “LA BÊTE HUMAINE”:
UNA RELACIÓN COMPLEJA**

El creciente interés por el *remake*, sobre todo visto desde una perspectiva transnacional, ha impulsado la revisión de obras que durante muchos años no gozaron de una buena reputación crítica. Es el caso de *Human Desire* (Fritz Lang, 1954), realizada a partir de *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938). Lo que propone esta perspectiva¹ es abandonar la comparación valorativa entre la película fuente y su *remake* para ampliar el campo y examinar las redes intertextuales y los condicionantes culturales e institucionales que llevan de una a la otra. Partiendo de esta base, encontramos sin embargo en la bibliografía posiciones diferentes a la hora de investigar la relación entre *Human Desire* y *La Bête humaine*. Los

*Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Intermedialidad e institución. Literatura, audiovisual, artes plásticas”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ref. HAR2017-85392-P.

¹ Véase R. Moine, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, Éditions du CNRS, 2007; *Hollywood, les connexions françaises*, sous la direction de Ch. Viviani, Paris, Nouveau Monde, 2007; L. Mazdon, *Encore Hollywood. Remaking French Cinema*. London, British Film Institute, 2000; *Transnational Film Remakes*, Editors I. R. Smith and C. Verevis, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

estudios publicados en inglés tienden a centrarse en las cualidades de *Human Desire* y más en general de los *remakes* hollywoodienses clásicos de películas francesas como objetos de alto interés para comprender los mecanismos productivos, las hibridaciones genéricas y los contextos de recepción en los Estados Unidos de los años cuarenta y cincuenta.² Por su parte, la bibliografía publicada en Francia tiende ser más crítica con el fenómeno del *remake* norteamericano, y a rastrear el cómo y el porqué de las diferencias entre las películas francesas y sus adaptaciones norteamericanas, promoviendo muchas veces la revalorización de las películas fuente. Es evidente que ha habido un salto epistemológico compartido: la comparación valorativa entre las obras singulares no tiene sentido para una perspectiva transnacional en la que las películas son parte de un intertexto. Sin embargo, resulta claro al examinar la bibliografía que no ha desaparecido la valoración: en muchos casos, se tiende a poner de relieve las cualidades del *remake* en relación con su contexto cultural, mientras que se trata con menos exhaustividad la relación de la película fuente con el suyo.³

Por otra parte, el hecho de que la película de Renoir sea adaptación de una obra literaria, la novela homónima de Émile Zola, complica el asunto. ¿Es la película de Lang una adaptación de Zola o simplemente un *remake* de la película de Renoir?⁴ En este punto, me gustaría recordar que Renoir hizo su guion después de haber releído la novela de Zola, pero

² Véase L. Mazdon, *Remaking Renoir in Hollywood*, en *A Companion to Jean Renoir*, Edited by A. Phillips and G. Vincendeau, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2013, pp. 555-571; S. Ishii-Gonzalez, *Notes on Human Desire (Lang, Renoir, Zola)*, en *A Companion to Fritz Lang*, Edited by J. McElhaney, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2015, pp. 536-553; R. Barton Palmer, *Fritz Lang remakes Jean Renoir for Hollywood: Film Noir in Three National Voices*, en *Transnational Film Remakes*, cit., pp. 36-53.

³ Véase T. Brown, *Remakes des films français à l'âge classique*, en *Hollywood, les connexions françaises*, cit., pp. 345-375.

⁴ Véanse L. Braudy, *Zola on film. The Ambiguities of Naturalism*, en "Yale French Studies", 42, 1969, p. 84; S. Ishii-Gonzalez, *Notes on Human Desire (Lang, Renoir, Zola)*, cit., p. 548.

también un guion previo realizado por Roger Martin du Gard con el que guarda alguna relación.⁵ Y hay quien afirma que el esquema que está en la base de la adaptación de Renoir es el de la novela *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, que había leído y en la que estaba muy interesado.⁶ El recorrido que lleva de Zola a Lang, pasando necesariamente por Renoir, está jalonado por mediaciones literarias e institucionales, entre estas no solo las de la industria cinematográfica, sino también, como veremos de algún importante grupo editorial francés. Por eso, enriqueciendo y complejizando la perspectiva transnacional que habla de círculos intertextuales, prefiero hablar de círculos intermediales, ya que se trata de transposiciones complejas de un medio a otro. Desde un posicionamiento intermedial, hay que recordar que un factor importante en las mediaciones es el institucional.⁷

1. *De Zola a Lang*

“Je ne puis vous dire tout au long le sujet, qui est assez compliqué et dont les rouages nombreux mordent profondément les uns dans les autres. C’est en somme l’histoire de plusieurs crimes, dont l’un central. Je suis très content de la construction du plan, qui est peut-être le plus ouvragé que j’aie fait, je veux dire celui dont les diverses parties se commandent avec le plus de complication et de logique.”⁸

⁵ Véase A. Mottet, *Martin Du Gard et Renoir, adaptateurs de La Bête humaine*, en “Cahiers naturalistes”, 71, 1997, pp. 251-259.

⁶ Véase R. Durgnat, *Jean Renoir*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 183.

⁷ Véase É. Méchoulan, *Intermedialité, ou comment penser les transmissions*, en *Création, intermedialité, dispositif*, Fabula. Colloques en ligne / Littérature, art, sciences, 5 mars 2017, dirección electrónica www.fabula.org/colloques/document4278.php

⁸ Carta de Zola al crítico holandés Jacques Van Santen Kolff (6 June 1889), en É. Zola, *La Bête humaine*, chronologie, introduction et archives de l’œuvre par R. A. Jouanny, Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 42. Véase S. Blood, *The Precinematic Novel : Zola’s “La Bête humaine”*, en “Representations”, III, 1 (Winter), 2006, pp. 49-75.

La Bête humaine, como el mismo Zola escribe, no se deja resumir fácilmente. La novela es parte de una saga, la de los Rougon-Macquart, compuesta por veinte novelas que Zola fue publicando desde 1871 hasta 1893, donde explora la historia de una familia durante el Segundo Imperio desde planteamientos literariamente experimentales que pone en contacto con los científicos de su momento acerca de la herencia biológica y con la medicina.⁹ A pesar, pues, del peso del ambiente y de la herencia, es el escritor quien debe saber relacionarlas creativamente. De ahí la importancia que ocupa en *La Bête humaine* la incapacidad de la policía y la justicia – por miopía o por interés – para vincular acertadamente los distintos crímenes que se van sucediendo, como haría un mal escritor naturalista. En la adaptación de Renoir queda solo una breve alusión a este tema, que ya no encontramos en *Human Desire*.

En su novela, Zola se centraba en un ambiente, que es el que tiene como centro las vías férreas, los trenes, sus trabajadores, sus empleados de diferente cualificación y sus relaciones entre sí, que aparecen siempre, si no absolutamente determinadas, sí extremadamente motivadas por la ausencia de solidaridad y por la depredación mutua, tanto económica como sexual. Estas relaciones forman parte de un sistema social corrompido que subyace a la aparente perfección mecánica del sistema ferroviario. La idea de la medicina experimental del cuerpo como máquina, se ve desplazada en la novela a la locomotora como un cuasi personaje, con nombre propio y cualidades de individuo, que reacciona casi como un ser vivo a los cuidados del maquinista, o a exigencias que sobrepasan sus capacidades. También todo este tema ha desaparecido casi completamente en Renoir,

⁹ Véase J. Jurt, *Zola et ses réseaux : l'écrivain entre le champ artistique et le champ scientifique*, en "Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte" / "Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes", XL, 1-4, 2016, pp. 127-148.

que solo conserva alguna alusión menor, aunque suficiente para identificar la procedencia. En *Human Desire* ya no existe.



Jacques Lantier y Séverine Roubaud (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

De los varios crímenes de la novela, Renoir y Lang han conservado solo dos. El primero, en el que un marido celoso asesina en un tren en presencia de su esposa y con su colaboración necesaria para atraerlo hasta allí, al rico y poderoso protector de la mujer, que había abusado de ella en su adolescencia y con la que mantiene todavía vínculos. El segundo es el asesinato de esta. Tanto Renoir como Lang eliminan la posible participación de la mujer en el primer crimen. En la versión de Renoir, como en Zola, Séverine muere finalmente a manos de su amante, Jacques Lantier, que padece una tara hereditaria que le incita a matar a las mujeres a las que desea. Previamente, tanto en Zola como en Renoir, la pareja de amantes, sin embargo, ha mantenido relaciones sexuales sin que esa

tendencia psicopática se haya manifestado. En Zola, esto va a dar lugar a preguntas que se hace el personaje de Lantier acerca de su posible curación a través de un amor puro como las amistades de la infancia. En Renoir las preguntas debería plantearse el espectador. La psicopatía, en cualquier caso, tanto en Renoir como en Zola, va reapareciendo a medida que Lantier conoce los detalles del primer crimen y la mujer insinúa primero y finalmente le pide que mate a su marido, y se manifiesta fatalmente para ella cuando ese crimen está a punto de ser cometido. En la película de Lang, es sin embargo el marido quien estrangula a Vicky, movido por los celos, el rencor y la rabia, una vez que ella, retadora, le confiesa en el tren en el que huye que su amante no ha querido asesinarlo y que la ha abandonado.

Finalmente, habría que decir que la adaptación de Renoir invierte la insolidaridad patológica y depredadora del ambiente que presentaba Zola: los obreros del ferrocarril son representados con simpatía y entre ellos priman más bien los gestos generosos, tanto en los descansos como durante el trabajo, tema este de las relaciones entre obreros y el ámbito laboral que se ve muy debilitado en Lang. Las relaciones de clase, en Renoir aparecen representadas sobre todo en la anécdota de partida: Roubaud, el marido de Séverine, va a ser despedido por intentar respetar las relaciones de igualdad de derechos de los pasajeros con independencia de su estatus social. Por eso Roubaud le sugiere a su esposa que pida ayuda a su poderoso padrino. Se ve luego subrayada esta temática por la diferencia de trato con la que la justicia trata a Cabuche – un marginado casi salvaje al que interpreta como actor el propio Renoir – quien por su inferioridad en la escala social en seguida aparece como sospechoso. En *Human Desire*, el ambiente de los trabajadores se identifica con la clase media: en él no se plantean relaciones de clase, y familia, hogar y trabajo aparecen claramente dissociados, salvo en la casa de Vicky y su marido, que da a las vías y donde entra

constantemente el ruido de los trenes, como si vivieran en el lado equivocado del mundo.



Jeff Warren y Vicky Buckley (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

2. “*Human Desire*” y el ‘*remake*’ como fenómeno transnacional

Que *Human Desire* es un *remake* de la película de Renoir y no una adaptación de la novela de Zola es algo bien sabido. Fue un encargo de Columbia a través del productor Jerry Wald, que Lang aceptó. El primer tratamiento, antes de la realización del guion,¹⁰ consistió en un desglose de la acción de la película de Renoir, en su mayor parte traduciendo literalmente los diálogos al inglés, y manteniendo las mismas situaciones,

¹⁰ Véase D. Brun, C. Ficat, I. Delsus, *Inventario. Human Desire (USA, 1954)*, con comentarios de S. Guerrieri, en *Fritz Lang*, Dirección B. Eisenschitz, P. Bertetto, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 291.

pero trasladándolas a un contexto contemporáneo norteamericano y dando otros nombres a los protagonistas. Ninguno de los personajes suprimidos por Renoir, a partir de su adaptación de la novela de Zola aparecen, ni aquí, ni en las diferentes versiones del guion que se realizaron con posterioridad, de manera que parece obvio que Lang y el equipo de colaboradores partieron de un Zola visto por Renoir, y no de un trabajo directo sobre la novela del escritor. También es importante notar que la intriga se va modificando, con la supresión de algunos personajes y situaciones, y la modificación de los rasgos psicológicos de algunos de ellos.¹¹

El proceso de elaboración de *Human Desire*, deja ver hasta qué punto se trata de un trabajo colectivo, con un primer guion de Alfred Hayes, otro posterior de Sydney Boehm tras el que se vuelve al de Hayes, con numerosas correcciones debidas al presidente de Columbia Harry Cohn, al productor Jerry Wald y al propio Lang, huellas de las discusiones y negociaciones que precedieron al resultado final. Por eso es también necesario resaltar que el trabajo de Lang no consistió únicamente en la dirección, sino que participó activamente en las modificaciones al guion aunque luego, como exigía su contrato, no aparezca acreditado. También parece que Lang tuvo mucho que ver en la elección de Hayes como guionista.¹²

Es sobradamente conocida la entrevista de Lang, en la que el director recuerda cómo

“ [...] in an American movie you can not make the hero a sex killer. Impossible. So Glenn Ford has to play it, you know like Li'l Abner coming back from Korea –

¹¹ Véase *ibidem*, p. 293.

¹² Véase P. McGilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 408.

hundred per cent red-blooded american with very natural sex feelings (if such a thing exists.”¹³



Jeff Warren (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

En la misma entrevista, Lang cuenta:

“During the writing of the script, I think (Alfred) Hayes and I were the only ones who knew the Zola story. I tell this with a smile because I love Jerry Wald very much, but one day he called us and said, ‘You are both wrong.’ I said, ‘What have we done this time, Jerry?’ He said, ‘Look. This is called *La Bête Humaine*, the human beast. But *everybody* is bad in your picture.’ ‘Naturally, because Zola wanted to show that in every human being is a beast,’ He said, ‘You both don’t understand it. The woman is the human beast.’ What can you do against the producer? Hayes and I looked at each other and tried to convince him and we made a compromise and again it became a triangle story. It was a nice time.”¹⁴

¹³ P. Bogdanovich, *Fritz Lang in América*, New York, Praeger Film Library, 1967, p. 94.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 95-96.

El episodio, tal y como es narrado por Lang, es muy interesante, porque muestra que, a pesar de haber seguido desde un principio la adaptación de Renoir, reduciéndola todavía más, Hayes y él parecen tener en cuenta durante la redacción del guion el ambiente de la obra de Zola. Debería haber aparecido en pantalla una supuesta cita del novelista francés:

“There dwells in each of us a beast, caged only by what we have been taught to believe is right or wrong. When we forget these teachings, the beast in us is unleashed in all its fury.”¹⁵

Se alude a esta cita en dos revisiones del guion,¹⁶ pero no se encuentra en la película. En ella, ni siquiera se da el título de la novela, sino que en los títulos de cabecera aparece únicamente la expresión “Based on a novel by Émile Zola”. No hay ninguna alusión tampoco a la obra de Renoir ni en los títulos de crédito ni en el tráiler promocional de 1954.

Respondiendo a quienes acusaron a Lang de haber hecho una obra de género a partir de una fuente más compleja, la película de Renoir, ha sido observado cómo el melodrama doméstico norteamericano de la posguerra se hibrida con el *noir* generando *adult films*, cuyas campañas de lanzamiento acentúan la presencia de temas sexuales, y otros también controvertidos.

Ciertamente, el nombre de Zola en los títulos de cabecera de *Human Desire* podía recordar entonces la reputación escandalosa del escritor en los Estados Unidos llamando la atención de un sector del público.¹⁷ Lang se había mostrado ya como un director capaz de realizar este tipo de productos ‘adultos’, algunos de los cuales fueron éxitos de taquilla, como

¹⁵ L. H. Eisner, *Fritz Lang*, New York, Da Capo Press, 1986, p. 338.

¹⁶ Véase D. Brun, C. Ficat, I. Delsus, *Inventario. Human Desire (USA, 1954)*, cit., p. 292.

¹⁷ Véase W. Metz, *Zola (r) Energy: On the Film Adaptations of Emile Zola's "La Bête Humaine"*, en “Interdisciplinary Humanities”, 19, 2 (Fall), 2002, pp. 87-105.

Woman in the Window (1944), *Clash by Night* (1952) y *The Big Heat* (1953), obras en las que se consigue mostrar comportamientos irregulares o ilícitos, con una fuerte carga de violencia y erotismo, jugando con los equilibrios que permite el Código de Producción. Siguiendo la lógica comercial, en *Human Desire* se desarrollan estos temas a partir de las posibilidades de taquilla que ofrecía repetir la pareja protagonista de *The Big Heat* y continuar con la línea de retrato de mujer peligrosa, pero a la vez víctima, que es uno de los temas principales del cine negro.¹⁸



Vicky Buckley (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

3. El círculo intermedial

El término *film noir*, que gracias a la crítica francesa de posguerra hoy identificamos como un género originalmente norteamericano fue,

¹⁸ Véase R. Barton Palmer, *Fritz Lang remakes Jean Renoir for Hollywood: Film Noir in Three National Voices*, cit., pp. 36-53.

particularmente entre 1938 y 1939, un modo de adjetivar, de forma despectiva, en la prensa francesa de derechas, algunas de las características de lo que ha pasado a conocerse como ‘realismo poético’ francés. Entre otras, fueron objeto de esta calificación *La Bête humaine*, de Renoir, y *Le Dernier tournant* (Pierre Chenal, 1939), primera adaptación de *The Postman Always Rings Twice*, la famosa novela de James M. Cain. Estos críticos deploraban el ambiente melodramático, fatalista, trágico, que lleva a los personajes masculinos a la destrucción, ambiente muchas veces fuertemente erotizado y plagado de crímenes, que tiene preferencia por un estilo visual ‘negro’, oscuro, nocturno. Se trata de una forma que recicla las atmósferas del cine de Weimar, con participación de técnicos exiliados alemanes, muchos de los cuales pasarán luego a Hollywood. Tras la guerra, y para referirse al *film noir* norteamericano, las mismas características que aquellos críticos de preguerra consideraban como síntomas de derrotismo del cine francés, pasarán a tener, una vez vencida Alemania, connotaciones opuestas al referirse cine al que llega a Francia desde el otro lado del Atlántico.¹⁹

Volviendo a los años treinta, llama la atención la rapidez con la que la novela de James M. Cain, publicada en 1934, se adaptó en Francia, con guion de Charles Spaak y Henri Torrès, a partir de la traducción de Sabine Berritz para Gallimard, que había editado la obra en 1936.²⁰ La novela de Cain, como sugerencia para una película, llegó a las manos de Pierre Chenal precisamente a través de Renoir²¹ y *La Bête humaine*, por su parte,

¹⁹ Véase T. Pillard, *Une histoire oubliée : la genèse française du terme ‘film noir’ dans les années 1930 et ses implications transnationales*, en “Transatlantica. Revue d’études américaines / American Studies Journal”, 1, 2012, dirección electrónica www.journals.openedition.org/transatlantica/5742.

²⁰ Véase D. Andrew, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 165.

²¹ Es conocido el interés de Renoir por esta obra, que también recomendó a Luchino Visconti, y de la que parece haber realizado incluso un tratamiento.

se adapta perfectamente al esqueleto narrativo de la novela de Cain: los amantes que planean el asesinato de un esposo inconveniente.²² Tanto en la adaptación francesa de *The Postman Always Rings Twice*, como en la de *La Bête humaine*, encontramos la mediación de una potente casa editorial, Gallimard. Denise y Roland Tual²³ crearon la sociedad Synops y ofrecieron a Gaston Gallimard sus servicios como empresa asociada, para hacer de intermediaria en la gestión de derechos literarios para el cine. Casi de inmediato, los beneficios obtenidos por la venta los derechos de la novela *La Bandera* de Pierre Mac Orlan a un productor norteamericano, para un *remake* de la versión de Julien Duvivier (1935), demostró rápidamente que se trataba de un buen negocio para todas las partes: fue a través de Synops como le llegó a Renoir la oferta de dirigir *La Bête humaine*. Roger Martin du Gard había recibido en 1933 el encargo de un guion para una adaptación de la novela de Zola, que hubiera debido dirigir Marc Allégret para la productora creada por el millonario Philippe de Rothschild. El proyecto nunca llegó a puerto. Sabiendo que Jean Gabin y Jean Renoir querían hacer una película juntos, Synops actuó realizando un *package deal*, es decir, darle a un productor un argumento, una estrella y un director. Martin Du Gard cedió su guion permitiendo que se realizasen transformaciones sobre el mismo; Renoir lo leyó y decidió escribir uno nuevo; se consiguió la financiación de los hermanos Hakim, y Roland Tual actuó en la película como productor ejecutivo.

²² Véase R. Durnat, *Jean Renoir*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 183 y p. 215.

²³ Véase D. Tual, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980, pp. 111-126 y pp. 132-142.



Jacques Lantier (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

Tras realizar *La Bête humaine*, Renoir decidió montar una productora propia para hacer su siguiente película *La Règle du jeu*, porque la anterior había sufrido mutilaciones para permitirle acceder a determinados mercados internacionales de carácter ‘puritano’.²⁴ De esta manera, con la creación de una productora propia, defendía su derecho a hacer un cine artesanal y de carácter nacional, capaz de lanzarse a la conquista de mercados internacionales. Como se sabe, Renoir tuvo que irse de Francia poco después. Durante el régimen de Vichy, *La Bête humaine* fue prohibida. Como otras obras del llamado realismo poético francés, encontró

²⁴ Véase A. Bazin, *Jean Renoir*, avant-propos de J. Renoir, présentation di F. Truffaut, Éditions Champ Libre, 1971, 183.

un especial reconocimiento en Gran Bretaña durante la guerra. En su exilio norteamericano Renoir volvió a contar con los Hakim para su primera película dirigida allí, *The Southerner* (1945).

El proceso que lleva a la producción de *La Bête humaine*, y que continúa después con su distribución, deja ver un panorama de imbricaciones intermediales e institucionales entre lo literario y lo cinematográfico que tiene implicaciones transnacionales. El *remake* de Columbia cerrará este círculo intermedial, aunque de una manera diferente. Es bien conocido que una estrategia de las productoras norteamericanas a la hora de hacer *remakes*, si la película fuente había sido adaptación de una obra literaria previa, era presentar el *remake* no como tal, sino como una nueva adaptación de aquella obra literaria. Así parece haber sucedido en el caso de *Human Desire*. Sin embargo, una adaptación directa de la novela de Zola era imposible, por las razones que resumía irónicamente Lang en su entrevista con Bogdanovich. La imposibilidad de atenerse a las causalidades propuestas por Zola, manteniendo el esqueleto argumental de Renoir, obligaba a reelaborar completamente los personajes. En todo caso podría encontrarse, en el triángulo amoroso que Lang y Hayes construyen, una concentración de motivos que exponen –bajo la intriga criminal y el esqueleto argumental de Renoir – difíciles relaciones entre hombres y mujeres: deseo, sexo, relaciones de poder, chantaje, mentiras, sumisión, dependencia, desengaño.

Lang, Hayes y Wald ya habían trabajado juntos en otra historia triangular, *Clash by Night* (1952), en la que Hayes había rehecho el argumento original de Clifford Odets. Poeta en su juventud, luego reportero criminal, este inglés afincado en Estados Unidos participó en el guion de *Paisà*.²⁵ También novelista, su *The Girl on the Via Flaminia* (1949) fue

²⁵ Véase P. McGilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, cit., p. 389.

adaptada en 1953 por Anatole Litvak bajo el título de *Act of love*, mientras trabajaba ya en *Human Desire*. La aportación de Hayes fue fundamental para dotar de causalidad a un esquema argumental que, sin la tara hereditaria del protagonista masculino, se encontraba vaciado de sentido. La escritura del guion es prácticamente simultánea a la redacción de su novela *In Love* (1954) con la que tiene bastante relación, como demuestra la cita de Zola que hubiera debido aparecer en los títulos de cabecera de *Human Desire*:

“There dwells in each of us a beast, caged only by what we have been taught to believe is right or wrong. When we forget these teachings, the beast in us is unleashed in all its fury.”

En *In love*, el protagonista masculino que narra la historia cuenta cómo en cierto momento, lleno de celos, ante una lavandería francesa en la calle que vigila, agitado, con la sensación de estar enfermo, una parte de sí desprendiéndose de él, notaba cómo:

“Again, the sense mounted in me of having become something I was not, of having some *creature* emerge who inhabited me but was not me and who appeared only when I suffered.”²⁶

En otro momento, el protagonista de la novela de Hayes habla con una amiga, Vivian: esta le dice que un esposo necesita saber la diferencia entre una fulana que cuesta veinte dólares y su mujer.²⁷ Este personaje femenino, desencantado pero fuerte, recuerda en la película al de la conocida del marido en cuya casa este espera a Vicky, que tarda en llegar. Cínicamente, ella le dice que para un hombre la única diferencia entre una mujer y otra es su cara; este comentario encuentra más adelante en la

²⁶ A. Hayes, *In Love*, New York, New York Review of Books, 2013, p. 112.

²⁷ Véase *ibidem*, p. 108.

película un eco en la afirmación de la joven castamente enamorada del protagonista, Ellen, de que las buenas chicas se distinguen de las que no lo son por la forma de quererlas.



Jeff Warren e Vicky Buckley (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

No son los únicos momentos en los que esta novela que se estaba haciendo y la película se reflejan la una en la otra. Si Vicky se refiere a su marido como sólido, también la solidez del amante rico da cierta seguridad a la protagonista de *In Love*: una seguridad sin embargo sin placer sexual. En la novela aparecen temas recurrentes en *Human Desire*, como esa seguridad que la mujer exige al hombre, la frustración sexual, el sacrificio por amor. La relación difícil, basada en exigencias incompatibles por parte del hombre y de la mujer, aparece resumida en *Human Desire* por el angelical personaje de Ellen, cuando dice que hay amores que consisten en hacerse daño, pero que hay otra clase de amor al que no hay que cerrar los

ojos. En *Human Desire*, como en *In love*, a diferencia de las obras de Zola y de Renoir, la protagonista femenina ha trabajado antes de casarse, y preferiría no volver a hacerlo. Y finalmente, en ambas, película y novela, los protagonistas masculinos abandonan a la mujer a la que aman pero que les hace sufrir cuando se dan cuenta de que no son más que peones – deseados sexualmente, eso sí – de su plan personal para encontrar una vida cómoda, con o sin asesinato de por medio.

Resulta claro que la concentración de personajes y funciones no se da solo entre la película de Renoir y su *remake*, sino también entre el guion de Hayes y su novela. La pequeña conversación que tienen Vicky y Jeff en la oscuridad de un almacén ferroviario, acerca del deseo y su frustración no tiene tanto que ver con el miedo a un marido asesino, como en Renoir, como con toda la casuística afectiva y sexual que despliega Hayes en su novela, y que aparece recogida en la película de Lang no solo en frases, sino en motivos visuales como las dos camas en la habitación matrimonial, o la distancia física y emocional entre los esposos en el ámbito del hogar que Renoir no subraya.

Aún así, no deja de haber vínculos con Renoir y con Zola que van más allá del esqueleto estructural. La idea final del amante de *In love* de que se le está ofreciendo quedarse con las sobras de otro hombre más rico, aparece en boca del marido de Vicky casi al principio de la película, y está también en Renoir. De Zola, *Human Desire* toma sobre todo el motivo de que los esposos viven en el lado equivocado, el más oscuro, donde suenan siempre los trenes, mientras que habría otro lado más luminoso en el barrio. En Zola, los vecinos luchan cruelmente por ese otro lado en un único edificio. En *Human Desire* no se plantea esa lucha, pero sí se presentan esos dos lados, el oscuro y el más luminoso, cuestión que no se advierte en la película de Renoir, en la que siempre hay alguna ventana que da a las vías, pero sin connotación ominosa.

5. *Dos poéticas*

Es muy posible que en ambas películas haya un trasfondo que revele un miedo social a lo femenino, una misoginia que Renoir y Lang habrían gestionado cada uno a su modo, pero también podría pensarse que estas y otras películas, o novelas, manifiesten momentos de crisis colectiva en las formas culturales históricas del contrato social entre sexos. Tener en cuenta las poéticas de los autores no es incompatible con los análisis transnacionales del fenómeno de los *remakes*, como tampoco debería ser incompatible esta última con los análisis textuales.²⁸

La Bête humaine tiene ciertas características – una forma de planificar el *découpage* más a la americana, una historia con pocos personajes – que la separan de la manera de representar, por Renoir, la relación de los individuos con el medio social con el que interactúan, en particular mediante el plano secuencia en planos abiertos en los que es posible observar coreografías de gestos, diálogos y movimientos. No es que esta película esté alejada de la simpatía por la clase obrera que ha mostrado en sus películas frentepopulistas, sencillamente es diferente. Hay una continuidad entre *Une Partie de campagne* (1936) y esta, que consiste en investigar la relación entre sociedad y naturaleza a través del amor, asunto que podríamos extender también a *Toni* (1935). El deseo, vinculado a la naturaleza, parece en aquellas películas incompatible con su transformación en relación social. Aquí, Renoir parece responder a preguntas que Zola plantea en diversas ocasiones en su novela: ¿cómo es posible que Lantier pueda tener relaciones sexuales durante un tiempo con Séverine? ¿Qué es lo que, en su relación, ha anestesiado durante ese tiempo la psicopatía?

²⁸ Véase Á. Quintana, *Jean Renoir*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 16-17.

¿Qué la reactiva? ¿Por qué no la mata en su primera relación sexual? En la medida en la que Renoir elimina aquello que en Zola era la compleja maquinaria social y sus explicaciones hereditarias, queda solo el problema de la naturaleza del amor.



Jacques Lantier y Séverine Roubaud (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

En su novela, Zola planteaba, sin responder definitivamente, que quizá Lantier encuentra momentáneamente en Séverine un reflejo de su propia herida hereditaria, una complicidad que lleva a la niñez, a una amistad pura e infantil capaz de convertirse naturalmente en sexo y en amor. Pecqueux le dice a Lantier, en la secuencia del baile de los

ferroviarios –invención de Renoir que no está en Zola – que “en amour ce qu’il y a de meilleur c’est quand on ne se connaît pas bien”. La presencia de una naturaleza apacible, no humana, vegetal y animal, no existe en la novela de Zola: sin embargo, en su película, Renoir hace de la primera cita en el parque de Batignoles un pequeño remanso; más adelante en la noche, subidos en la locomotora, Lantier le habla a Séverine de los conejos que se ven desde el tren, de todo lo que no ven los que no saben mirar. Tampoco eso está en la novela de Zola. Renoir, en *Toni*, y en *Une Partie de campagne*, había explorado esa dialéctica entre naturaleza y sociedad que subyace en *La Bête humaine*. Esta película, vista así, desde una poética en construcción, puede entenderse como una metáfora del nacimiento y la muerte del amor. La bestia aparece cuando desaparece la inocencia, y se muestran crudamente el deseo sin amor o la relación bajo contrato: la exigencia del asesinato del marido aparece en la película de Renoir con las características de un contrato.

También en la versión de Lang y Hayes aparece la fórmula del asesinato como contrato de fidelidad, atestiguado por la carta de la esposa a su protector que el marido guarda celosamente. No hay naturaleza no humana en la versión de Lang, y esto es interesante, porque tampoco la había en Zola, salvo como paisaje desolado o como amenaza de catástrofe. Los remansos de paz que la presencia o la alusión a un mundo vivo no social, que en Renoir hay que relacionar con la improbable posibilidad de la felicidad – tema que reaparece al final, con el cuerpo de Lantier muerto entre plantas – no existen en la película de Lang. En esta, el ritmo veloz que encadena los acontecimientos parece confundirse con la causalidad centrada las metas de los personajes y la urgencia que se le impone al libre albedrío del protagonista masculino. Libre albedrío del que no parece disponer Lantier: de ahí que sea un personaje trágico. Sin embargo, la mutua atracción entre Jeff y Vicky es también asocial, animal, y se verá

dañada por la presencia ambigua del contrato. Cuando Jeff devuelve a Vicky la carta acusadora, tras renunciar al asesinato del marido, se abriría la posibilidad del amor entre ambos sin trabas, pero él ya no admite ese futuro: sin darle otra oportunidad, Jeff decreta, como Lantier asesinando a Séverine, la imposibilidad del amor animal en sociedad.

Una posible adaptación de *La Bête humaine* estaba en el aire desde antes del período frentepopulista, y cayó en manos de Renoir gracias a los intereses de Synops y Gallimard, a los de Gabin por interpretar un determinado papel, y al suyo por dirigir a esta estrella: pudo realizar el guion y trabajar con una libertad para apropiarse del texto zoliano y transformarlo en función de sus propios intereses poéticos y políticos, aunque tanto él como la productora realizaran una obra con posibilidades comerciales tanto en Francia como en el extranjero. Esta coincidencia de intereses explica la presencia de Simone Simon – que había trabajado recientemente en Hollywood – como protagonista femenina.



Séverine Roubaud (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

Todo ello, no impide que la adaptación de Renoir forme parte del conjunto de películas que exploran la relación entre naturaleza y sociedad,

y que en este sentido aproveche el aspecto inocente de la actriz para construir un personaje ambiguo.²⁹ El modo de trabajo en el sistema de estudios norteamericano, por otra parte, obliga a Lang a actuar de otra manera, sin que esto impida tampoco la construcción de una poética en evolución, uno de cuyos temas centrales es el de la participación de los seres humanos en la fabricación de su propio destino. En este sistema, Lang es capaz de negociar la presencia de un guionista u otro, participar activamente en el guion, aunque no aparezca acreditado, y finalmente trabajar minuciosamente la preparación de la puesta en escena hasta el punto de convertirla en un segundo guion, lo que demostraría la voluntad autorial de Lang.³⁰

El espejo aparece dos veces en la película de Renoir con una función narrativa importante: cuando al inicio Séverine rechaza la broma de mal gusto de su marido, acerca de que podría ser la hija de su protector Grandmorin; y cuando en la secuencia del asesinato de Séverine, Lantier puede verse a sí mismo.³¹ Sin embargo, el tema de Vicky reflejada es esencial en Lang: aparece al inicio mirándose en un espejo, cosa que hace en repetidas ocasiones; aparece duplicada en otro espejo cuando le dice a Jeff que le ama, y en el tren, cuando huye y conversa con su marido, antes de que este la estrangule, aparece reflejada en el vidrio de la ventana del compartimento. Lang ha amplificado y transformado el tema del espejo. Si el personaje, conforme a la tendencia en el sistema de estudios

²⁹ La aparición de la protagonista, con un gatito en brazos, recuerda la pintura de Pierre Auguste Renoir *Mujer con gato*, de 1875, o el retrato que hizo de Julie Manet en 1887. Véase M. Filimon, *The Eye Behind the Writing Hand: Surveillance and Adaptation in “La Bête humaine”*, en *Zola on Film. Essays in the Art of Adaptation*, Edited by A. Gural-Migdal and R. Singer, with a Foreword by B. Émile-Zola, Jefferson (NC) – London, McFarland & Company, 2005, p. 76.

³⁰ Véase G. Leblanc – B. Devismes, *Le Double Scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, 1991.

³¹ Véase K. Golsan, “*Vous allez user les yeux*”: Renoir’s Framing of “*La Bête humaine*”, en “*The French Review*”, LXXIII, 1, 1999, p. 110.

hollywoodiense, aparece como menos ambiguo que en la película francesa en la que se basa desde el punto de vista de la coherencia causal de sus acciones, Lang al hacerla mirarse en ocasiones, y duplicarla en superficies reflectantes en momentos centrales, saca a la luz estratos contradictorios de su personalidad que no son explicados. Con el montaje de la secuencia del asesinato, la buena conciencia de Jeff también queda en entredicho. En montaje alternado, mientras el marido mata a Vicky en un vagón, Jeff, en la locomotora, mirando la invitación al baile de los ferroviarios que le ha dejado Ellen, olvida definitivamente a Vicky por una nueva relación socialmente más aceptable. Durante el baile de los ferroviarios, invención de Renoir que no estaba en Zola, Lantier había asesinado a Séverine. Así como Renoir adecuaba el relato de Zola rechazando cualquier determinismo, buscando recuperar su poesía,³² Lang adecua, con otras estrategias, mediante un trabajo en equipo negociado, con ayuda de Hayes, no solo el esqueleto argumental de Renoir, sino sugerencias de Renoir y de Zola a sus propios intereses y a las necesidades de la productora que en ese momento le ha contratado.

³² Véase R. Durgnat, *Jean Renoir*, cit., p. 178.



LAPO GRESLERI

**VARIAZIONI SUL TEMA:
I CASI DI “THE FRONT PAGE”**

Sin dagli albori della settima arte, il *remake* è pratica intrinsecamente legata alla storia del cinema. I rifacimenti di opere filmiche preesistenti o le diverse trasposizioni in immagini di classici letterari e teatrali sono prodotti ricorrenti in ogni cinematografica nazionale, fenomeno che alimenta ancora oggi i dibattiti teorici su tale sfaccettata materia.¹ L'intento primario del *remake* è quello di creare un testo che sia insieme identico e differente dall'originale,² un processo di attualizzazione inteso non solo come adeguamento al presente, ma anche come perfezionamento del già esistente.³ Se storia, personaggi e situazioni si ripetono, a cambiare sono invece il linguaggio cinematografico e il contesto storico, sociale e culturale del nuovo rifacimento. Come William Shakespeare è stato letto e interpretato volta a volta secondo modi adeguati alle culture e ai gusti che

¹ Si veda C. Borsatti, *Il remake. Il cinema degli ultracorpi*, Bologna, Revolver, 2003, pp. 55-71.

² Si veda F. Colombo, *Il remake: per la teoria un paradosso splendido*, in “Segnocinema”, 15, novembre 1984, p. 10.

³ Si veda A. Cera, *Due in uno. Fenomenologia della riscrittura cinematografica*, Napoli, Giannini, 2011, p. 31.

si sono susseguiti nei secoli, così il *remake* è un modo per evidenziare ciò che è cambiato nella cultura di un determinato gruppo sociale prendendo come materiale di lavoro un'opera precedente.⁴ Il *remake* invita così lo spettatore a collegare il testo col proprio presente, rafforzando ancora una volta l'idea del cinema come autorappresentazione di una società. In tal senso è allora riduttivo considerare il rifacimento come una pura formula commerciale che ripropone un successo del passato con l'obiettivo di eguagliarne gli esiti. Al contrario, risulta ben più stimolante osservare le varianti da una versione all'altra, rintracciando l'apporto creativo del nuovo autore, in una continua mediazione fra il testo originario e il nuovo pubblico.

In questa direzione, l'esempio di *The Front Page* risulta particolarmente efficace e calzante. La commedia giornalistica incentrata su Hildy Johnson, che in procinto di sposarsi è coinvolto dal suo direttore Walter Burns (disposto a ogni sotterfugio per non perdere il prezioso collaboratore) nella cronaca dell'esecuzione dell'anarchico Earl Williams, è a tutt'oggi uno dei maggiori successi di Broadway. *Pièce* scritta da Ben Hecht e Charles MacArthur nel 1928,⁵ *The Front Page* ha avuto ben quattro adattamenti cinematografici oltre a una serie televisiva ispirata a questo titolo e prodotta dalla CBS nel 1949. Se l'omonima trasposizione di Lewis Milestone (1931) resta tendenzialmente fedele al testo originale, mentre *Switching Channels* di Ted Kotcheff (1987) si presenta come un semplice aggiornamento di *His Girl Friday* di Howard Hawks,⁶ sono

⁴ Si veda F. La Polla, *Parlare a Ninotchka, ovvero: quale remake?*, in G. Elisa Busi – Delia Chiaro, *Letteratura e cinema. Il remake*, Bologna, Clueb, 1999, p. 30.

⁵ Si veda G. Alonge, *Scrivere per Hollywood. Ben Hecht e la sceneggiatura nel cinema americano classico*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 36, pp. 57-60, pp. 65-66, pp. 96-97.

⁶ Milestone apporta solo minime variazioni all'impalcatura narrativa della commedia, mentre Kotcheff trasferisce l'ambientazione anni Trenta nell'ambiente del

proprio la versione di Hawks (1940) e *The Front Page* di Billy Wilder (1974) a distinguersi per originalità e contenuti innovativi.

Il film di Milestone – considerato una pietra miliare dei primi anni del sonoro – gioca molto sul parlato, riprendendo i frenetici dialoghi originali e adattandoli al nuovo ritmo della tecnica cinematografica, senza trascurare l'esplorazione visiva della scena, scostandosi così dall'impianto formale della *pièce* e aggiungendovi grande fluidità data dai movimenti di macchina,⁷ a cui si aggiungono numerosi *reaction shots* dei diversi giornalisti che danno dinamicità alla scena, così come angolature e punti di ripresa insoliti (le prove dell'impiccagione dalla botola del patibolo o le riprese dall'interno della scrivania della sala stampa dov'è nascosto il galeotto evaso). I principali cambiamenti sul piano narrativo sono costituiti da ellissi, piccoli tagli, cambi di nome di alcuni personaggi e aggiunte di altri (Mr. Benchley, il giudice Mankiewicz, George Kid Cukor). È rimossa anche l'entrata in scena ritardata di Burns, mostrato subito alla ricerca di Hildy (Pat O'Brian) ponendo in rilievo il loro rapporto. I due temi del testo teatrale (il futuro di Hildy al giornale e la sorte del galeotto) si accompagnano anche nel film alla critica di un ambiente cinico e spregiudicato, pur glorificando il coraggio, l'arguzia e la dedizione dei giornalisti.

I protagonisti di *The Front Page* sono tanto privi di compassione da chiedere di spostare l'esecuzione per rientrare nei tempi della prima edizione del giornale, ma hanno l'onestà di denunciare la corruzione del governatore quando viene scoperta. Da questo punto di vista, allora, Burns non è un personaggio del tutto negativo ma piuttosto antieroico, capace di

rampante giornalismo televisivo degli anni Ottanta, cambiando i nomi dei personaggi e poco altro ancora.

⁷ Si veda J. B. Martin, *Ben Hecht. Hollywood Screenwriter*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985, p. 52.

manipolare il collega ma anche di lavorare con lui per raggiungere l'obiettivo comune; mentre Hildy si atteggia a spregiudicato professionista, ma nasconde un sentimentalismo di fondo. Individualisti incalliti accomunati dall'amore per il proprio lavoro, i due si riflettono uno nell'altro, anche quando il futuro matrimonio del giovane giornalista rischia di trascinarlo nella trappola della *middle class*, allontanandolo dall'universo a cui appartiene per vocazione.



Hildy Johnson saluta i colleghi (L. Milestone – *The Front Page*, 1931)

Sono questi gli aspetti centrali della *pièce* e del film di Milestone, che torneranno rielaborati e aggiornati nelle versioni successive. In *His Girl Friday*, a prevalere è il legame tra la coppia dei protagonisti Johnson e Burns, accentuato ulteriormente dalla clamorosa modificazione introdotta da Hawks insieme a Ben Hecht, che collaborò alla sceneggiatura anche se non accreditato. Fare di Hildy una donna (Rosalind Russell), ex-moglie del

direttore ancora innamorato di lei,⁸ è una scelta che rende più credibile il rapporto fra i due e legittima in qualche modo le bassezze escogitate dall'uomo per mandare a monte il secondo matrimonio della ragazza e riconquistarla. Depurato di ogni riferimento licenzioso e razziale,⁹ il nuovo adattamento passa dall'esplorazione di un'amicizia maschile a un'indagine sui rapporti fra i sessi in America alla vigilia dell'entrata in guerra, giocando sul conflittuale rapporto di coppia che arricchisce la tensione romantica, secondo le convenzioni della *screwball comedy*.

Se le commedie degli anni Trenta con Claudette Colbert, Carole Lombard, Ginger Rogers o Katharine Hepburn presentavano l'immagine di una donna che aspirava all'emancipazione, alle soglie degli anni Quaranta i nuovi ruoli femminili in campo familiare e professionale (con gli uomini al fronte) chiedevano di tener conto di una relazione fondata sull'uguaglianza e non sullo sfruttamento.¹⁰ L'idea di una *girl Friday*, con allusione al servitore Venerdì in *Robinson Crusoe*, si ribalta allora in quella della nuova donna hawksiana: intelligente, arguta, autodeterminata ed economicamente indipendente, incarna al femminile i tratti duri e cinici dei suoi colleghi maschi (Hildy e Burns parlano, agiscono e pensano allo stesso modo), ma li

⁸ Cfr. J. Mc Bride, *Hawks par Hawks*, Préface de É. Rohmer, Texte traduit de l'américain par G. Goldfayn, Édition française établie par D. Rabourdin, Paris, Ramsay, 1987, p. 114: "Une nuit que nous dînions à la maison [...] nous avons parlé de dialogues. Je soutenais que le dialogue moderne le plus fin du monde était signé Hecht et MacArthur. Nous sommes sortis de table, et j'avais deux exemplaires de la pièce *The Front Page*. Il y avait une fille qui était très bonne et je lui ai proposé : 'Lis le rôle du reporter et, moi, je lirai celui du rédacteur en chef.' Au milieu de cette lecture, je me suis écrié : 'Dieu du ciel ! avec une fille dans le rôle, c'est encore meilleur qu'avant !' [...] Alors j'ai appelé Hecht à New York et je lui ai demandé : 'Que dirais-tu de changer Hildy Johnson et d'en faire une fille ?' Il a répliqué : 'J'aurais bien aimé que cette idée nous soit venue.' Et il a ajouté : 'Je suis en panne sur une histoire ; si tu veux bien m'aider, je viens et je t'aiderai à mon tour.' Alors, il est arrivé, je l'ai aidé et il m'a aidé".

⁹ Il messo un po' lento del Governatore non è più un ebreo, ma un americano dalle non specificate connotazioni etnico-religiose.

¹⁰ Si veda T. Powers, "His Girl Friday". *Screwball Liberation*, in A. Aprà – P. Pistagnesi, *Il cinema di Howard Hawks*, Venezia, La Biennale, 1981, p. 199.

mescola con un'innata vulnerabilità e capacità di seduzione.



Hildy Johnson saluta i colleghi (H. Hawks – *His Girl Friday* 1940)

Hildy viene così a differenziarsi dagli altri modelli femminili nel film ed eclissa ogni volta Evangeline (la *vamp* assoldata da Walter perché seduca il rivale), Mollie (la prostituta innamorata di Earl e vittima delle circostanze), la futura suocera petulante e giocatrice di bridge. L'unica donna vincente, l'unico modello femminile possibile nell'universo hawksiano, è un'eroina mascolinizzata,¹¹ mentre il maschio (Cary Grant) è spesso costretto a calarsi nei panni della donna con un provocatorio scambio dei ruoli (si pensi allo stesso attore in un altro film di Hawks, *I Was a Male War Bride*, 1949).¹²

¹¹ Si veda B. Grespi, *Howard Hawks*, Recco, Le Mani, 2004, p. 111.

¹² Si veda *ivi*, pp. 111-112.



Hildy Johnson presenta le sue dimissioni (H. Hawks – *His Girl Friday* 1940)

Ben diversa, invece, è la versione di Billy Wilder, che riprende l'impianto originale della commedia e l'arricchisce di rimandi alla propria opera¹³ e alla realtà contemporanea. L'ultimo periodo artistico del regista, da *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970) in avanti, è marcato da un'exasperazione dei toni comici, farseschi e quasi goliardici, insieme a quelli drammatici, cupi e malinconici. *The Front Page* è forse il film più riuscito di questa fase, per il suo efficace amalgama di registri, da cui trapela un'amara coscienza della perdita dei valori tradizionali.¹⁴

¹³ Si veda A. Cappabianca, *Billy Wilder*, Firenze, La Nuova Italia – Il Castoro Cinema, 1976, pp. 98-102.

¹⁴ Si veda N. Sinyard – A. Turner, *Journey Down Sunset Boulevard: The Films of Billy Wilder*, Ryde, BCW Publishing, 1979, pp. 175-186.



Hildy Johnson osserva i colleghi all'opera (B. Wilder – *The Front Page*, 1974)

Accettando per la prima volta un soggetto non proprio, Wilder non solo opta per una storia entrata ormai nell'immaginario collettivo, ma sceglie un genere volutamente *retro* (il film giornalistico) che solo anni dopo troverà nuovo fulgore pur indirizzandosi verso toni più drammatici, spionistici o d'inchiesta. Ambientando il lungometraggio nel 1929 come il testo teatrale, e scegliendo i toni della *screwball comedy*, come nella versione di Hawks, Wilder si distacca apparentemente dal presente ma vi resta profondamente ancorato grazie a una serie di rimandi e allusioni.

Significativa è la scelta di riportare Hildy (Jack Lemmon) al genere maschile, evidenziando in chiave comica molte scene legate alla sessualità¹⁵ e sottolineando il legame originale del personaggio con Burns (Walter Matthau), qui ancora più cinico e a tratti mefistofelico, col risultato di inserire il film in un filone che fra anni Sessanta e Settanta aveva riscoperto la fratellanza maschile in risposta alle rivendicazioni femministe dell'epica. Pensiamo a film come *Butch Cassidy and the Sundance Kid* e *The Sting* di George Roy Hill (1969 e 1973), *Easy Rider* di Dennis Hopper

¹⁵ Qualche esempio: cercando di mandare a monte il matrimonio del dipendente, Burns si presenta alla futura sposa come un agente della buoncostume per informarla sulle tendenze esibizioniste del fidanzato; l'omosessualità del giornalista Bensinger, solo allusa in Milestone e Hawks, è qui marcata in modi espliciti; quando i colleghi trovano Hildy e Mollie chiusi nella sala stampa, Johnson fa intendere di aver consumato un rapporto con la donna.

(1969), *Deliverance* di John Boorman (1972), *All the President's Men* di Alan Pakula (1976).



Hildy Johnson presenta le sue dimissioni (B. Wilder – *The Front Page*, 1974)

A ben guardare, tuttavia, *The Front Page* si muove in una direzione diversa e attribuisce alle due principali figure femminili della commedia (Molly e Peggy, la futura moglie di Hildy) un ruolo ben lontano dalla versione di Milestone, con un netto avvicinamento al nuovo modello di donna proposto da Hawks. Entrambe ben caratterizzate a livello psicologico e superiori agli altri personaggi, non rientrano affatto negli schemi convenzionali della dura prostituta e della dolce fidanzata,¹⁶ ma sono loro a rincorrere i propri uomini, aiutandoli e proteggendoli: Peggy ha idee chiare sul suo futuro (a differenza di Hildy) e una certa indipendenza economica; Mollie è la sola a portare un barlume di onestà e umanità nel cinico ambiente della sala stampa, sacrificandosi per il bene di qualcun altro. Quando Earl sta per essere scoperto, Mollie per creare una diversione

¹⁶ Si veda L. Gandini, *Billy Wilder*, Recco, Le Mani, 1999, p. 89.

salta dalla finestra del terzo piano e Wilder, per marcare la propria adesione ai valori che la donna rappresenta, la filma in primo piano, così come in primo piano sarà filmato Earl Williams (vittime entrambi di un sistema corrotto e crudele), a differenza di tutti gli altri personaggi finora sempre ripresi in piano d'insieme.

Non a caso, allora, il galeotto evaso diventa il perno centrale del film di Wilder: la polizia lo arresta e poi lo insegue, i giornalisti romanzano la sua vicenda, il sindaco e lo sceriffo vogliono giustiziarlo nonostante la grazia, Mollie si sacrifica per proteggerlo, Burns e Johnson fanno di tutto per avere la sua storia in esclusiva, per causa sua il matrimonio di Peggy rischia di andare a monte. Come nel film di Hawks, Earl non è rappresentato come un sovversivo, ma è il dipendente licenziato di una pasticceria che ha osato protestare: per Wilder egli non è più un buon ragazzo ignaro degli affari del mondo, bensì un ingenuo che possiede nonostante tutto una coscienza politica. Il tema della separazione fra normalità e malattia mentale, già accennato nella commedia originaria e in *His Girl Friday* nella scena dell'intervista al galeotto, torna poi ulteriormente sviluppato nella sequenza del colloquio con lo psichiatra (inserita *ex novo* da Wilder e I. A. L. Diamond nella sceneggiatura): il condannato è giudicato abbastanza sano da poter essere impiccato, ma è il medico ad esibire folli teorie edipiche ("He's crazy!", dichiara Williams) con una feroce parodia della psicanalisi freudiana.

Non manca poi nel film un'aspra critica all'America contemporanea, di cui è messa in evidenza la corruzione materiale e morale. Il sindaco e lo sceriffo, come nelle versioni precedenti, cercano di occultare la grazia concessa dal governatore al condannato, ma l'episodio diventa qui anche una puntuale satira del Watergate, con le figure di Burns e Johnson come parodie di Bob Woodward e Carl Bernstein che scoprono il malcostume

politico usando lo *scoop* per il proprio tornaconto.¹⁷ La rappresentazione di Williams come comunista, inoltre, innesca una serie di tocchi polemici contro l'opportunismo dei politici conservatori: si pensi al sindaco che prima ordina di sparare a vista contro l'evaso e poi (quando questi è scagionato) si rallegra ipocritamente di aver risparmiato un inutile spargimento di sangue. Questi ritratti amari e satirici lasciano poco spazio ad uno *humour* prettamente evasivo: si ride amaro nel provocatorio film di Wilder, perfettamente inserito nel panorama intellettuale americano degli anni Settanta, sotto il segno della sonora sconfitta del Vietnam che avvia una dolorosa presa di coscienza storica. È un maturo riesame delle versioni precedenti, che mette in discussione i convincimenti del passato, nella prospettiva di un avvenire più incerto ma più consapevole della propria ambiguità.

Se *Hawks* si era allontanato dal finale originale, guardando al futuro dei suoi personaggi con ostinata fiducia (Hildy si sposerà con Walter, confermando il loro amore e la comune passione per giornalismo), Wilder riprende invece le fila della narrazione di Ben Hecht e MacArthur e del film di Milestone: il matrimonio di Hildy con Peggy (Susan Sarandon) si farà e Walter con apparente rammarico accetta la scelta del collega, donandogli il proprio orologio; salvo poi denunciarlo subito dopo per il furto dell'oggetto e confermare così il proprio cinismo.¹⁸ Wilder insomma non lascia spazio a speranze e marca fortemente una disillusione che è ormai connaturata al suo cinema e in generale alla società e alla cultura nazionale.

¹⁷ Si veda N. Sinyard – A. Turner, *Journey Down Sunset Boulevard: The Films of Billy Wilder*, cit., p. 181 e p. 186.

¹⁸ Una scena simile è presente anche in *Hawks* (per evitare la partenza di Hildy, Walter escogita un finto furto del proprio facendo arrestare il fidanzato della ragazza), ma la variante di Wilder viene però a modificare la conclusione dell'opera, differenziando profondamente la sua versione dalle precedenti.



Hildy Johnson fra Walter Burns e Peggy (B. Wilder – *The Front Page*, 1974)

Tutti gli adattamenti di *The Front Page*, a loro modo fedeli e al contempo profondamente innovatori rispetto alla *pièce* originale, sono così delle veridiche testimonianze del proprio tempo, ogni volta mettendo in scena un nuovo modo di essere e di rappresentarsi americani, grazie all'inimitabile capacità interpretativa ed espressiva di cui il cinema ha sempre dato prova.



ADRIANO PICCARDI

MARLOWE RETURNS: DA “MURDER, MY SWEET” A “FAREWELL, MY LOVELY”

Il 1944 è un anno importante per Raymond Chandler. È l'anno in cui viene scritturato dalla Paramount per lavorare alla sceneggiatura di *Double Indemnity*; ma è anche l'anno in cui scrive il saggio *The Simple Art of Murder*, vero manifesto delle sue idee sulla scrittura del romanzo poliziesco, in cui definisce una volta per tutte le caratteristiche della figura di *detective* cui ha dato il nome di Philip Marlowe. Il 1944 è anche l'anno in cui Philip Marlowe per la prima volta fa la sua comparsa in un film di Hollywood – *Murder, My Sweet* – dopo la falsa partenza di due anni prima con i mediometraggi della serie cinematografica *The Falcon* prodotta dalla RKO nel 1942 e che si chiuderà nel 1949 dopo aver sciorinato ben sedici titoli: il terzo episodio, *The Falcon Takes Over* (1942), si basava a tutti gli effetti sul medesimo romanzo di cui *Murder, My Sweet* costituisce il primo vero adattamento come lungometraggio, ossia *Farewell My Lovely*, pubblicato nel 1940 dopo il successo di *The Big Sleep* (1939), che arriverà a sua volta sullo schermo nel 1946 diretto da Howard Hawks.

Il 1944 è un anno importante anche per Edward Dmytryk: gli viene assegnata, infatti, la regia proprio di *Murder, My Sweet*, che in un primo momento sembrava dover essere diretto da Irving Reis, regista di *The Falcon Takes Over*. Su un altro piano, il 1944 va ricordato anche come l'anno in cui Dmytryk si iscrive al Partito Comunista: gesto che testimonia una sensibilità sociale, lo fa entrare in un gruppo abbastanza nutrito di personalità e addetti ai lavori dell'industria hollywoodiana, e finirà per metterlo nei guai nel 1947 con il HCUA (House Committee on Un-American Activities). Dopo un primo tentativo di resistere alle pesanti ingerenze antidemocratiche del HCUA nelle scelte politiche individuali di maestranze più o meno celebri del mondo del cinema, Dmytryk cede e inizia a collaborare; evento, questo, che determinerà una vera e propria cesura tra la prima e la seconda parte della sua carriera.

Nel 1943 Dmytryk ha diretto, tra gli altri, *Hitler's Children*, *Behind the Rising Sun* e *Tender Comrade*: film di argomento bellico e sicuramente di propaganda, ma attraversati da una spiccata sensibilità per dialettiche culturali più profonde, che inducono gli individui a comportamenti non solo motivati dalla necessità di sostenere la 'giusta guerra', ma da un sentimento democratico che va oltre lo scontro contingente con il nemico. La produzione RKO giudica il giovane regista in grado di affrontare l'adattamento del romanzo di Chandler (l'anno prima Dmytryk aveva a sua volta diretto un episodio di *The Falcon*, *The Falcon Strikes Back*), contribuendo a valorizzare meglio un personaggio e una storia ben delimitati dalle norme del cinema poliziesco e *noir*. Ma Philip Marlowe non è un *detective* di *routine*, dal momento che Chandler ha usato la letteratura di genere come un cavallo di Troia per dimostrare che una scrittura 'alta' può essere trasferita anche nei prodotti più popolari. Il suo eroe

"[...] must be a complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world. [...] He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks, that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness."¹



Philip Marlowe (E. Dmytryk – *Murder, My Sweet*, 1944)

La sceneggiatura, firmata da John Paxton, si serve del testo letterario di partenza in modo molto libero: parti consistenti della vicenda vengono tagliate, totalmente rimodellata è l'identità del personaggio femminile che (pur tra mille indecisioni) aiuta Marlowe, il finale della storia è molto diverso e attenuato rispetto a quello di Chandler. Pensiamo per esempio

¹ R. Chandler, *The Simple Art of Murder* (1950), all'indirizzo elettronico www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html.

alla sequenza di apertura, quando Marlowe entra nel locale dove sette anni prima lavorava Velma e trova un nuovo proprietario e una nuova clientela, che nel romanzo erano di colore e nel film sono bianchi; una trasformazione probabilmente motivata dall'opportunità del momento, quando gli afroamericani stavano partecipando allo sforzo bellico. Dmytryk, peraltro, resta fedele alle motivazioni che sostenevano l'agire del protagonista chandleriano, come dimostra più avanti, durante il primo confronto con Ann Grayle, la battuta di Marlowe: "I'm just a small business man in a very messy business, but I like to follow through on a sale". Questo senso della propria dignità ispira il suo giudizio sulla società in cui deve muoversi e sui valori che la governano: il denaro come motore primario delle azioni e delle aspirazioni degli uomini, il desiderio di ricchezza come origine del Male.



Velma Valento *alias* Helen Grayle (E. Dmytryk – *Murder, My Sweet*, 1944)

Marlowe deve vedersela anche con la polizia, ma al momento della resa dei conti si salva e conquista anche la giovane Ann Grayle. L'ambiente

è una Los Angeles dominata dalla corruzione, dal compromesso e dal ricatto, dove l'idea stessa di morale si è dissolta rendendo vana ogni ricerca di integrità. Marlowe riesce a smascherare la macchinazione di Velma grazie al suo intuito, alla sua ostinazione e alla fortuna. Ma a ben guardare non prova nemmeno il bisogno di conoscere le sue vere motivazioni, poiché queste appaiono come un semplice McGuffin (come lo chiamava Alfred Hitchcock), un pretesto narrativo in fondo irrilevante. Ciò che conta, per questo *private eye* disincantato ma non cinico che è stato definito un "marxista tipo gioventù bruciata",² è in definitiva sopravvivere cercando di tutelare la propria dirittura morale, in una società che toglie di mezzo coloro che non accettano le sue regole spietate.



Velma Valento e Philip Marlowe (E. Dmytryk – *Murder, My Sweet*, 1944)

Nella prima inquadratura di *Farewell, My Lovely* di Dick Richards (1975), notturna e pervasa da un verde mortuario, le palme di Los Angeles

² Si veda *Conversazioni (Brett Easton Ellis con James Ellroy)*, a cura di A. Elkann e E. Sgarbi, in "Panta", 15, luglio 1997, citato in F. Giovannini, *Storia del noir*, Roma Castelvechi, 2000, p. 61.

si agitano al vento con un che di spettrale. Il film è da subito un film di fantasmi: sulle inquadrature delle strade cittadine, percorse dai fari delle automobili come occhi anonimi e dai neon accesi nella sera senza riuscire a rallegrarla, scorrono i titoli di testa che ci conducono alla figura del protagonista: galleggiante in un rosso foriero di violenza e sangue più che di passione (l'unico amore che attraverserà questa storia si concluderà tragicamente), Robert Mitchum nei panni di Marlowe guarda fuori da una finestra d'albergo e pronuncia parole già definitive: "This past spring was the first that I felt tired and realized I was growing old". Considerando che la vicenda si svolge nei medesimi anni del film di Dmytryk,³ colpisce la differenza fisica tra il risoluto e reattivo Dick Powell e questo disincantato Robert Mitchum, segnato dalla *nonchalance* che è stata la cifra del suo *appeal* divistico. Il nuovo Marlowe si materializza subito come una sorta di spossato *revenant*, anche se derivato forse più dal Jeff Markham di *Out of the Past* di Jacques Tourneur (1947) che dalle precedenti incarnazioni del *private eye* chandleriano, a cominciare da Humphrey Bogart in *The Big Sleep*: il parallelismo (del tutto assente nella versione di Dmytryk) diventa manifesto nelle sequenze in cui Mitchum indossa il leggendario *trench* stazonato con la cintura annodata, che caratterizzava già il personaggio di Tourneur sulla falsariga dello stesso Bogart hawksiano. È evidente che Richards, inquadrando in apertura il suo protagonista in modo così marcato dalla retorica del genere (con angolazione dal basso e la macchina da presa che sale lentamente verso di lui) ammette l'intenzione di muoversi sul terreno dichiarato della tradizione hollywoodiana.

³ Si pensi a richiami storici precisi, come la serie positiva del campione di baseball Joe Di Maggio (un tema che attraversa tutto il film) o l'invasione dell'Unione Sovietica da parte dell'esercito tedesco (citata nei giornali): siamo dunque nell'ultima settimana di giugno del 1941 ed è significativo che proprio le guerresche imprese di Hitler e Napoleone siano svilite da Marlowe di fronte agli *exploits* (questi sì, memorabili) di Joe Di Maggio.



Velma Valento e Philip Marlowe (D. Richards – *Farewell, My Lovely*, 1975)

Non a caso *Farewell, My Lovely* si richiama linguisticamente al leggendario bianco e nero del film *noir* e del *detective movie* degli anni Quaranta, quella sorta di espressionismo rivisitato da Hollywood che Dmytryk in *Murder, My Sweet* aveva utilizzato magistralmente, valendosi dei servigi di Harry J. Wild alla fotografia: particolarmente nella parte finale, nelle due sequenze notturne ambientate nella casa sul mare di Leuwen Grayle. Il direttore della fotografia per Richards è invece John Alonzo, che negli anni precedenti aveva lavorato in *Bloody Mama* di Roger Corman (1970), *Vanishing Point* di Richard Sarafian (1971), *Harold and Maude* di Hal Ashby (1971) e soprattutto *Chinatown* di Roman Polanski (1974). Alonzo raccoglie la sfida di riportare a nuova vita nel Technicolor i fasti del bianco e nero, caricando paradossalmente di colore le immagini, per arrivare a un risultato finale di cupezza contrastata e inquieta, in tutto e

per tutto all'altezza del riferimento estetico originario. Si pensi, come ideale testimonianza di passaggio di consegne, all'inquadratura dell'interno in chiaroscuro contrastato (le scale, la ringhiera, le ombre sulle pareti) dove si muove Marlowe, quando esce dalla stanza in cui era stato rinchiuso dopo essersi liberato del suo carceriere: il precedente di Dmytryk è qui rivendicato, ma contemporaneamente distanziato dalla scelta di riprendere l'ambiente in un ideale controcampo, rispetto alla soggettiva adottata in *Murder, My Sweet* per la medesima situazione.

Richards aveva esordito qualche anno prima con un western revisionista di rara efficacia, *The Culpepper Cattle Co.* (1972), firmando poi nel 1975 *Rafferty and the Gold Dust Twins*: un *road movie*, mai distribuito in Italia, nel quale si intrecciano la disgregazione del sogno americano e la ricerca improbabile della fama mediatica. Il regista appartiene a pieno titolo a quel movimento vitale e innovativo che va sotto il nome di New Hollywood, caratterizzato da una pratica sovversiva di decostruzione e rimescolamento dei generi tradizionali. *Farewell, My Lovely* gli offre dunque l'occasione di proseguire un percorso destinato però a esaurirsi rapidamente, con *March or Die* (1977), *Death Valley* (1982) e *Man, Woman and Child* (1983), in un clima ormai ben diverso rispetto a quello del periodo precedente. *Farewell, My Lovely* si colloca dunque, anche dal punto di vista cronologico, nel bel mezzo di un decennio hollywoodiano segnato da sperimentazioni narrative, interpreti iconici, corrosive rappresentazioni di una profonda crisi sociale e culturale. Richards non si misura in questo caso con un genere ma con un film preciso, quasi a volerne estrarre ciò che all'epoca non era stato possibile mostrare: una sorta di *final cut*, condotto nella consapevolezza che si tratta di un'opzione ideale, irrealizzabile poiché a sua volta aperto alla possibilità di una nuova versione, di un nuovo *remake*.

Farewell, My Lovely non solo riscrive il film di Dmytryk a distanza di tre decenni, passando dal cinema classico a quello moderno, ma entra in dialogo anche con il romanzo di Chandler di cui riprende esattamente il titolo. Richards, tuttavia, non intende compiere un recupero filologico e anzi sono significative le novità che introduce rispetto alle versioni precedenti. Come nel film di Dmytryk la voce narrante del protagonista è introdotta dalla necessità di ricostruire i fatti per la polizia, mentre si sottolinea (come dimostra la citata battuta d'apertura) la vulnerabilità del personaggio. Il rimando a *Murder, My Sweet* si fa dichiarato nel dettaglio del neon difettoso del Florian's, il *nightclub* dove Moose Malloy conduce Marlowe; ma subito dopo la sequenza all'interno del locale (con i gestori e i clienti di colore e l'omicidio finale del proprietario) ripristina il dettato chandleriano che era stato 'ammorbidito' nel film del 1944, evidenziando i conflitti etnici e il razzismo della polizia e dei *media* con un'aperta critica alla società americana. E ovviamente la denuncia si sdoppia, proiettandosi dagli Stati Uniti degli anni di guerra agli Stati Uniti degli anni Settanta, dopo l'esperienza traumatica del Vietnam e le violenze politiche inaugurate dall'omicidio del presidente John Kennedy.

Il film di Richards dà così spazio ad aspetti sociopolitici che erano assenti o innominati in *Murder, My Sweet*, a partire dal motivo della decadenza legata al culto del denaro: l'esercizio del potere attraverso la manipolazione della verità, l'alleanza con la criminalità. Emblema di questo mondo è l'anziano marito di Velma, mostrato (a differenza di Dmytryk e dello stesso Chandler) come un politico ricchissimo e corrotto che sfugge alla resa dei conti finale confermando così la sua appartenenza alla cerchia degli intoccabili. Dmytryk da parte sua, con un idealismo democratico tipico della sua generazione, si limitava a chiamare in causa i valori astratti in nome di un mondo nuovo, mentre la nuova versione (in un

clima ben diverso) si impegna in un profondo ripensamento della società americana e delle sue responsabilità.



Velma Valento (D. Richards – *Farewell, My Lovely*, 1975)

In questo nuovo contesto rientrano anche alcuni aspetti del personaggio Marlowe che ne arricchiscono la complessità rispetto all'originale: all'ironia e al disincanto capaci di esprimersi anche con durezza (come nei confronti di Rolfe, il poliziotto venduto e razzista) si aggiunge qui il rispetto e la profonda empatia nei confronti degli emarginati e dei diversi. Così, mentre scompare il personaggio di Ann Grayle, legato al finale parzialmente consolatorio del film del 1944, vengono introdotti personaggi assenti nella prima versione e nel romanzo. Pensiamo al musicista Tommy Ray, dalla carriera stroncata anche a causa del suo matrimonio con una donna di colore da cui ha avuto il bambino (Marlowe finirà, a modo suo, per 'adottarlo'). Pensiamo a Jessie Florian, vedova del proprietario del *nightclub*, che non è più una semplice delatrice come nel

film precedente ma è presentata come una donna sola, prigioniera dei ricordi e di patetiche speranze naufragate nell'alcol: assassinata, è evidente la compassione che Marlowe prova per lei. Anche le prostitute che lavorano nel bordello di Frances Amthor vengono mostrate senza giudicarle, e perfino la nuova identità femminile di quest'ultimo personaggio (nel film di Dmytryk, Jules Amthor era maschio e truffatore di ricche signore) è significativa. La tenutaria del bordello, corpulenta e violenta ma a sua volta uccisa per la sua fragilità affettiva omosessuale, è infatti un'altra figura che fa scattare un gesto di comprensione, al pari dell'altro omosessuale assassinato Lindsay Mariott, la cui morte gioca un ruolo importante nell'impegno investigativo di Marlowe, lasciando trapelare da parte del *detective* una sorta di divertita simpatia che non intacca minimamente la sua evidente identità di genere.



Philip Marlowe (D. Richards – *Farewell, My Lovely*, 1975)

In questa logica di comprensione verso coloro che scontano tragicamente la loro debolezza in una società spietata, non sorprende che

nel film di Richards sia lo stesso Marlowe a uccidere Velma, la burattinaia che ha voluto dirigere senza pietà il sordido spettacolo fin dall'inizio, col solo intento di salvaguardare la propria rispettabilità. Nel solco di una tradizione hollywoodiana consolidata, è dunque affidato al *private eye* il compito di svelare la corruzione e poi di fare giustizia, ma in modo del tutto parziale e inadeguato: constatazione essenziale in un *detective movie*, non c'è spazio per alcuna catarsi. Su questa via si accomunano i due film, *Murder, My Sweet* e *Farewell, My Lovely*, il primo lasciando questa amara verità per così dire dietro le quinte, il secondo dichiarandola apertamente senza concedere allo spettatore nemmeno lo straccio di un'illusione.



VALERIO CARANDO

ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ

VARIAZIONI SIMENON. APPUNTI SU TRE ADATTAMENTI CINEMATOGRAFICI

Il 1933 è l'anno in cui Adolf Hitler accede alla cancelleria del Reich. Georges Simenon, negli stessi mesi, folgorato da una percezione profetica, insegue le vicende di un ebreo perseguitato da un consorzio umano ostile e mediocre (il suo ritratto dei funzionari di polizia è impietoso, provocatorio e toccato dalla più sferzante disillusione), forse a sua volta influenzato dal cinema prodotto negli anni che registrano gli effetti della crisi del 1929 e il declino della Repubblica di Weimar: si pensi a *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* del 1931, il cui nucleo narrativo lo stesso Fritz Lang (nel frattempo transfuga dalla Germania nazista) iscriverà parzialmente in *Fury* (1936).

Autore cardine del Novecento, in sintonia e in conflitto col proprio tempo, Simenon è autore nato *per* il cinema, certo, ma anche *nel* cinema. *Les Fiançailles de M. Hire*, punta di diamante della sua sterminata produzione, costituisce un emblematico esempio di testo letterario declinato a più riprese dal *medium* cinematografico. Un'opera sottilmente

anarcoide, che spiana il terreno a traduzioni filmiche capaci di cogliere e riformulare le tracce di un disagio esistenziale eternato da alcune delle più belle pagine della narrativa novecentesca. Adattamenti che ovviamente non scartano, tutt'al più ricercano, la possibilità di una variazione, o una deviazione o un arricchimento. L'opera cinematografica, del resto, stabilisce con le sue matrici letterarie, figurative e sonore un rapporto dialogico, attraversato da molteplici e diseguali tensioni. Il film prende forma come testo di secondo grado, dalle sfaccettature prismatiche, sovrapponendo alla fonte d'origine le ragioni di un discorso autonomo, determinato a sua volta da un nutrito seguito di variabili (dal contesto storico di volta in volta presente, alla rielaborazione critica di ogni singolo cineasta).

1. *Panique*

Julien Duvivier fa ritorno in patria all'indomani del secondo conflitto mondiale, dopo aver diretto un film in Gran Bretagna (*Lydia*, 1941) e tre negli Stati Uniti (*Tales of Manhattan* nel 1942, *Flesh and Fantasy* nel 1943, *The Impostor* nel 1944). L'accoglienza non è delle migliori: "Il paraît que Clair, Renoir et moi, nous avons renié notre pays ! Un rien", afferma a caldo il regista in un'intervista del 1945.¹ La Francia dell'immediato dopoguerra, martoriata dagli strascichi delle penurie belliche, depredata della propria identità, scossa dagli scrupoli di coscienza connessi agli orrori del collaborazionismo, è andata sperperando con colpevole noncuranza la tenera innocenza d'*avant-guerre*. Il populismo romantico imbevuto di fatalismo e *amour fou* che percorreva le palpitanti platee degli anni Trenta

¹ Cfr. M. Idzkowski, *Interview de Duvivier*, in Y. Desrichard, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, Paris, Durante, 2001, p. 61.

è declassato a fragile ricordo in questo paese distrutto, minato da laceranti rancori, squassato da pulsioni che convergono in desideri di epurazione sommaria. Spinte irrazionali, pervase da un senso di giustizia iniquo, dalle radici malsane, che non tardano a tradursi in atti d'inaudita ferocia. La caccia alla testa del nemico prende così a incalzare, sempre più ossessiva. Un nemico da individuare preferibilmente nei sottoboschi di un'umanità alla deriva, fra coloro che privilegiano lo scarto a detrimento della norma. In altre parole, fra i non allineati.

Non pare un caso che il primo film realizzato da Duvivier nella Francia liberata del 1946 sia un adattamento da *Les Fiançailles de M. Hire*, testo gravitante intorno ai concetti stessi di delazione e caccia al nemico, colui sul quale una società incancrenita nella miseria morale finisce ineluttabilmente col proiettare i più inconfessabili sensi di colpa (nel film il macellaio Capoulade dichiara: “S’il y a un animal malade dans un troupeau, il faut le tuer”).² A partire dal titolo, *Panique* rinuncia alla cultura dell’*happy end* che Duvivier aveva conosciuto e frequentato negli anni del soggiorno statunitense:

“J’arrivais d’Hollywood où j’avais vu pendant cinq ans des films optimistes avec le *happy end* inévitable, aussi avais-je envie de traiter un sujet plus en rapport avec la situation actuelle [...] . Que dit *Panique* ? Il dit que les gens ne sont pas gentils, que la foule est imbécile, que les indépendants ont toujours tort [...] et qu’ils finissent inévitablement par marcher dans le rang.”³

² La battuta, inserita da Duvivier e dal co-sceneggiatore Charles Spaak, è assente (ma in fondo presente sottotraccia) nel romanzo di Simenon.

³ J.-M. Lo Duca, *Conversation avec Julien Duvivier et naissance et aventures de “Panique”*, (1946), in Y. Desrichard, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, cit., p. 62.



Monsieur Hire (J. Duvivier – *Panique*, 1946)

Muovendo da *Les Fiançailles de M. Hire*, romanzo dotato di un'architettura complessa, Duvivier opera una personale interpretazione della vicenda inscrivendola nei codici stilistici del coevo *polar* e ricreando con estrema precisione le atmosfere di un microcosmo periferico dai riflessi luciferini: atmosfere puntualmente varcate da ombre lunghe ed enigmatiche, fitte di chiaroscuri, sostenute da un bianco e nero carico di contrasti (il direttore della fotografia è Nicolas Hayer).

Se da una parte la Villejuif ricostruita negli stabilimenti della Victorine si sovrappone, nel ricordo, al quartiere operaio abitato da François (Jean Gabin) in *Le Jour se lève* di Marcel Carné (1939), dall'altra Duvivier nega sin dalle prime battute la legittimità di un altro realismo

poetico. I personaggi maschili non hanno lo stesso carisma, ancorché ispido, rivendicato nei film del decennio precedente; ad eccezione forse di Monsieur Hire, la cui solitudine venata di misantropia non è troppo distante da quella di un antieroe alla Gabin. Alice (Viviane Romance), mossa dal più torvo opportunismo, non esibisce rapporti di filiazione con le grandi protagoniste femminili degli anni Trenta: si pensi alla tenera e insolente Clara (Arletty) di *Le Jour se lève* o alla dolce Nelly (Michèle Morgan) di *Le Quai des brumes* (1938), per citare un altro capolavoro di Carné; ma potremmo anche chiamare in causa l'eterea Gaby (Mireille Balin) di *Pépé le Moko* (1936), film capitale dello stesso Duvivier. La cesura fra *avant-guerre* e *après-guerre* è sottile ma evidente: gli ambienti di *Panique* sono labirinti oppressivi, dominati da sguardi torbidi e insinceri, in cui ogni possibile riferimento morale scompare prima ancora che il regista si decida a muovere le pedine dell'intrigo. L'antagonista non è più incarnato dal solo *vilain*, come in *Le Quai des brumes*, o dal tutore dell'ordine, come in *Pépé le Moko*, ma si nasconde dietro ogni porta, si mimetizza nella massa. Se esistesse un precedente diretto di *Panique*, questo andrebbe senz'altro rintracciato in *Le Corbeau* di Henri-Georges Clouzot (1943), straordinaria meditazione sulle nevrosi della Francia occupata.

Fra le numerose variazioni che Duvivier e Spaak operano sul testo di Simenon, due sono particolarmente significative, poiché toccano la natura del protagonista e lo svolgimento dell'epilogo. Se nel romanzo Monsieur Hire è un infimo truffatore, condannato per giunta all'anonimato, nel film è un professionista dedito alle pratiche dell'occultismo, che l'astiosa società francese del dopoguerra ha costretto in un ruolo non suo, privandolo di un'aspirazione assolutamente legittima (è un ex-avvocato). Il Monsieur Hire di Duvivier, *alias* Dottor Varga, è un personaggio meno votato all'ambiguità, più sicuro di sé, capace perfino di prendere a schiaffi un avversario in amore. Michel Simon interpreta un misantropo dotato

d'indubitabile magnetismo, che contraddice l'anonimo grigiore del suo omologo letterario. Il finale, inoltre, non lascia in sospeso la risoluzione del caso (come in Simenon), con Hire che muore dopo aver inviato la lettera volta a incastrare l'assassino. Il film, pur mantenendosi fedele allo spirito del romanzo, affronta invece lo scioglimento dell'intrigo, poiché la prova del delitto è conservata nella macchina fotografica del protagonista. Il *deus ex machina* non è dunque affidato a una lettera ma a un dispositivo della visione, in perfetto accordo con le tensioni voyeuristiche, che nel libro come nel film caratterizzano sin dall'inizio la relazione tra Alice e Hire.



Alice e Monsieur Hire (J. Duvivier – *Panique*, 1946)

2. *Barrio / Viela, rua sem sol*

Dopo aver intrapreso un tortuoso pellegrinaggio lungo i sentieri del cinema europeo (Ungheria, Gran Bretagna, Francia, Italia) ed essere

sfuggito alla persecuzione antisemita nei primi anni della Seconda guerra mondiale, l'ungherese Ladislao Vajda giunse a Madrid grazie all'interessamento di Conchita Montenegro, protagonista femminile di quello che sarebbe stato il suo ultimo, tormentatissimo film italiano (*Giuliano de' Medici*, 1941).⁴ A partire dal 1942, il cineasta trovò stabile rifugio in Spagna⁵ integrandosi nel tessuto industriale locale e sviluppando (anche in regime di coproduzione con Gran Bretagna, Germania, Portogallo, Italia e Svizzera) il capitolo più significativo della sua carriera.

Il cinema di Vajda, maturato a contatto con le grandi cinematografie degli anni Trenta, persegue una forma di ibridazione⁶ volta a sovrapporre il folklore e il *tipismo costumbrista* propri della scena locale a determinati stilemi di marca europea (dall'espressionismo tedesco alla *Neue Sachlichkeit*, dal realismo poetico francese al neorealismo italiano), sempre in bilico tra le esigenze dell'industria e un'autonomia creativa conquistata sul campo. Alla marcata indole migratoria dell'esteta-cineasta contribuisce altresì lo *status* di 'ebreo errante' rivendicato dall'uomo, motivo non secondario che sembra percorrere sotterraneamente tutta la sua filmografia ed è possibile individuare anche in *Barrio*.⁷ Sebbene questa trasposizione

⁴ Il film fu oggetto un'indagine dell'OVRA, la polizia segreta fascista, su esplicito ordine di Mussolini, determinando l'allontanamento del regista dall'Italia in guerra. Si veda A. Lénárt, *Apuntes sobre las relaciones cinematográficas húngaro-españolas y el cine de Ladislao Vajda*, in *Encrucijadas: estudios sobre las relaciones húngaro-españolas*, ed. Z. Csikós, Huelva, Universidad de Huelva, 2013, pp. 181-182.

⁵ Sorte comune ad altri rifugiati ebrei, come il direttore della fotografia Heinrich Gärtner, assiduo collaboratore di Vajda, ribattezzato in Spagna Enrique Guerner.

⁶ Si veda J. Pérez Perucha, *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español, 1913-1973)*, in S. Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 13.

⁷ Nonostante la critica franchista si fosse prodigata per occultare le radici ebraiche di Vajda nel quadro di una tendenziosa nazionalizzazione dello straniero, alcuni studiosi contemporanei hanno evidenziato la loro impronta anche in opere insospettabili come *Marcelino, pan y vino* (1955). Si veda V. Camporesi, *Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España*, in *Cine, nación y nacionalidades en España*,

apocrifa da Simenon (lo scrittore non è accreditato nei titoli di testa) si guardi bene dall'esplicitare l'adesione di Don César, ovvero Monsieur Hire, alla religione ebraica, l'accidentato itinerario biografico del regista trova un riflesso nello specchio del film, realizzato pochi anni dopo l'arrivo in Spagna e a proposito del quale Vajda stesso ebbe a dichiarare: "Es la película que mejor va con las preferencias de mi temperamento".⁸



Il quartiere (L. Vajda – *Barrio / Viela, rua sem sol*, 1946)

Barrio fa parte di un ciclo di coproduzioni ispano-lusitane / che include altri due titoli: *Cinco lobitos / O Diabo são elas* (1945) e *Tres espejos / Tres espelhos* (1946). Anche *Barrio / Viela, rua sem sol* (1947) prende forma in un dittico di film gemelli, uno in portoghese e uno in spagnolo, girati con lo stesso *cast* tecnico e con un differente *cast* artistico (ad eccezione della protagonista femminile, la portoghese Milú, e di alcuni

Estudios reunidos por N. Berthier y J.-C. Seguin, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 66.

⁸ Cfr. A. Sánchez, citato in F. Llinás, *Ladislao Vajda, el húngaro errante*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1997, p. 70.

caratteristi spagnoli). Realizzato negli studi Roptence di Madrid e ad Oporto, *Barrio* si svolge nei bassifondi di un'impresata città portuale, ambiguità certamente dettata dall'esigenza di aggirare la censura franchista e salazarista.⁹

Prendendo parzialmente le distanze dal celebre *Panique*, l'adattamento di Vajda converte questa storia di desiderio, frustrazione e ineluttabilità nello scarno ritratto di una società castigata dall'indigenza. Come dichiara il titolo, protagonista del film è un quartiere dominato dalla più esecrabile putrescenza morale e materiale, sul cui suolo non può germogliare l'ombra di un frutto sano. Del resto, l'ispettore Castro (sorta di *castizo* commissario Maigret, interpretato nella versione spagnola da Manolo Morán) non tarda a rilevarlo: "Cualquiera puede ser un asesino. Y el que no lo sea, acabará por serlo".

Nonostante il determinismo tragico del romanzo risulti notevolmente smorzato in *Barrio* (l'epilogo non si sottrae alle più tipiche convenzioni del cinema franchista-salazarista),¹⁰ è comunque ravvisabile nel film un sottile fatalismo che raggiunge il culmine negli istanti che precedono il linciaggio di Don César (Guillermo Marín nella versione spagnola): Ninon (Milú) intona un malinconico *fado* e imbecca il labirinto di strade affacciate sul porto, un dedalo di vicoli lugubri e angusti che corrisponde alla degradazione morale dei suoi abitanti. Seguendo l'esempio di Lang e del suo *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*,¹¹ Vajda si sofferma con lunghe

⁹ Si veda J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 165.

¹⁰ Vajda ripristina i punti di riferimento morali, del tutto assenti nel romanzo: Don César e Ninon, unici personaggi positivi insieme ai tutori dell'ordine (che in Simenon erano marci come gli abitanti di Villejuif), potranno forse coronare, *in extremis*, un catartico idillio d'amore.

¹¹ Vajda è certo a suo agio nel manipolare i codici del film *noir* americano: si veda I. Sempere Serrano, *Las otras caras del cine negro: las versiones española y portuguesa de "Tres espejos" de Ladislao Vajda*, in "Quintana: Revista do

carrellate laterali su volti minati dalla miseria e dal malanimo, suggerendo così un'allusione alla questione ebraica, che nel romanzo di Simenon si affidava a uno spirito critico velato, tendente all'astrazione. Si pensi all'invettiva dell'ispettore Castro:

“¿Quiénes sois vosotros para hacer justicia? Esa es nuestra misión, y no la vuestra. Habéis matado a un inocente, y su muerte caerá sobre todas vuestras conciencias, sobre vuestro maldito barrio. [...] ¡Asesinos!”



Ninon al porto (L. Vajda – *Barrio / Viela, rua sem sol*, 1946)

Vajda elude inoltre le restrizioni censorie, favorendo l'emersione di contenuti saldamente ancorati alla *Weltanschauung* di Simenon, come il tema del voyeurismo e quello del pregiudizio razziale. Così, elaborando un

Departamento de Historia da Arte”, 9, 2010, pp. 201-202. Tuttavia, i riferimenti più diretti di *Barrio* sono da ricercarsi proprio nel cinema tedesco, da Lang a Georg Wilhelm Pabst: si pensi in particolare agli ambienti e alle tipologie umane di *Die Dreigroschenoper* (1931). Va ricordato che il padre del regista, Ladislaus Vajda, collaborò in diverse occasioni alle sceneggiature di Pabst.

montaggio punteggiato di controcampi sofisticati¹² e ricorrendo ripetutamente alla *mise en abyme* (le inquadrature sono fitte di aperture sul vuoto: finestre, finestrini, porte, specchi, quadri),¹³ promuove una significativa dicotomia della visione dalla quale è possibile ricavare il senso più profondo del film: da una parte uno sguardo attivo, desiderante, rivelato dalle pulsioni scopiche di Don César; dall'altra uno sguardo passivo, offuscato dagli stereotipi sociali espressi dalla massa, ambasciatore di un insidioso ottenebramento collettivo.

3. *Monsieur Hire*

L'adattamento proposto da Patrice Leconte nel 1989 con *Monsieur Hire* dà prova di un acuto spirito critico, radicato nelle tensioni culturali del mondo contemporaneo. Nel formulare il suo rapporto con la vicenda narrata da Simenon, Leconte non può prescindere dal cinema che l'ha preceduto e dall'altro grande *Monsieur Hire* dello schermo, reso immortale da Julien Duvivier e Michel Simon. Per questo, nel solco di un'aderenza al romanzo apparentemente convinta, tutt'altro che problematica, Leconte promuove alcune contaminazioni in un dialogo denso e articolato con *Panique*, come ideale controcanto a Simenon. Il regista riduce la storia all'osso, sfumando il discorso sull'ostilità delle masse e concentrandosi sull'amore illusorio di Hire (Michel Blanc) per Alice (Sandrine Bonnaire): un rapporto fatto di sospirati scarti e coincidenze mancate, che rielabora i

¹² Pensiamo alla dissolvenza incrociata che lega l'immagine di Ninon al suo riflesso nel ritratto contemplato da Don César. Si veda J. L. Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, cit., p. 167.

¹³ Si veda la straordinaria inquadratura, opportunamente incorniciata dal finestrino di un'automobile, che esalta lo sguardo inquisitorio dell'ispettore Castro sugli abitanti del quartiere: uno sguardo teso a setacciare la verità nascosta sotto le apparenze di una società asservita al pregiudizio e all'omertà.

materiali diversi del romanzo e dal prototipo cinematografico. Se è vero che Leconte mutua da Simenon l'intuizione di rimandare il più possibile la rivelazione del tradimento (in Duvivier il doppio gioco di Alice era denunciato sin dalla prime battute), l'idea di inchiodare Hire a una falsa prova di colpevolezza (la borsetta della vittima nascosta dietro a un termosifone) è un chiaro richiamo a *Panique*. E al film di Duvivier rinvia anche il finale, quando Hire si lascia cadere dalla grondaia con il gesto di un *samurai* consapevolmente diretto alla morte. È un epilogo per certi versi melvilliano,¹⁴ destinato a sposare *in extremis* le stilizzate forme del *mélo*. Simenon nega apertamente l'ipotesi del suicidio: nel romanzo, colto da infarto e in attesa dei soccorsi, Hire è la vittima inerme di un *milieu* sociale dedito alla delazione e al più ferino cinismo. In *Monsieur Hire*, al contrario, gli abitanti del quartiere sono i figuranti di un dramma dalle tinte sardoniche, costruito sulle precarie fondamenta di un amore immaginario. Ciò che più preme a Leconte, allora, è analizzare un sentimento impossibile, votato alla sconfitta, colto nel momento stesso in cui i sogni si spezzano e la realtà irrompe sulla scena priva di maschere.



Monsieur Hire voyeur (P. Leconte – *Monsieur Hire*, 1989)

¹⁴ Pensiamo a *Le Samourai* (1967) di Jean-Pierre Melville.

I riferimenti pressoché obbligati all'opera di Duvivier sono comunque accompagnati da altre suggestioni metafilmiche. Si pensi a *Rear Window* di Alfred Hitchcock, per le sequenze di contatto scopico fra i due protagonisti, con la finestra a strapiombo sul vuoto che incornicia un desiderio attraversato da forti tensioni voyeuristiche. Ma si pensi anche al *Nosferatu* dell'omonimo film di Friedrich Wilhelm Murnau, che sembra rintracciare in Monsieur Hire, immerso nel buio del suo appartamento, un dimesso quanto struggente *alter ego*.¹⁵



Monsieur Hire riflesso (P. Leconte – *Monsieur Hire*, 1989)

La fonte letteraria è dunque assimilata ad un semplice spunto di partenza, motivo d'ispirazione sul quale ogni cineasta orienta le premesse per un discorso indipendente e autonomo. Duvivier parla ai suoi contemporanei, riconducendo lo spirito polemico del romanzo, pubblicato tredici anni addietro, nell'alveo di uno spazio e un tempo specifici (la Francia dell'immediato dopoguerra). Vajda, da par suo, nel tentativo di aggirare le limitazioni censorie, iscrive la critica alla società ispano-

¹⁵ Ci riferiamo a *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922).

portoghese degli anni Quaranta nei solchi di un sottile ermetismo, aggirando la necessità di stabilire precise coordinate spazio-temporali. Leconte agisce invece in un contesto storico che ha già metabolizzato il dibattito sul postmoderno; la sua è una *mise en scène* dichiarata, fatta di rimandi e citazioni, che dialoga produttivamente con una fitta rete di risorse intertestuali ed esclude ogni possibile affondo di derivazione sociologica. In tal senso, il *Monsieur Hire* di Leconte è al contempo un libero adattamento del romanzo di Simenon, un *remake*, altrettanto libero, di *Panique* e un raffinato macrotesto *cinéophile*.



ANTON GIULIO MANCINO

**UNO, NESSUNO E CENTOMILA DOLLARI.
AKIRA KUROSAWA E SERGIO LEONE**

La curiosa, prismatica vicenda che intreccia le sorti di due film famosi, *Yōjinbō* di Akira Kurosawa (1961) e *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (1964), si presenta come un esemplare caso di *remake* cinematografico, sia per i suoi aspetti contenutistici e formali, sia per certi risvolti giudiziari che coinvolgono il problema del diritto d'autore. D'altro canto, gli stretti legami fra i due film non si esauriscono nel rifacimento puro e semplice o nell'interrogativo sulla precedenza di un'idea, ma coinvolgono una sintonia più profonda, in nome di un comune contesto storico e sociale.

La corrispondenza fra il lavoro dei registi spicca vistosamente, se riassumiamo la trama delle due pellicole. In *Yōjinbō* il samurai senza padrone e senza nome, che acconsente a farsi chiamare Sanjuro, affidandosi al caso raggiunge un villaggio devastato dalla faida perpetua tra due clan *yakuza*. I rispettivi, spregevoli, potenti capi sono Seibei e Ushitora, quest'ultimo in vantaggio quando è presente il fratello minore

Unosuke, l'unico a disporre di una pistola. Sfruttando la loro implacabile rivalità e fingendo di mettersi al servizio ora dell'uno ora dell'altro, Sanjuro diviene l'ago della bilancia. Riesce così, in modo spregiudicato e in realtà disinteressato, a favorire il reciproco annientamento dei clan rivali, salvando una giovane moglie tenuta in ostaggio. Nonostante il suo doppio gioco venga scoperto e lui stesso sia torturato, riesce a riportare la normalità e la pace nel villaggio, con l'aiuto del locandiere locale, eliminando nell'ultimo duello il quasi infallibile Unosuke.



Il samurai senza padrone (A. Kurosawa – *Yōjinbō*, 1961)

In *Per un pugno di dollari* il pistolero innominato, che qualcuno chiama Joe, arriva in un villaggio scalcinato del West al confine con il Messico, ugualmente preda della contesa perpetua tra le sanguinarie famiglie dei Baxter e dei Rojo. Questi hanno assoldato i peggiori fuorilegge della zona per tenere in scacco gli abitanti e anche in questo caso il vantaggio tocca ai Rojo quando c'è Ramon, il fratello più spietato e molto abile con il fucile, almeno quanto Joe lo è con la pistola. Con la collaborazione del proprietario della locanda, il nuovo arrivato riesce a

diventare l'ago della bilancia nella contesa. E, pur scoperto dai Rojo e torturato, sfugge agli aguzzini ritorna in gioco eliminando persino Ramon, il più pericoloso dei suoi avversari.



Yankee Joe (S. Leone – Per un pugno di dollari, 1964)

Anche se, come si vede, i due *plots* sono assolutamente equivalenti, non mancano però alcune differenze nella ripetizione e alcune minime ma significative varianti. In Kurosawa ciò che scatena la serie di sfide incrociate fino al massacro finale è l'uccisione, da parte degli Ushitora, del capo di un villaggio vicino per distrarre il commissario governativo, peraltro sensibile a doni di varia natura e provenienza. In Leone invece, l'espedito del commissario è sostituito dal carico d'oro scortato dai soldati e rubato da Ramon, che sfoggia le sue capacità di sterminatore grazie a una mitragliatrice: in una cornice comunque dominata dalla

bramosia di potere e di denaro, *Per un pugno di dollari* accentua ulteriormente il movente economico. Per il resto, dall'uccisione dei sicari usati come fantomatica merce di scambio con il clan rivale, fino al rapimento e alla liberazione della giovane donna tenuta in ostaggio, *yankee Joe* fa pressappoco le stesse cose del samurai Sanjuro.

Da un altro punto di vista, peraltro, il rapporto fra il film di Leone e il suo modello originale è stato complesso e controverso, come pochi altri casi nella storia del cinema. Il *remake* si trasforma in un plagio e in un caso processuale, all'insegna (ancora una volta) del denaro:

“Il processo per plagio – racconta Leone – poi non ebbe luogo. Ci fu invece il mio processo contro [Giorgio] Papi e [Arrigo] Colombo della Jolly Film. La Jolly si appropriò praticamente di tutto: la percentuale sugli utili che io avevo da contratto non mi è mai stata pagata, con la scusa che non potevano pagarmi a causa del processo messo in piedi da Akira Kurosawa; finimmo in tribunale e purtroppo i miei avvocati non ebbero la forza di chiedere il sequestro cautelativo anche perché erano legati da amicizia agli avvocati avversari [...] . Loro con l'aiuto di un magistrato compiacente si industrialarono persino per vendere il film a un'altra società e si rifiutarono di pagare il proprietario spagnolo che aveva messo a disposizione il villaggio per il finale del film.”¹

Questa versione polemica e comprensibilmente risentita dei fatti, peraltro, non mette in campo soltanto l'aspetto economico della questione, ma suggerisce elementi più complessi. Dichiara ancora Leone:

“Quant aux accusations de plagiat, je les réfute. J'avais conservé la structure de base de *Yojimbo*, elle-même inspirée de Hammett. J'avais scrupuleusement compulsé le dialogue traduit du japonais pour ne pas en répéter un mot. Le succès de mon film n'a jamais reposé sur une copie de celui de Kurosawa. [...] Quand j'ai gagné mon procès, il n'y avait plus rien à prendre chez eux. Aujourd'hui, *Pour une poignée de dollars* est le seul de mes westerns qui ne me rapporte rien. Et en plus, ça m'a coûté beaucoup d'argent. Je n'ai jamais touché mon cachet. J'ai payé tous les frais d'avocat. Pour moi, ce film représente

¹ F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, p. 289. Si veda M. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Milano, Baldini & Castoldi, p. 107.

un passif de cent cinquante millions de lires. Après cette expérience, j'ai décidé de produire mes films."²

La controversia fra *Yojimbo* e *Per un pugno di dollari* scavalca infatti la problematica del diritto d'autore. Se nella sua autodifesa (esempio ineccepibile di *politique des auteurs*) Leone respinge con energia l'accusa infamante di plagio, non nega il proprio inequivocabile punto di partenza in *Yojimbo*, sia pure "per non ripeterne una parola". Ed è proprio questo rifiuto e insieme questo riconoscimento a suggerire che non è possibile determinare un'origine, poiché le fonti sono molteplici e paradossalmente intrecciate. Non a caso Leone cita il precedente del romanzo di Dashiell Hammett *Red Harvest* (1929), anticipato a sua volta dal settecentesco e teatrale *Arlecchino servo di due padroni* di Carlo Goldoni (1746).³ Lo stesso Kurosawa, del resto, ha sempre accolto e conciliato riferimenti culturali eterogenei e geograficamente dislocati; e altri suoi film, come *Rashômon* (1950) e *Shichinin no samurai* (1954), sono stati riadattati in chiave western da Hollywood: il primo ha innescato *The Outrage* (1964) di Martin Ritt nello stesso anno del *remake* di Leone, il secondo ha fornito il canovaccio per *The Magnificent Seven* (1960) di John Sturges. Poi è stata la volta del neonato spaghetti-western all'italiana, che intercettando *Yojimbo* ha riproposto il genere appunto con *Per un pugno di dollari*. Si aggiunga che con ogni probabilità è stata la popolare variante di *The Magnificent Seven* a spingere Kurosawa, l'anno successivo, ad esplicitare maggiormente la componente western proprio in *Yojimbo*, riprendendo l'universo dei samurai per segnarne il tramonto epocale con accentuata malinconica consapevolezza. Anche nella colonna sonora, non a caso, questo film di Kurosawa introduce suggestioni musicali tipiche del western

² N. Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999, p. 99.

³ Si veda O. De Fornari, *Sergio Leone*, Milano, Moizzi, 1977, p. 13.

rielaborando la seconda rapsodia ungherese di Franz Listz,⁴ entro una nuova tipologia del genere lontana da Hollywood.

A ben guardare, *Yojimbo* è già *Per un pugno di dollari*. I due film appartengono a un sistema di vasi comunicanti che rende vana ogni ricerca su un'eventuale priorità. L'opera di Leone, con la maschera del western, si riferisce al medesimo contesto storico-politico dell'opera di Kurosawa, quello dell'apocalittica sconfitta del Giappone e della concomitante sconfitta dell'ex-alleata Italia nella Seconda guerra mondiale, entro il clima cupo e insidioso della Guerra fredda.



Sanjuro fra i due campi (A. Kurosawa – *Yōjinbō*, 1961)

Yojimbo è già *in pectore* un western o un post-western, che adotta il diverso e collaudato travestimento caro a Kurosawa del film di samurai, con il suo retroterra storico e spirituale.⁵ Anche la decadenza del classico

⁴ Si veda A. Tassone, *Akira Kurosawa*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 73.

⁵ Si veda S. Prince, *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Revised and Expanded Edition, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 200-249.

samurai diventato un *ronin* come Sanjuro, un samurai senza padrone pronto a vendere i suoi servizi al migliore offerente, è un segno dei tempi; e sul versante del western italiano, popolato da loschi figure occasionalmente più ‘buoni’ dei ‘cattivi’, la situazione è analoga.

A differenza di Sanjuro intenzionato a mantenere viva (dietro l'apparente cinismo) la tradizione del *bushido* ovvero lo stile di vita del samurai, il protagonista di Leone non ha un codice al quale attenersi, anche perché il western classico di marca fordiana in questi anni sta cambiando pelle, come già dimostrano certi film diretti dallo stesso John Ford per adattarsi ai tempi nuovi (si pensi a *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Questa comune atmosfera picaresca, capace di migrare da una cultura all'altra e da una cornice cinematografica all'altra, si accentuerà due anni dopo nel film di Leone *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), grazie all'apporto di Agenore Incrocci e Furio Scarpelli (Age e Scarpelli) in sede di sceneggiatura sulla falsariga de *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli.

Facendo la spola tra Oriente a Occidente, lo stesso Kurosawa all'epoca di *Yojimbo* non è nuovo a questo sistema di *import* ed *export*, nel cui caleidoscopio si sommano il neorealismo, Luigi Pirandello, William Shakespeare, Fëdor Dostoevskij, Maksim Gor'kij, Ed McBain e, ultimo in ordine di tempo, il Dashiell Hammett di *Red Harvest*. Proprio questo romanzo, del resto, è al centro di una fitta rete di corrispondenze cinematografiche, se è vero che la trasposizione sullo schermo di *Red Harvest* era nel novero dei progetti non realizzati di Bernardo Bertolucci,⁶ che nel 1968 aveva partecipato con Leone e Dario Argento alla sceneggiatura di *C'era una volta il West*. L'episodio centrale della storia di

⁶ Si veda *Capitani coraggiosi. Produttori italiani 1945-1975 / Captains Courageous. Italian Producers (1945-1975)*, a cura di S. Della Casa, traduzione di C. Evans, Milano, Electa, 2003, p. 25.

Hammett, dove un padrone ricorre alla criminalità organizzata per reprimere uno sciopero, salvo ritrovarsi insediata sul territorio a tempo indeterminato, verrà inoltre trasferito da Leone in *Once Upon a Time in America* (1984), integrandolo nel soggetto del film tratto dal romanzo semiautobiografico *The Hoods* di Harry Gray (1952). Come si vede, la sorte di *Red Harvest* nel ciclo di Leone è quella di un fiume carsico che riaffiora di continuo, proprio a partire dall'incrocio fra *Yojimbo* e *Per un pugno di dollari*. E all'incrocio partecipano anche due ulteriori *remakes*, nel genere del *gangster film*: *Il conto è chiuso* diretto da Stelvio Massi⁷ nel 1976 senza dichiarare la sua fonte e *Last Man Standing* diretto da Walter Hill nel 1996 accreditando ufficialmente il precedente di *Yojimbo*.



La location del film (S. Leone – *Per un pugno di dollari*, 1964)

In questa rete di destini incrociati, il film di Kurosawa e quello di Leone si riferiscono entrambi (come dicevamo) all'archetipo goldoniano e molto italiano del “servo di due padroni”. Ma se il nome dello straniero

⁷ Uno dei primi a vedere in sala il film di Kurosawa con Enzo Barboni, il quale a sua volta non esitò a segnalarlo a Leone.

Sanjuro, in Kurosawa, significa “trent’anni” e se ugualmente straniero e quasi anonimo è il Joe di Leone (che nei titoli di lavorazione del film era *Texas Joe e Il magnifico straniero*),⁸ il protagonista dei due film è davvero Nessuno, come l’omerico Ulisse davanti a Polifemo (Leone recupera questa valenza nel 1973, come produttore, ne *Il mio nome è nessuno* di Tonino Valerii). Ed è allora pirandelliana in Leone (come pirandelliano era il *Rashômon* di Kurosawa nel 1950) questa vicenda di Uno, il protagonista, che è Nessuno e dove tutto ruota intorno ai Centomila dollari ovvero al “pugno di dollari” del titolo e della vicenda giudiziaria, quel denaro che non è stato versato a Kurosawa e alla sua casa di produzione Toho per avviare legalmente il *remake* e che la Jolly Film e lo stesso Leone dovranno in qualche modo trasferire ai giapponesi.

Questi centomila dollari, che nel 1940 comparivano anche nel titolo di film di Mario Camerini tratto da una commedia di Carl Conrad e sceneggiato da Luigi Zampa e Renato Castellani (non accreditato),⁹ sono davvero l’emblema di un’egemonia economica, politica e culturale, sancita dalla vittoria degli Stati Uniti sul Giappone alla fine del conflitto mondiale e rafforzata negli anni della Guerra fredda. Proprio nell’ex-impero del Sol Levante il clima post-bellico (evocato nel film di Ridley Scott *Black Rain*, 1989) favorisce la proliferazione di varie compagini criminali e non è allora un caso che *Yojimbo* e *Per un pugno di dollari*, sotto la maschera di genere samurai o western, evocino entrambi l’ombra del romanzo *hard boiled*, a partire appunto da *Red Harvest*. Le corrispondenze fra i due film non sono soltanto formali o processuali: le due fazioni che si fronteggiano nello

⁸ Straniero è anche la *star* principale, il semisconosciuto americano Clint Eastwood.

⁹ Firmato da Adrian Lyne è il *remake* hollywoodiano *Indecent Proposal* (1993), tratto dall’omonimo romanzo di John Engelhard a sua volta plagiatario dello stesso film di Camerini.

spazio circoscritto di un villaggio riflettono su scala ridotta gli schemi del *gangster movie*, ma anche la storica contesa tra le superpotenze durante la Guerra fredda, sul confine imminente di una terza guerra mondiale. L'italiano Leone, da parte sua, deve avere avuto in mente una situazione di stallo nazionale, dove i servigi offerti dalla Mafia al tempo della Liberazione e dello sbarco alleato in Sicilia si perpetuavano in una guerra di clan e nuclei criminali con licenza di uccidere, riproponendo nel loro piccolo lo scontro permanente fra Stati Uniti e Unione Sovietica. La verità di *Per un pugno di dollari* (come quella di *Yojimbo* nel contesto giapponese) è allora quella di un conflitto di parte in puro stile mafioso, collegandosi forse non per caso alla prima guerra di mafia esplosa in seno a Cosa Nostra proprio nel 1962. A quell'anno data l'istituzione della prima commissione parlamentare d'inchiesta antimafia e l'uscita di due film: *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi e *Un uomo da bruciare*, interpretato da Gian Maria Volontè per la regia di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani.

Il problema del *remake* Kurosawa-Leone, come si vede, è complesso, tentacolare e non facilmente riducibile a una formula o ad un semplice confronto testuale. All'origine dei due film, dietro ogni maschera e prima che una trama o un'idea di sceneggiatura, c'è un'epoca buia e labirintica, il fantasma avvilito della sconfitta, di un disastro materiale e morale. Ed è proprio nel clima della Guerra fredda che può comprendersi, sia nel giapponese che nell'italiano, il tema delle armi con la loro tecnologia e la loro feticistica fascinazione: pensiamo alla sconfitta della spada al cospetto della spada in *Yojimbo* e inversamente al sopravvento della pistola contro la mitragliatrice o il fucile in *Per un pugno di dollari*, entro una comune cornice di tragica casualità belliche e belluina. A ben guardare, allora, il protagonista dei due film incarna esemplarmente una tipologia di personaggio caratteristica di questo momento storico e ben presente anche

nel romanzo e nel cinema: quella della spia, determinata e pronta a tutto, taciturna e ambigua, posta nel bel mezzo di una contesa all'ultimo sangue, costretta alla menzogna e al doppio gioco come ad una strategia di sopravvivenza, ad una virtù militare. Forse non è un caso che la famosa battuta di Clint Eastwood in *Per un pugno di dollari* ("I Baxter da un lato, i Rojo dall'altro, io nel mezzo") sia riecheggiata l'anno successivo nel romanzo di spionaggio ambientato nella Berlino della Guerra fredda *The Berlin Memorandum* (in USA, *The Quiller Memorandum*):

"We are worried [...] that you don't understand your position. It is this. There are two opposing armies drawn up in the field, each ready to launch the big attack. But there is a heavy fog and they can't sight each other. You are in the gap between them. [...] This is where you are, Quiller. In the gap."¹⁰

Questa *spy story*, prima di una serie dedicata alla spia Quiller e riscritta da Harold Pinter per l'omonimo film di Michael Anderson (1966), è firmata dall'inglese Elleston Trevor, in arte Adam Hall. Ci si può chiedere se questo specialista di romanzi spionistici abbia visto e si sia ispirato ai due film di cui ci siamo occupati in questo articolo.

¹⁰ A. Hall, *The Berlin Memorandum*, London, Collins, 1965, p. 182.



ROBERTO CHIESI

**POETICHE DELLA SOLITUDINE:
DA “LE SAMOURAÏ” A “GHOST DOG”**

1. “*Le Samourai*”: *origine e fonti*

Numerose pubblicazioni dedicate al cinema di Jean-Pierre Melville indicano quale fonte originaria del suo decimo lungometraggio, *Le Samourai* (1967),¹ il romanzo *The Ronin*, opera dello scrittore o scrittrice statunitense Goan ovvero Joan McLeod.² Questa fonte, accreditata dallo stesso Melville (in un’intervista dove dichiara di avere adattato l’opera)³ ma non nei titoli di testa del film, è in realtà un’invenzione del regista: il romanzo e il suo autore o autrice non esistono. Analogamente, è un falso la citazione che compare iscritta con caratteri bianchi su sfondo nero nei titoli

¹ Intitolato *Frank Costello faccia d’angelo* nel 1968 dal primo distributore italiano (FIDA Cinematografica), contro la volontà dell’autore. In una riedizione del 1970 il film fu opportunamente ribattezzato *Il samurai*, ma nel 1974 tornò ad essere *Frank Costello faccia d’angelo* per la terza e ultima edizione (questa volta da B.I.D.I.A. Film). Il titolo così è rimasto nelle edizioni *home video* nostrane.

² Si veda fra l’altro *Jean-Pierre Melville*, a cura di M. Gervasini e E. Martini, Milano, Il Castoro, 2008, p. 153.

³ Si veda G. Langlois, *Le huitième samourai*, in “Cinéma 67”, 120, novembre 1967, p. 10.

di testa: “Il n’y a pas de plus profonde solitude que celle du samouraï, si ce n’est celle d’un tigre dans la jungle... Peut-être...”. La frase non deriva affatto dal *Bushido*, il codice morale che regola il comportamento e lo stile di vita dei samurai, ma è stata inventata dallo stesso Melville (che in questo caso l’ha esplicitamente riconosciuto).⁴ È probabile, quindi, che il regista si fosse divertito due volte: a depistare lo spettatore con una falsa citazione e i critici e i giornalisti con il titolo di un romanzo inesistente. Del resto, in un’altra occasione aveva dichiarato egli stesso che “il faut être son propre auteur, même lorsqu’on fait semblant de s’inspirer d’une histoire écrite par un autre”.⁵

La genesi effettiva de *Le Samouraï* è rievocata dal regista in un testo semisconosciuto, mai citato nelle bibliografie che lo riguardano, dove racconta di avere ideato e scritto la sceneggiatura del film quattro anni prima di realizzarlo, già pensando all’attore che ne sarebbe stato il protagonista, Alain Delon:

“C’est en été 1963 exactement que j’ai eu pour la première fois envie de travailler avec Alain. J’avais écrit un scénario pour lui : *Le Samouraï*. Mais, pour le joindre, je lui ai envoyé, non pas mon scénario, mais un livre.⁶ Delon, à cette époque, tournait surtout aux Etats-Unis, et il n’a pas donné suite au projet que je nourrissais. Et ce n’est qu’en janvier 1967, après la sortie du *Deuxième souffle*, qu’à son retour des Etats-Unis il m’a contacté et m’a demandé de faire un film avec lui. Nous avons cherché une idée : ne voulant pas, par une sorte de complexe, lui parler du *Samouraï*, je lui faisais lire des livres... Au bout de quelques jours, pensant, à tort ou à raison, que ces sujets n’étaient pas ce qu’il y avait de mieux, Alain finit par me demander : ‘Mais vous, Jean-Pierre, vous n’avez pas une idée ?’. Et alors seulement, je lui ai dit : ‘Oui, il y a quatre ans, j’ai écrit un scénario pour vous’. ‘Vous ne voulez pas me le raconter ?’ ‘Non, ai-je répondu, je ne sais pas raconter, mais je vous le lirai’... Et le soir même, je

⁴ Si veda R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, Paris, Seghers, 1973, p. 184.

⁵ Cfr. F. Guérif et S. Lévy-Klein, *Réalisateurs et scénaristes du cinéma policier français (cinémas nationaux ou genre)*, in *Le Film policier reflet de sociétés*, in “Les Cahiers de la Cinémathèque”, 25, 1978, p. 97 (dichiarazione di Melville rilasciata l’11 aprile 1972).

⁶ Il libro inviato a Delon era *Main pleine* (1959) di Pierre-Vial Lesou, un romanzo della *série noire* Gallimard che, dopo il rifiuto dell’attore, venne adattato da Michel Deville con Eddie Constantine protagonista e il titolo *Lucky Jo* (1964). Si veda R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit., p. 133.

suis allé chez lui avec mon scénario. Je pense d'ailleurs qu'il a été étonné de voir que c'était un découpage, et non trois pages dactylographiées résumant une histoire. J'ai commencé à lire... Au bout de sept minutes, Alain m'a dit : 'Stop'. Il s'est tourné vers son ami Georges Beume et vers Nathalie Delon en disant : 'Il y a sept minutes et demie que Jean-Pierre nous lit son scénario et il n'y a pas encore eu un seul mot de dialogue' et, s'adressant de nouveau à moi : 'Je tournerai ça, et rien d'autre !'. Trois mois plus tard, nous faisons le film.

Bien entendu, personne d'autre qu'Alain n'aurait pu tourner *Le Samourai*. J'en étais tellement persuadé qu'après avoir essuyé son refus de travailler avec moi en 1963, j'avais rangé mon scénario dans un tiroir, jusqu'au jour où... Et le jour vint."⁷

Il progetto del film del 1967 era dunque legato in modo esclusivo alla presenza dell'attore che nel 1963 aveva lavorato, fra gli altri, con René Clément, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni. Probabilmente Melville ravvisava nell'attore alcuni connotati simili a quelli del protagonista della sua storia:

"Il a retenu l'univers même de son enfance avec ses passions taciturnes et ses mythologies. Il existe chez lui un goût de l'autodestruction tout à fait romantique. Un goût romanesque de la mort qui est certainement dû au fait qu'il a fait la guerre très jeune en Indochine."⁸

La predilezione del regista per Delon, del resto, sarà confermata dalla successiva assegnazione di altri due ruoli da protagonista in *Le Cercle rouge* (1970) e nell'ultimo suo film, *Un Flic* (1972). Ma nella fisionomia del personaggio confluiscono anche significativi elementi autobiografici, come riconobbe lo stesso Melville, grazie ai suggerimenti dello scrittore Jean Cau:

"En m'expliquant *Le Samourai* sur le plan des symboles, il m'a fait comprendre que j'avais transposé dans ce film une part de ma vie inconsciente, de mes intentions secrètes, de mes inhibitions. Les symboles ne signifient jamais ce qu'ils semblent

⁷ J.-P. Melville, *Jean-Pierre Melville présente Alain Delon*, in "Pleins feux", 6, avril 1972, p. 7.

⁸ Cfr. S. Blumenfeld, *Les derniers samourais*, in "M – le Magazine du Monde", 305, 22 juillet 2017, p. 20.

vouloir signifier et tous ceux que l'on peut trouver dans *Le Samouraï* veulent en fait dire autre chose.”⁹

Anche Delon ha confermato di avere ritrovato nel personaggio che stava interpretando dei connotati che rimandavano alla personalità del regista: “J’avais l’impression que c’était lui, le samouraï. Il y avait une espèce de communion. C’était lui partout. La montre à l’envers au poignet droit, ça c’était lui”.¹⁰

La storia de *Le Samouraï* si svolge in un arco di tempo circoscritto a quarant’otto ore. Racconta di Jef Costello (Delon), un giovane sicario a pagamento che vive in uno squallido e misero alloggio parigino. È legato a Jeanne Lagrange (Nathalie Delon), una ragazza che anch’essa abita in un appartamento da sola ma in un altro quartiere e più confortevole (probabilmente mantenuta da un amante attempato, il signor Wiener). A lei Costello chiede di procurargli il primo alibi per l’omicidio che deve compiere quella notte (il proprietario di un locale notturno, il Martey’s). Il secondo alibi è escogitato dal sicario in un equivoco ritrovo di giocatori di poker, dove prenota una postazione alle due del mattino. Poi il sicario si introduce nel locale notturno, dove uccide l’uomo designato, ritorna nell’immobile dove risiede Jane e rimane nell’atrio in penombra in modo da uscire al sopraggiungere di Wiener e quindi farsi vedere distintamente da lui, infine raggiunge l’hotel dove viene prelevato dalla polizia. Costello era stato visto in volto da una giovane pianista, Valérie, che mentirà alla polizia dicendo di non riconoscerlo quando verrà inserito fra i sospettati. Ma il commissario sospetta di lui e contemporaneamente i mandanti (che scopriamo essere coinvolti nella gestione del Martey’s) decidono di farlo eliminare. Anche se una prima volta Costello riesce a salvarsi, si trova così

⁹ J.-P. Melville, *Jean-Pierre Melville présente Alain Delon*, cit., p. 7.

¹⁰ Cfr. E. Neuhoff, *Alain Delon : “Melville et moi, une communion”*, in “Le Figaro”, 21-22 octobre 2017, p. 30.

perseguitato da una duplice minaccia. Incontra Valérie, dalla quale è evidentemente attratto. Intanto il commissario, dopo aver fatto collocare dei microfoni nell'appartamento di Jef, tenta di estorcere una confessione a Jeanne per poterlo arrestare. I mandanti, invece, affidano a Jef l'incarico di sopprimere proprio Valérie. Il sicario sembra accettare di eseguirlo e invece uccide il capo dei mandanti. Poi si reca al Martey's. Quando estrae la pistola davanti a Valérie, la polizia lo uccide. Ma scoprono che non aveva caricato l'arma.



Jef Costello al Martey's (J.-P. Melville – *Le Samourai*, 1967)

Per creare la figura di Costello, col suo cognome italiano o italo-americano, Melville si era parzialmente ispirato al personaggio di James Raven, protagonista del romanzo di Graham Greene *A Gun for Sale* (1936). Anch'egli è infatti un assassino a pagamento, solitario e chiuso in una

freddezza implacabile, che deve affrontare sia la malavita che la polizia (nel romanzo è animato da una più accentuata volontà di vendetta). Lo stesso Greene aveva analizzato il suo personaggio:

“The main character in the novel, Raven the killer, seems to me now a first sketch for Pinkie in *Brighton Rock*. He is a Pinkie who has aged but not grown up. The Pinkies are the real Peter Pans – doomed to be juvenile for a lifetime. They have something of a fallen angel about them, a morality which once belongs to another place.”¹¹

La paradossale purezza del personaggio, l’aura da angelo caduto, sono connotati che ritroviamo anche ne *Le Samourai*, dove il protagonista, a differenza dei propri mandanti e dello stesso commissario, non deroga mai al proprio codice d’onore, alla propria dignità. Melville dichiarò di avere letto e apprezzato il romanzo di Greene, definendolo un “très beau livre” anche se con qualche riserva (“le portrait du schizophrène comportait de grandes lacunes”),¹² ma menzionò anche un’altra fonte di ispirazione della sua storia: il film *This Gun for Hire* (1942) di Frank Tuttle, basato proprio sul romanzo di Greene con numerose e significative libertà degli sceneggiatori Albert Maltz e William Riley Burnett (lo scrittore inglese non aveva apprezzato le modifiche).¹³ L’ambientazione era stata trasferita dalla Gran Bretagna degli anni Trenta alla California degli anni Quaranta ed erano state eliminate le ansie religiose che ossessionavano Raven, cui fu assegnata una fisionomia diversa: se nel romanzo ha il labbro leporino, nel film ha un polso deformato in conseguenza di un traumatico episodio infantile, indossa l’impermeabile come una sorta di divisa ed è ossessionato da un

¹¹ G. Greene, *Ways of Escape*, Toronto, Lester & Orpen Dennis, 1980, p. 56.

¹² Cfr. R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit., p. 182.

¹³ Sui veda G. D. Phillips, S.J., *Graham Greene: The Films on His Fiction*, New York – London, Teachers College Press, 1974, p. 24. Al romanzo di Greene si sono ispirati altri due film: *Short Cut to Hell* (1957) di James Cagney (dove l’eroina femminile diventa cantante di un *nightclub*) e il televisivo *This Gun for Hire* (1991) di Lou Antonio.

violento sogno ricorrente. Nel cinema statunitense, il Raven di Tuttle (Alan Ladd) costituisce uno dei primi esempi di personaggio la cui inclinazione a delinquere viene fatta risalire a gravi turbe psichiche che, come nel caso del sicario di Greene, sembrano averlo reso indifferente alle donne e alla sessualità.¹⁴

L'*incipit* del film di Melville, con la lunga inquadratura di Costello sdraiato sul letto in penombra e i suoi gesti essenziali prima della sua missione (dà da mangiare all'uccellino nella gabbia, indossa impermeabile e cappello), replica e dilata l'apertura di *This Gun for Hire*, dove Raven si alza in una stanza dell'albergo di quarta categoria, legge le istruzioni sull'assassinio che deve compiere, dà da mangiare a un gattino randagio.¹⁵ Nel film di Melville, Costello rimane però solo dall'inizio alla fine della sequenza, mentre Raven riceve la visita della giovane inserviente dell'albergo e la maltratta perché ha strapazzato il gatto. Anche se Costello ha una relazione con Jeanne Lagrange, non vedremo mai la ragazza nel suo appartamento, dove si introdurranno esclusivamente presenze ostili per aggredirlo (un sicario dei mandanti) o spiarlo (i poliziotti che collocano il microfono).

Anche il finale de *Le Samourai*, con il suicidio 'per procura' del protagonista, ha qualche affinità con la sequenza conclusiva di *This Gun for Hire*, in cui Raven va incontro ad una morte certa introducendosi nella sede dell'industria chimica dove si vendica dei mandanti.¹⁶ È probabile, inoltre, che Melville fosse stato particolarmente colpito da alcune

¹⁴ Si veda C. Clarens, *Giungle americane. Il cinema del crimine*, Introduzione di L. Codelli, trad. italiana, Venezia, Arsenale Cooperativa Editrice 1981, pp. 155-158.

¹⁵ Anche ne *Le Cercle rouge* i gatti sono l'unica compagnia del solitario commissario Mattei. È nota, de resto, la passione di Melville per i felini.

¹⁶ Soprattutto, l'autodistruzione di Costello ricorda la conclusione di un altro film, *The Left Handed Gun* (1958) di Arthur Penn, quando Billy the Kid (Paul Newman) induce Pat Garrett a credere di essere armato e di stare per sparargli così da farsi colpire mortalmente.

modifiche introdotte da Tuttle, come la fisionomia di Raven ben diverso dallo sgradevole sicario di Greene: il volto delicato e la minuta corporatura di Alan Ladd creano un ossimoro con la natura spietata del personaggio. Il medesimo ossimoro si ritrova nella fisionomia di Delon, il cui volto angelico (valorizzato da alcuni primi piani) fin dalle prime sequenze esprime un'intensa malinconia, lontana dalla serietà monocorde di Ladd.

2. “*Le Samourai*: i fantasmi

Melville, affascinato dagli elementi patologici ravvisabili nel personaggio di Raven, ha voluto fare di Costello uno schizofrenico:

“J’ai aimé commencer mon histoire par une sorte de description méticuleuse, médicale, pourrais-je presque dire, du comportement d’un tueur à gages qui, par définition, est un schizophrène. Avant d’écrire mon scénario, j’ai lu tout ce que j’ai pu sur la schizophrénie, sur la solitude, le comportement muet, le repli sur soi-même.”¹⁷

Questa intenzione si traduce anche in precise scelte formali:

“Mon intention était de montrer le désordre mental d’un homme atteint certainement d’une tendance à la schizophrénie. Au lieu de faire un mouvement assez classique de travelling en arrière compensé par un zoom en avant, fondu, collé, j’ai fait ce même mouvement avec des arrêts. En arrêtant mon travelling pendant que je continuais mon zoom, en reprenant mon travelling, etc., j’ai créé un sentiment de dilatation élastique et non pas de dilatation classique, pour mieux exprimer ce sentiment de désordre. Tout bouge, et en même temps tout reste en place...”¹⁸

D'altra parte, il regista evita di ricorrere ai *clichés* linguistici del genere. Si pensi alla sequenza in cui Costello esce dall'ufficio della sua vittima dopo avere compiuto l'omicidio e incontra Valérie: Melville inquadra la scena nella penombra del corridoio senza inserire il primo piano del sicario (come avrebbe fatto un *découpage* tradizionale) ma

¹⁷ R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit, p. 181.

¹⁸ Ivi, p. 186.

soltanto quello della donna, mentre l'uomo è inquadrato in campo medio mentre si toglie lentamente i guanti per allontanarsi in silenzio, non senza un'espressione che suggerisce l'affiorare di un'emozione alla vista della ragazza.

La schizofrenia di Costello rimane peraltro implicita nel film, come tutto ciò che riguarda la vita del personaggio: con deliberata inverosimiglianza, durante il confronto e l'interrogatorio negli uffici della polizia non emerge alcuna informazione sulla sua biografia, così come dalle parole di Jeanne, che pure è la sua amante, non traspare mai un accenno al passato; al contrario di quanto accade nel film di Tuttle (e nel romanzo di Greene), dove Raven è ossessionato dalla propria infanzia che l'ha segnato per sempre e si confessa con Ellen Graham (Veronica Lake) che ha pietà di lui. Il sicario di Melville rimane invece un enigma, la cui decifrazione è interamente affidata allo spettatore. Tutti gli elementi narrativi tipici del *film noir* – il tradimento, il pedinamento, l'inseguimento nel *métro*, l'aggressione subita nel proprio domicilio, il regolamento di conti – diventano allora quasi pretestuali di fronte al motivo centrale e profondamente melvilliano della solitudine.

La solitudine di Costello, evidenziata dal suo attaccamento all'uccellino in gabbia nello squallore disadorno della stanza, non sembra attenuata dalle sue relazioni con le donne. Quella con Valérie si configura come un emblema di morte, in una funebre attrazione reciproca, come quando il *killer* (dopo aver ucciso il capo dei suoi mandanti) estrae la pistola nel locale notturno davanti agli occhi della ragazza quasi con l'intenzione di ucciderla (o di suicidarsi) e Valérie con indefinibile tristezza gli chiede perché lo stia facendo, prima che sia abbattuto dalla polizia. Come una pura figura di tragedia, Costello non agisce per denaro o per un motivo qualsiasi ma è mosso da un misterioso destino, che culmina in questa scena di autodistruzione,



I gesti del *samourai* (J.-P. Melville – *Le Samouraï*, 1967)

Nei suoi film precedenti analoghi motivi erano già ben visibili, ma con *Le Samouraï* Melville sperimenta un'inedita e sottile compenetrazione di elementi concreti e realistici con altri improntati alla stilizzazione e all'irrealismo. Pensiamo alla precisa determinazione temporale che apre il film (sabato 4 aprile alle sei di sera),¹⁹ pensiamo all'oggettività con cui viene mostrato in sincronia temporale Costello che si medica la ferita al braccio dopo il primo agguato, pensiamo ai suoi prolungati tentativi per trovare la chiave che gli consenta di rubare un'automobile (descritti ancora in tempo reale). Ma proprio quest'ultima sequenza sconfinava nel surreale ed è stata commentata in questo senso da Claude Chabrol:

“Il a fait dans *Le Samouraï*, cette séquence interminable et d'une connerie noire, où Delon essaie ses clés dans une voiture. Mais il avait cet art de réussir à rendre

¹⁹ Per rimanere in un arco di tempo vicino al film, il 4 aprile cadde di sabato nel 1964 o nel 1959.

fantastiques des choses d'une absurdité sans nom : cette séquence, à force d'être longue et bête, devient fascinante."²⁰

E il senso di straniamento è accentuato anche da altri particolari, come l'inquadratura che mostra un manifesto pubblicitario dove appare Maurice Ronet in una scena di *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) di Louis Malle, o quella quasi onirica in cui Costello apre una porta nella casa del capo dei mandanti e scopre di essere nell'appartamento di Valérie: la realtà è una sorta di labirinto dove si torna sempre allo stesso punto e non esiste possibilità di fuga. Nel film, inoltre, incombe la presenza di oggetti con inquietanti e sinistre sfumature feticistiche: le bende insanguinate, la pistola, l'orologio al polso destro, i funebri guanti bianchi indossati dal *killer* prima di uccidere,²¹ il suo Borsalino maniacalmente indossato, il *trench coat* allacciato stretto ai fianchi come quello di Ladd nel film di Tuttle, quello di Humphrey Bogart in *Casablanca* (1942) di Michael Curtiz e quello Robert Mitchum in *Out of the Past* (1947) di Jacques Tourneur.²² E la medesima funzione irrealizzante hanno altri dettagli apparentemente realistici della scenografia, come la *découverte* che rivela dietro le finestre una strada di New York, ma sempre filmati (da François de Lamothe) con un preciso ricordo del *film noir* americano e del cinema espressionista tedesco.²³ Ciò non significa affatto un'americanizzazione dell'ambiente parigino:

“Mais je ne fais pas du cinéma américain en France. Rien n'est plus faux. Mes personnages n'ont pas le manichisme des personnages dans les films américains.

²⁰ C. Chabrol, *L'homme au Stetson*, Propos recueillis par E. Burdeau et Th. Jousse, in “Cahiers du Cinéma”, 507, novembre 1996, p. 75.

²¹ Melville, con ironia, li collegava a quelli del suo montatore. Si veda R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, cit., p. 162.

²² Si veda P. Bureau, *Chroniques melvilliennes*, in “Cinéma 68”, 129, août-septembre 1968, p. 80.

²³ Si veda G. Langlois, *Le huitième samourai*, cit., p. 10.

D'ailleurs, comment voulez-vous faire un film américain en France ? Nous n'avons pas de grands espaces",²⁴

ma la creazione di un'atmosfera fantasmatica e di una stilizzazione rarefatta e antinaturalistica. Vi contribuisce anche l'esperata ritualità del personaggio, la ieratica freddezza con cui compie i suoi gesti, che "fait partie de la folie des hommes, comme la foi d'ailleurs".²⁵ Il film trova così un equilibrio misterioso e anomalo fra l'evidenza e il peso degli oggetti, la precisione della cronologia e l'opacità di tutto ciò che riguarda la storia del protagonista, con un'assoluta originalità sottolineata anche dal colore:

"J'ai voulu donner [...] un ton délavé plus proche du noir et du blanc que du technicolor. J'ai pu l'obtenir grâce à une utilisation judicieuse de la lumière, en évitant, le plus possible, les travaux de laboratoire, et en utilisant, au minimum, le filtre."²⁶

Film apparentemente gelido, *Le Samourai* è percorso da una profonda disperazione esistenziale, incentrato com'è su un antieroe da cui traspare un'assoluta, immedicabile disillusione, un non-personaggio che non è mai esplicito nei suoi atti e nelle rare parole che pronuncia (neanche alla fine, quando finge di sparare a Valérie ma è tornato nel locale per morire), una sorta di fantasma che cammina e sembra cercare soltanto l'occasione opportuna per andare incontro alla propria fine con dignità e onore.

²⁴ F. Guérif et S. Lévy-Klein, *Réalisateurs et scénaristes du cinéma policier français (cinémas nationaux ou genre)*, cit., p. 96 (dichiarazione di Melville rilasciata l'11 aprile 1972).

²⁵ R. Nogueira, *Le cinéma selon Melville*, op. cit., p. 188.

²⁶ G. Langlois, *Le huitième samourai*, "Cinéma 67", cit., p. 11.



Un fantasma che cammina (J.-P. Melville – *Le Samourai*, 1967)

3. *La fortuna e un falso ‘remake’*

Per la sua bellezza e originalità stilistica il film diventa subito un grande successo internazionale e al tempo stesso una sorta di modello paradigmatico, grazie anche alla sua natura ellittica ed enigmatica che lascia spazio all’immaginazione dello spettatore e degli altri cineasti. Appena due anni dopo, nel 1969, il lungometraggio d’esordio del regista tedesco Rainer Werner Fassbinder, *Liebe ist kälter als der Tod*, cita esplicitamente la fisionomia di Costello nella fredda ieraticità del criminale Bruno (Ulli Lommel).²⁷ Anche il cinema di consumo non è da meno, come dimostra *Tony Arzenta / Big Guns* (1973) di Duccio Tessari, co-prodotto e interpretato da Delon che replica il personaggio del laconico sicario perseguitato dai suoi mandanti (anche se il *trench* e il Borsalino sono sostituiti da un maglione e da un cappotto scuri). E anche qui è centrale il motivo del tradimento e la contrapposizione fra il senso d’onore del

²⁷ Fassbinder riecheggerà Melville anche in *Götter der Pest* e *Der amerikanische Soldat* del 1970.

protagonista e il cinismo dei suoi avversari. Del resto, tutta la carriera di Delon, ripetutamente nei panni di un assassino su commissione molto simile al prototipo anche se banalizzato (si pensi a *Scorpio* diretto nel 1973 da Michael Winner e a *Le Choc* diretto nel 1982 da Robin Davis e dallo stesso Delon non accreditato), appare segnata dall'esperienza de *Le Samourai*. Non a caso l'attore rese omaggio a Melville con una dedica nel primo film di cui firmò la regia, *Pour la peau d'un flic* (1981) e ancora inserendo l'immagine dell'uccellino in gabbia ne *Le Battant* (1983), uscito nel decennale della morte del maestro.

Altri echi del film di Melville si ritrovano in alcuni film statunitensi (*Driver* di Walter Hill nel 1978, *The Thief* e *Heat* di Michael Mann nel 1981 e nel 1995) e durante gli anni Novanta in numerosi film europei. Si pensi alle scenografie di De Lamothe citate in *I Hired a Contract Killer* (1990) di Aki Kaurismäki, a *J'ai pas sommeil* (1993) di Claire Denis, a *Regarde les hommes tomber* (1994) di Jacques Audiard, fino agli omaggi dichiarati in anni più recenti: da *Le Deuxième souffle* (2007) di Alain Corneau, ispirato allo stesso romanzo di José Giovanni all'origine del film omonimo di Melville nel 1966, a *Vengeance* (2009) di Johnnie To, che assegna al *killer* protagonista il nome di Jef Costello (il ruolo era stato proposto a Delon). Anche l'americano Nicolas Winding Refn ha dichiarato di essere stato influenzato dalla *performance* dell'attore di Melville per il suo film *Drive* (2011). E il leggendario *Samourai* continua a essere evocato anche in televisione (il personaggio del tenente Castillo della serie *Miami Vice*, 1984-1990), nel mondo dei videogames (*Hitman*, 2000-2015) e in quello della canzone (*Beautiful Killer* di Madonna, 2012).

Se Melville nei suoi film evocava l'Estremo Oriente, anche il cinema di quel mondo gli ha reso omaggio molti anni dopo la sua morte, in particolare a Hong Kong e nei film di Tsui Hark, Ringo Lam e soprattutto John Woo, che nel suo *Ying hung boon sik (A Better Tomorrow)* del 1986

ha fatto indossare a Chow-Yun Fat un impermeabile simile a quello di Costello. Woo era rimasto segnato dalla visione de *Le Samourai*:

“Melville est un Dieu pour moi. Je l’ai découvert avec *Le Samourai* au début des années 70, qui était sorti à Hong-Kong dans le circuit commercial. C’est le film qui a fait de Alain Delon une star en Asie.²⁸ Ce fut un choc pour moi. J’étais vraiment secoué par la nouveauté de son style, de sa technique, très retenue. Melville m’a fait l’impression d’un gentleman : sa façon de raconter une histoire est toujours *cool*, paisible, empreinte de philosophie...

Le Samourai est un des films étrangers qui a le plus influencé le cinéma de Hong Kong, surtout celui de la jeune génération. Avant ce film, les jeunes s’intéressaient davantage à Cliff Richard ou Elvis Presley, et aux films de karaté. Tout semblait facile. Après *Le Samourai*, on a découvert une nouvelle forme d’élégance, de style. D’ailleurs, à l’époque, j’avais les cheveux longs et après avoir vu *Le Samourai*, je me suis mis à porter des cravates et je me suis coupé les cheveux à la manière de Delon. C’est un film qui a profondément marqué ma génération.”²⁹

Secondo Woo,

“Jean-Pierre Melville’s *Le Samourai* is the closest thing to a perfect movie that I have ever seen. It is an amazingly pure and elegant film about a criminal who is facing death and coming to terms with a life devoted to violence... The picture has been a major influence on my own work, not because of the story or even the way it is shot, but because it is a gangster film that is as much about the way he behaves. Melville understands that when Jef... chose this life he was embracing his own death... [Jef] achieves a kind of redemption at the end by accepting his fate gracefully. To me, this is the most romantic attitude imaginable.”³⁰

Woo riconosceva una sua profonda affinità con la poetica melvilliana della melanconia e della solitudine, identificandosi con quella dell’assassino.³¹ La sua passione per *Le Samourai* non si limita alle citazioni ma gli ha ispirato il soggetto del film *Dip huet seung hung* (*The*

²⁸ In realtà era stato *Plein soleil* di René Clément, nel 1960, a dare immensa popolarità a Delon in Giappone e poi in Asia.

²⁹ J. Woo, *Le style Melville. Propos de John Woo*, Propos recueillis et traduits de l’anglais par N. Saada, in “Cahiers du cinéma”, 507, novembre 1996, p. 80.

³⁰ Id., *Program note. Publicity Release for “Broken Arrow”*, Compiled and Edited by D. Chute, WCG Entertainment, 1995, p. 32.

³¹ Si veda *John Woo*, a cura di D. Fumarola ed E. Lucantonio, prefazione di D. Fumarola, Roma, Dino Audino, 1999, p. 56.

Killer) nel 1989, imposto ai produttori da un altro grande ammiratore di Delon (l'attore protagonista Chow-Yun Fat) e diventato un successo internazionale.³²



Chow-Yun Fat (J. Woo – *Dip huet seung hung / The Killer*, 1989)

Dopo un prologo ambientato in una chiesa dove il sicario Jeffrey (Chow Yun-fat) riceve le informazioni sul prossimo bersaglio da eliminare, l'azione del film inizia in un locale notturno, dove nel corso di una violenta sparatoria, Jeff acceca per errore la cantante Jenny. Tormentato dal rimorso, il sicario decide di proteggerla lasciandola all'oscuro su quale sia la sua vera attività. Per finanziare l'operazione chirurgica che dovrebbe consentire a Jenny di riottenere la vista, Jeff decide di accettare un'ultima commissione, l'assassinio del gangster Weng durante una festa nautica. Riesce a ucciderlo ma sfugge a malapena alle guardie del corpo di Weng e soprattutto agli emissari del committente che vorrebbero eliminarlo. Durante una sparatoria viene ferita una bambina. Jeff l'accompagna in ospedale dove incontra l'ispettore Li che è sulle sue tracce e tenta di

³² Si veda ivi, p. 59.

intrappolarlo a casa di Jenny. Jeff riesce a fuggire e nasconde Jenny in un domicilio segreto. Nel frattempo, il sicario ha scoperto che è stato Sidney, il suo mentore, a tradirlo. Li, che aveva perduto un amico e collega a causa di Weng, decide di allearsi con Jeff. Sidney gli rivela che il mandante dell'omicidio di Weng è stato Johnny Weng, il nipote di quest'ultimo e che è sempre questi che ora cerca di farlo uccidere. Sidney si fa torturare da Weng pur di recuperare il denaro dovuto a Jeff che lo attende in una chiesa. Dopo una cruenta sparatoria, Jeff rimane accecato e muore. Li uccide il nipote di Weng che stava per arrendersi alla polizia.

Come si può notare da questa sinossi, il film non è un vero e proprio *remake* de *Le Samourai*,³³ anche se Woo riprende alcuni elementi del film di Melville:

“Le personnage de Chow-Yun Fat, sa démarche, son costume, étaient très influencés par *Le Samourai*. Je lui avais fait porter un imperméable : on n'en portait jamais à l'époque à Hong Kong ! Il y a aussi une scène de règlement de comptes dans un restaurant, clairement inspirée de la scène du night-club dans *Le Samourai* où l'on voit Delon rencontrer la chanteuse pour la première fois, était la matrice de la séquence d'ouverture de *The Killer*.”³⁴

In realtà l'abbigliamento di Chow-Yun Fat non ha molto in comune con quello di Costello: Woo mantiene soltanto il taglio dei capelli e solo nel prologo l'attore indossa il cappello, mentre nel resto del film porta giacche chiare. La lunga sciarpa bianca che esibisce nella prima sequenza è sì un omaggio a Delon, ma all'attore e non al personaggio di Melville, perché ricorda un indumento tipico del divo nella vita pubblica. È comunque interessante notare che Woo era ben convinto di avere realizzato un film *à la manière de* Melville:

³³ Si veda C. Vie-Toussaint, *John Woo*, Paris, Dark Star, 2001, p. 130.

³⁴ J. Woo, *Le style Melville. Propos de John Woo*, cit., p. 81. *The Killer* si ispira anche ad altri film, come *Narazumono* (1964) di Teruo Ishii, *The Wild Bunch* (1969) di Sam Peckinpah, *Scarface* (1983) di Brian De Palma. Si veda K. E. Hall, *John Woo. The Films*, Jefferson (NC), McFarland, 1999, p. 125.

“*Hard Boiled*, *A Better Tomorrow*, *Bullett in the Head*, et surtout *The Killer* ont été profondément influencés par Melville. Surtout dans l’approche des personnages. Ce que j’ai retenu le plus chez Melville, c’est sa manière de mettre en scène l’action, de faire durer les séquences avant que l’action n’explose. Comme dans la scène du pont dans *Le Samouraï*, ce sentiment de danger, qui plane toujours au-dessus des scènes.”³⁵



Un omaggio a Alain Delon (J. Woo – *Dip huet seung hung* / *The Killer*, 1989)

In realtà, le lunghe sequenze di inazione e contemplazione, nel cinema melvilliano, non hanno nulla in comune con quelle che Woo inserisce fra una scena d’azione e l’altra. Nei film del cineasta francese i momenti di attesa, privi di eventi, sono la decantazione di un’atmosfera esistenziale ed evidenziano la tragica solitudine di personaggi sradicati, privi di qualsiasi legame con la società. Nel film di Woo, invece, queste scene sono vacue e scialbe, costellate da dialoghi superflui entro dinamiche narrative puerili e scontate. In *The Killer* non ci sono dei veri personaggi e soprattutto non ci sono le figure fantasmatiche di Melville, ma solo dei grossolani fantocci, ridicoli calchi delle sagome originali, talmente

³⁵ J. Woo, *Le style Melville. Propos de John Woo*, cit., p. 81.

banalizzati da risultare irriconoscibili. Woo è ben consapevole, peraltro, della diversità stilistica del proprio film:

“Sa façon de raconter une histoire est extrêmement discrète. Dans mes films, quand je veux mettre l’accent sur quelque chose, j’ai souvent recours à un grand nombre de travellings et de gros plans pour soutenir l’émotion. Chez Melville, la caméra est plutôt fixe et laisse les acteurs s’exprimer pleinement. [...] Il y a une grande subtilité chez lui, surtout dans sa manière de combiner le cinéma de genre avec une philosophie qui est profondément orientale. C’est sans doute pour cela que je me suis senti immédiatement proche de ses films. Ses personnages ne sont pas des héros. Ils fonctionnent en suivant une sorte de code d’honneur, proche de la chevalerie.”³⁶

Anche stilisticamente, infatti, *The Killer* è agli antipodi rispetto alla rarefazione melvilliana. Ogni situazione e gesto sono enfatizzati all’estremo, in un delirio barocco e *kitsch* spesso involontariamente parodistico (come nella sequenza della morte di Jeff, goffa irrisione del finale di *Duel in the Sun* di King Vidor, 1946); e le ricorrenti sequenze di sparatorie portano al parossismo (e alla noia) certi vezzi formalistici di De Palma e Peckinpah. In questo modo anche la ritualità è banalizzata e certi elementi della poetica di Melville, gli stessi sottolineati da Woo nelle sue dichiarazioni, ricompaiono ma deformati dall’enfasi e dalla truculenza: la nobiltà del sicario rispetto alla viltà dell’universo criminale che lo circonda, raffigurata a grossi tratti e senza la minima sfumatura; la solitudine del protagonista, non più assoluta ma relativizzata dai rapporti personali (pochissimo melvilliani) con un uomo della malavita e con un poliziotto; la morte stessa del protagonista, non legata all’ombra del suicidio ma casuale e al limite dell’inverosimiglianza.

³⁶ Ivi, p. 80.

4. “*Le Samourai*” e lo spettro: “*Ghost Dog*”

Ben differente da quello di Woo è un altro e più autentico *remake* del film di Melville, l'originale e affascinante *Ghost Dog – The Way of the Samurai* (1999) dell'americano Jim Jarmush. È la storia di un singolare assassino a pagamento, un imponente afroamericano vestito come un *rapper* e soprannominato Ghost Dog, che vive da solo in una baracca costruita su una terrazza nel New Jersey, circondato da piccioni che alleva e nutre con amore. Del suo passato si conosce soltanto un episodio mostrato in *flash-back*, dove lo vediamo giovane, aggredito da due teppisti bianchi: quando uno di loro sta per sopprimerlo con la pistola interviene Louie, un anziano mafioso, che uccide l'aggressore e salva la vita al ragazzo. Da questo momento Ghost Dog è legato per sempre a Louie secondo il codice dei samurai a cui obbedisce come una religione, eseguendo gli incarichi di morte che l'uomo gli affida e comunicando con lui esclusivamente tramite un piccione viaggiatore. Fino al giorno in cui la presenza della figlia di un boss mafioso sulla scena del delitto induce i membri del clan a chiedere a Louie la testa di Ghost Dog. Ma l'abilità del sicario è tale che egli riesce a uccidere tutti i capi. Sarà proprio Louie a sopprimerlo, approfittando della devozione del sicario nei suoi confronti. Intanto, grazie ad un secondo *flash-back*, si è scoperto che il debito di Ghost Dog nei confronti di Louie era basato su un equivoco, perché il mafioso aveva ucciso il suo aggressore per difendere se stesso dalla pistola che questi gli stava puntando contro.



Un altro *samourai* (J. Jarmush – *Ghost Dog – The Way of the Samurai*, 1999)

Nel film non mancano le citazioni cinematografiche, in chiave parodica o seria: i boss mafiosi guardano continuamente dei vecchi cartoni animati, come quelli di Woody Woodpecker di Walter Lantz e Ben Hardaway; Ghost Dog riceve in prestito *Rashomon*, la novella di Ryūnosuke Akutagawa che ha dato origine al capolavoro di Akira Kurosawa; sono ravvisabili echi di *Point Blank* (1967) di John Boorman ed un esplicito richiamo al film del 1967 di Seijun Suzuki *Koroshi no rakuin* (*Branded to Kill* o *La farfalla sul mirino*) appare nella sequenza in cui un uccello si posa sulla canna del fucile del protagonista. Inoltre, a differenza di quella posticcia che apre *Le Samourai*, qui le numerose citazioni del codice del samurai (*Hagakure kikigachi*, scritto da Tsunetomo Yamamoto nel Settecento) sono autentiche e appaiono sia in forma scritta che recitate da una voce *off*. Queste parole, ben lontane dal mediocre e degradato mondo occidentale, evocano con poetica allusività la filosofia di un'altra cultura alla quale si ispirano la dignità e l'elevazione morale di Ghost Dog, emarginato *outsider* che non appartiene a nessun clan.

Anche questo film come *Le Samourai* è nato pensando a un attore, Forest Whitaker, con cui Jarmusch desiderava lavorare. Ed è lo stesso Jarmusch a sottolineare l'affinità di *Ghost Dog* con *Jef Costello*:

“ [...] with their own moral code that the world doesn't really respect or respond to. [...] I was interested in taking things from Melville that I found really moving. And some of them are minor thing, like the fact that in various Melville films, before the killers kill someone, they put on white-cloth editor's gloves – I don't know if that was an inside joke with Melville and his editor – that he was saying his editor was a butcher or whatever, but I used that, too.

Also, Melville has been a teacher for me in something I love, which is cross-referencing cultures. His films are very, very French in their rhythm and certainly in the street language of Paris, yet the gangsters drive big American cars, and wear American-style sharkskin suits. And, of course, Melville took his name from Hermann Melville. Really, how more blatant can you be? So he was very interested in finding those things that he loved and mixing them up together and making something new out of it. So it's more of that kind of inspiration. There are specific details I took from *Le Samourai*, but I wasn't conscious of where I should distance myself from Melville at all, or how should I make it different. It was just, 'These are things I love and they seem to intersect here, so I'm going to put them in'. They are like 'variations on a theme' in musical composition”.³⁷

L'affinità profonda che lega i due personaggi si rivela innanzitutto nella loro assoluta fedeltà a un codice d'onore, la cui matrice giapponese è meno esplicita in Melville (a parte il titolo del film, l'esergo iniziale e gli ideogrammi sulla vestaglia di Valérie), mentre il protagonista di Jarmusch parla e si comporta letteralmente come un *ronin* del XVIII secolo. Uguale e totale è la loro solitudine, maggiore anzi per *Ghost Dog* che non ha relazioni femminili ma solo l'amicizia di un gelataio francese (senza alcuna possibilità di comunicazione linguistica) e la riconoscenza per Louie (in realtà provocata da un equivoco). E se l'uccellino in gabbia di Melville è qui sostituito dai piccioni allevati da *Ghost Dog*, che ha un rapporto privilegiato con gli animali (come il cane che lo fissa con tristezza nel parco pubblico), una corrispondenza anche più precisa sono i guanti

³⁷ T. Lippy, *Interview with Jim Jarmusch*, in J. A. Suárez, *Jim Jarmusch*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2007, pp. 163-164.

bianchi che il sicario di Jarmush (come quello di Melville) indossa durante le sue azioni omicide: è l'ostentata ritualità dei loro gesti ad accomunarli, il loro ieratico rapporto con le armi (pensiamo al movimento rotatorio della mano di Ghost Dog nel riporre la pistola come una spada di samurai, una spada che del resto egli usa direttamente allenandosi sulla sua terrazza come in un rito).



Il rito del *samurai* (J. Jarmush – *Ghost Dog – The Way of the Samurai*, 1999)

È allora significativa l'importanza che assumono i tempi morti nei due film, tempi di contemplazione, tempi dilatati che lasciano emergere il senso di solitudine e desolazione dei personaggi, conferendo anche un valore derisorio ai momenti di azione. Pensiamo alle lunghe inquadrature delle strade notturne della città in *Ghost Dog*, pensiamo alle ripetute immagini di squallida periferia ne *Le Samourai*, dove le riprese in esterni riducono Parigi a un dedalo di strade vuote e gallerie sotterranee, con un senso opprimente di claustrofobia e fredda alienazione.³⁸ Non è un caso,

³⁸ Si veda U. Mosca, *Jim Jarmusch*, Milano, Il Castoro, 2000, pp. 125-126.

allora, se le sparatorie, nel film di Jarmusch, sono messe in scena con un'essenzialità plastica e geometrica che presenta forti analogie con il rigore stilistico di Melville, lontanissima dall'ipertrofia grossolana di Woo.

Vera e propria reinvenzione della sequenza finale de *Le Samourai* è il finale di *Ghost Dog*. Anche l'eroe di Jarmusch, come Costello, non rende esplicite le proprie intenzioni, ma dal suo comportamento appare evidente la volontà del suicidio: egli avanza verso Louie, ben sapendo che il vecchio mafioso non esiterà ad ucciderlo. In questo modo Ghost Dog obbedisce al proprio giuramento di lealtà nei confronti di chi lo aveva salvato, anche se il suo sacrificio (come sappiamo) si fonda tragicamente su un inganno che non viene rivelato. In modi analoghi, la stanca disillusione del sicario è trasferita da Melville nello sguardo intenso e malinconico di Costello davanti a Valérie, come se il sentimento non possa trovare posto nella realtà. Il suo gesto di morte si scopre un attimo dopo, quando il commissario apre la pistola che era scarica, mentre i poliziotti si stanno allontanando e Valérie rimane seduta e turbata al suo posto. L'inquadratura conclusiva, con il piano totale del *nightclub*, evita qualsiasi facile *pathos* e non mostra in primo piano il volto della ragazza: la scena della morte è come un *set* che si sta svuotando, al termine delle riprese.



JOSÉ MANUEL MOURIÑO

MICHAEL HANEKE Y LA PERVERSIÓN DEL 'REMAKE'

1. *El 'remake' y la latencia de lo que 'está por contar'*

El vocablo inglés *remake* es el adjetivo con el que se distingue a ciertas películas que, por decirlo de algún modo, versionan o reinterpretan un film anterior. En mayor o menor medida, voluntaria o involuntariamente, el *remake* surge ligado a una obra previa; parte de su identidad halla cobijo en aquella otra película a la que viene a servir, valga la redundancia, de *remake*. Y dado que el *remake* se dice (al menos en su traducción literal) capaz de 'rehacer' a esa obra cinematográfica anterior, estaríamos ante un singular alarde creativo, una suerte de mecanismo fílmico capaz de obrar sobre otras películas ya realizadas. Aún, tratándose de una malversación evidente, tendemos a obviar el engaño que tal definición supone... tal vez porque intuimos que no es del todo falso su significado. En la práctica, un *remake* es incapaz de modificar la obra que versiona, pero tampoco podríamos concluir que la deja del todo intacta. El

remake, cuando menos, cita a esa otra película que reinterpreta. No sólo la cita porque pueda tomarla como ejemplo o porque haga mención a ella, sino porque la ‘invita a comparecer’. Las películas conocidas como *remakes*, por serlo, no solamente evocan, sino que también invocan a esas otras películas a las que se refieren. ¿No están dando, al fin y al cabo, una y otra, su versión del motivo (argumental o de cualquier otra índole) que las relaciona? El suyo es un verdadero careo en el que se confrontan distintas versiones de una misma historia.

Lo primero que el *remake* pone en evidencia, por tanto, es la propia historia objeto de réplica. El *remake* demuestra que todo argumento es siempre una nueva película en potencia, que toda película es otras películas en potencia. Poco importa lo magistral que pudiera haber sido cualquier adaptación previa, ninguna historia se ve libre de ser reinterpretada una y otra vez. Ninguna lectura (versión) es capaz de zanjar por completo una historia, su propia legibilidad es una promesa inagotable de recreaciones por venir. Esta predisposición natural a ser retomada en distintas versiones se extiende, incluso, a los pequeños relatos que a su vez trenzan las historias de mayor envergadura. Una extraña ansiedad por recrear nos empuja a expresar cualquier saliente o eslabón argumental en cada historia. Multitud de fragmentos narrativos consiguen así emanciparse y florecer como pequeños esquejes argumentales. En la jerga audiovisual actual se les conoce como *spin offs*, secuelas, precuelas... Todas ellas son fórmulas herederas o consanguíneas del *remake*. Una y otras se nutren de las infinitas derivas argumentales que, en potencia, trasluce cualquier historia. Pero es importante hacer notar que dicha potencialidad precisa también de ser avivada. El interés que suscitan tanto los *remakes* como las ficciones seriadas debe mucho a que cada espectador alimenta, a su antojo, la potencialidad latente de lo que está por contar. El autor de un film, junto con la *troupe* de profesionales que lo acompañan, es quien consigue definir

la aparición de una o varias versiones concretas de un mismo argumento, no cabe duda. Sin embargo, toca al espectador rumiar interiormente el diálogo entre obras que en ocasiones se produce. Él es quien ha de leer entre líneas; quien, en última instancia, vincula a las distintas adaptaciones de una misma historia, así como a aquellas otras vías posibles que todavía restarían por aparecer. Relaciones que, por esa misma razón, no aguardan en completo silencio el momento de su aparición, sino que fermentan, rumorean en la imaginación del espectador. Esto es importante subrayarlo: son los espectadores quienes construyen la informe película soñada en cuyas entrañas se combinan las distintas versiones de un mismo argumento, así como las expectativas referidas a lo que sigue a un final o a lo que ha provocado un origen. Tras la historia, ese objeto susceptible de versión, es la posible aportación del espectador un segundo elemento que el *remake* subraya. De hecho, ¿no es a ojos de este espectador, capaz relacionar cada versión con su historia-nodriz, cuando es más que apropiado considerar que un *remake* puede re-hacer una película ya finalizada? El espectador, si conoce las dos obras, observa en relativa simultaneidad al original y a su *remake*. De manera instintiva, realiza un cotejo de las dos versiones. La empatía que lo empuja a participar con su evaluación viene a ser avivada, precisamente, por los vacíos de historia que cubren su tránsito hacia cada nueva versión de un mismo relato. Pues el lugar primordial de este espectador es un vacío entre historias. Podríamos decir, resumiendo su aportación, que el espectador es quien sostiene la cadena de frío necesaria para que este puzle de relatos obre en continuidad, para que todas las lecturas posibles provengan de una única historia que no cesa, que se ramifica y expande a través de distintas versiones o episodios.

Del mismo modo, esta activa participación suya también provoca la insatisfacción ocasional que algunos espectadores manifiestan cuando una nueva adaptación, versión o episodio de la historia ya conocida no

armoniza, a su entender, con el resto. La suya, sin duda, es una decepción muy elocuente: el espectador, consciente (y hasta custodio) de la familiaridad que existe entre imágenes e historias, sabedor (y hasta instigador) del contacto que se produce entre ellas, lamenta lo que él interpreta como un contagio. El contacto entre las distintas versiones es para él real; de no ser así, no vería en ello riesgo alguno. Y es que la relación entre distintas adaptaciones no es un aspecto que el paso de una versión a otra silencie, sino que, por el contrario, las propiedades de tal relación se acentúan durante el tránsito de una adaptación a otra. Quizás se deba a que, durante la espera, quien acompaña a la historia original la observa, temporalmente, sobre el vacío de la indeterminación; latente, suspendida sobre las maravillas o amenazas del abismo que implica el ser en potencia. Ya lo hemos mencionado, en ese vacío fermentan las elucubraciones del espectador. Ahí se avivan las futuras películas o versiones posibles. También debido a esto, el gusto por las sagas fílmicas u otros productos audiovisuales de formato seriado (como en el caso de las telenovelas o producciones similares) termina convirtiéndose, en tantas ocasiones, en una verdadera adicción. El espectador llega a entranarse en las historias que relaciona. Le mueve el deseo de avanzar a través de los apéndices que brotan de una misma historia troncal. Se desliza el espectador, en su avance, gracias a un espacio o margen propio, un vacío intestinal a través del cual la ficción respira. Por aventurado que pueda resultar, debemos reconocer que cuando la persistencia de la ficción depende del seguimiento intermitentemente de un espectador, algo esencial de esa ficción pertenece a este último. El espectador vive la ficción en aguda proximidad con la historia a la que se le permite retornar de tiempo en tiempo.

A nadie se le escapa, y a la industria del entretenimiento audiovisual menos que a cualquiera, que esta ilusión de copertenencia, surgida entre la

ficción y el espectador que la persigue, ofrece un auténtico filón en muchos aspectos: la audiencia anhela refugiarse en historias interminables, en relatos que hace suyos a base de reencontrarse con ellos (en medio de ellos) una y otra vez. Toda una vertiente de films 'encadenados' ha sabido hacer uso de la familiaridad que nos une a una ficción en continuo retorno. Estas series de películas, cuya relación puede ser más o menos premeditada, animan sutiles aproximaciones a lo real desde la ficción. ¿De dónde proviene esa ventaja? cabe preguntarse, puesto que no hemos dejado de referirnos al contexto de la ficción. Una razón importante se encuentra en que las películas cuya resolución argumental no se consume por completo en ellas mismas sino que, por el motivo que sea, sufren una reinterpretación, ven aplazado su desenlace o se les añade algún tipo adenda argumental a su historia principal en películas-satélite posteriores, tienen entonces a su disposición (a través de las obras que las secundan) el conjugar dos corrientes temporales que se entrelazan: de una parte, el tiempo real transcurrido fuera de la ficción; por otro lado, el tiempo articulado en el montaje que el argumento obliga a esculpir cinematográficamente y que, ahora, puede bañarse en rasgos puros de ese otro tiempo, el tiempo real que ha transcurrido hasta el reencuentro. Sin necesidad de que exista premeditación alguna, como ya afirmamos, al *remake* o a la secuela se le presenta la oportunidad de suceder en un hito de realidad y sin que esto afecte a la consistencia de la ficción que se construye. Queda fuera de esta discusión el que la obra cinematográfica en cuestión se permita paladear o no esa declinación temporal. Ahora bien, en las historias filmadas que sí consienten en acompasar su propio tiempo ficcionado con el avance del tiempo real (aquel que necesariamente afecta, por ejemplo, a actores o a localizaciones naturales), ficción y realidad comulgan de una manera especial. Lo real mismo parece dar fe, en ellas, de lo auténtica (y ya no sólo verosímil) que puede llegar a ser la ficción.

Incluso la autoría o entañamiento del espectador en el intermedio que ocupa, el margen participativo que mencionábamos previamente, cobra también su incremento de autenticidad, vibra; se agudiza la sensación de estar experimentando una vivencia, pues el espectador percibe cómo se dilata silenciosamente su vinculación con las imágenes: observa una dimensión más en su sincronía, la supervivencia al tiempo transcurrido.

2. *Richard Linklater*

Aunque los ejemplos serían cientos y merecerían un estudio particular en cada caso, sirvan como muestra dos verdaderos paradigmas bien conocidos de aquella tendencia a retomar, entrecortadamente, una historia: la filmación dilatada durante dos décadas que Francois Truffaut realiza observando la vida de Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) en la serie iniciada con *Les Quatre Cents Coups* (1959); o bien, la historia de Céline (Julie Deply) y Jesse (Ethan Hawke) que Richard Linklater revisitó en tres encuentros distintos y extendidos a lo largo de dieciocho años, *Before sunrise* (1995), *Before sunset* (2004) y *Before midnight* (2013).

Del propio Linklater parecería obligado recordar aquí el proyecto titulado *Boyhood* (2014), una película que busca convertir en verdadero tiempo diegético del film el paso real de un niño de seis años, Mason Evans (Ellar Coltrane), a la adolescencia. Sin embargo, esa es una película en la que el registro del paso del tiempo desde el año 2002 y hasta el 2013, visible en la maduración constante y vertiginosa del niño que la protagoniza, se concentra en una sola entrega. Parece un hecho intrascendente, pero resulta ser fundamental. El paulatino envejecimiento de los cuerpos (pues no sólo afecta, claro está, a su joven protagonista sino a todo el elenco actoral, incluidos Ethan Hawke o Patricia Arquette) se presenta por completo indiferenciado de la narración, sin holguras de

ningún tipo, el diálogo entre el tiempo real y el ficticio se ve excesivamente tutelado por la historia. La sombra de un tiempo real transcurrido, la armonía temporal ya descrita y que sí está presente en los otros tres reencuentros fílmicos de Linklater con Céline y Jesse, resulta excesivamente ortopédica en esta película. Al concentrarse en una única obra, la propuesta de retorno al protagonista carece de la intermitencia y de los vacíos subsiguientes que abren mayor espacio a la aportación del espectador. El grado de incerteza impuesto por el tiempo transcurrido (hasta que el espectador se reencuentra con una ficción ya conocida) supone un factor crucial. Pero hemos de reconocer que el problema, en este caso, es que un condicionante como éste (el tiempo transcurrido y los acontecimientos que en él suceden) introduce un tipo de enajenación referencial de difícil manejo: cuando el retorno a una historia, a través de un *remake* u otro tipo de fórmulas, debe aplazarse durante un período de tiempo determinado, lo filmado se encomienda en parte a lo que el paréntesis trajo consigo, a un afuera de la ficción que condiciona la narración de la historia, que la significa. Tal y como indicábamos en la descripción inicial propuesta, el *remake* cede una parte de su identidad a la película previa; ha de hacerlo también con respecto al tiempo transcurrido entre ambas versiones.

3. *Michael Haneke y "Funny Games"*

Por todo lo dicho hasta este momento, es fácil deducir que el *remake* supone también una invitación a reflexionar sobre el propio narrar. Cuando en una película se constata su condición de réplica, o de nuevo intento por recrear un relato ya filmado, de versionarlo, también se manifiesta con mayor claridad el empleo mismo de un lenguaje. Una nueva respuesta se reafirma como tal frente a un discurso al que se incorpora. Examinemos al

remake, entonces, en cuanto ejercicio metalingüístico. De hecho, este es, de entre lo ya argumentado, el matiz que quizás aparezca de un modo más diáfano dentro la obra que motiva el presente escrito. Absoluta consciencia enunciativa, sobre éste y otros aspectos de la conjura ficcional, es lo que se comprueba en el estremecedor díptico que el cineasta austríaco Michael Haneke realizó bajo idéntico título: *Funny Games*.

Ya en el primer envite del film, rodado en 1997, Haneke deja clara su voluntad de abordar la controvertida exhibición de la violencia a través del lenguaje cinematográfico. La historia narrada contempla el secuestro y tortura de una familia burguesa en su casa de campo; Georg es el padre, Anna la madre y Georgie su pequeño hijo. El crimen lo efectúan dos jóvenes psicópatas de escrupulosa corrección en sus modales, una cortesía siniestra que nunca abandonan del todo pese a la brutalidad de sus actos. A este argumento, filmado de un modo tan cruel como meticulosamente realista, Haneke le aplica al menos dos tipos de resortes (no camuflados, sino en extremo ostentosos) que puntualmente interrumpen o directamente quebrantan la armónica dicción cinematográfica sobre la que, hasta entonces, deslizaba su película. Estos resortes, consecuentemente, desbaratan también su completo entramado ficcional. Así, y desde el principio del film, somos testigos preferenciales de la extravagante familiaridad con la que Paul, uno de los dos jóvenes, aquel que parece ser el cabecilla de la pareja criminal, se dirige e interpela a los espectadores mirando y hablando de manera directa a la cámara. Este personaje, con una prepotencia que calificaríamos como demiúrgica, se permite la osadía de formular, inclusive, consultas concretas sobre cómo debe desarrollarse el espantoso relato que estamos contemplando.¹ El otro gesto, también

¹ Además de servir como señales reveladoras de irrealidad en el relato, las preguntas de Paul al público provocan el enmudecimiento de quien las recibe. De esta

cumplido por Paul, es todavía más estridente y desacredita con mayor vehemencia el contexto ficcional en el que se produce. En un instante de la pesadilla a la que se somete a la familia, Peter (quien parece jugar un rol de relativa subordinación con respecto a su compañero, Paul) muere al recibir un disparo de escopeta en el pecho. El arma había sido tomada y empleada por la madre en un despiste de los dos adolescentes (este brusco giro de la trama se produce poco después de que el hijo de Anna y de Georg hubiese sido asesinado también). Paul, contrariado por este eventual trastorno del plan, sin aceptar la gravedad de lo observado en la escena e, incluso, ninguneando también el desarrollo narrativo que hasta ese instante se había mantenido, de manera preceptiva, conforme a un tipo de gramática cinematográfica carente de excesivas estridencias, hace uso de un mando a distancia de televisión para corregir esta línea del argumento que lo perjudica. Él mismo pulsa el botón de rebobinado en el control remoto y la escena regresa, en directo, hasta un punto en que el asesino es capaz de arrebatar a tiempo la escopeta a la mujer. A este personaje le ha concedido Haneke la capacidad de administrar, de controlar desde dentro de la ficción, el orden y consecuencias de una escena que él mismo está protagonizando. Un personaje es quien remonta las imágenes, de manera aparentemente literal, para revertir lo ya mostrado. No media explicación alguna a esta arrogancia enunciativa del personaje. Este último, un simple peón sometido a todo lo planteado por el argumento, es quien pasa a dirigir la puesta en escena de ese mismo argumento ante nuestros ojos. Ahora bien, su

manera condiciona Haneke, de una forma preventiva, la posible participación de los espectadores. También sirven para dar una idea de la omnisciencia de este mismo personaje en la película. En el momento en que Georg, el padre de familia torturado, le suplica que acaben de una vez con el martirio, Paul responde que esto no es posible, por ser demasiado prematuro ese final: “*Do you think it's enough? I mean, you want a real ending, right?* [pregunta ya dirigiéndose directamente al espectador] *With plausible plot development, don't you?*”.

insubordinación no es más que un trampantojo. El argumento sigue guiando esta aparente reformulación de los hechos, pero ahora sirviéndose de una acción interpretada por el personaje. Lo que sí resulta indiscutible, llegados a esa brecha, es que la irrealidad de lo presenciado en la película ha quedado inevitablemente revelada: la película se ha revelado, también rebelado, como ficción. La película confirma así, sin ambages, su función como un puro ejercicio de metalenguaje. Con todo, no es a raíz de estos gestos puntuales por los que debería ser considerada, *Funny Games*, como una propuesta metalingüística singular. Por mucho que sorprendan dentro de un film con un tono realista tan acentuado, no dejan de ser malabarismos narrativos convencionales. Y es que lo son (convencionales), sobre todo, si se les compara con el juego más arriesgado que, a ese respecto, el director aplica a la película.



M. Haneke – *Funny Games*, 1997

M. Haneke – *Funny Games*, 2007

No será hasta el año 2007, fecha en la que Haneke regresa (o nos obliga a regresar) a *Funny Games* de una manera insólita, cuando se cumpla el auténtico ejercicio de metalenguaje que aquí conviene destacar. Con la repetición de *Funny Games* Haneke lleva hasta el límite todo lo que cabe esperar de un *remake*. De hecho, el caso es tan extraordinario que nos obliga a reconsiderar, casi punto por punto, todo lo que aquí hemos formulado sobre la idiosincrasia del *remake*. Para empezar, la realizada en 2007 no debería ser considerada, propiamente, como una versión. Lo que Haneke busca filmar, en esencia, es la misma película. ¿Es insalvable esta paradoja? ¿Basta el empeño de su director por repetirla para que ésta, su repetición, pueda entenderse como efectiva? A la vista del resultado, creemos que sí. No es sólo que un cineasta haya querido filmar, en 2007 y en un país distinto, un mismo argumento ya adaptado por él en 1997; ambas propuestas, en cuanto a la puesta en imágenes de una historia, suman una sola película. Es francamente difícil encontrar lo propio, *una propiedad individual*, en el segundo de los intentos. ¿Qué podemos concederle como propio a ese *remake*? Nada. En esta segunda entrega,

Funny Games no suma nada a lo que la primera película significa. En cuanto versión, entonces, resulta insignificante. Podríamos hablar de pertenencia, en cualquier caso, pero no de nuevas propiedades. Entonces, ¿a cuento de qué este *remake* de su terrorífica *Funny Games*, ahora filmado en Estados Unidos y con actores de fama internacional como estrellas protagonistas?

Haneke afronta *el regreso* a su propia película de una manera insólita, pues pretende completar un regreso literal: perfila una simetría obsesiva de lo ya filmado, por él mismo, en la anterior ocasión. Este *remake* es un puro ejercicio de reafirmación en lo ya dicho. Su director se atreve incluso a repetir cada uno de los exabruptos narrativos que ya en la primera producción desbarataban la consistencia ficcional de su película. El director es consciente de que la repetición de esos hiatos narrativos atenúa la naturaleza subversiva de los mismos. Aún así, insiste en doblarlos de manera exacta. Esas reveladoras trazas de discontinuidad, al mostrarse con tal reiteración, en inflexible paralelismo con el avance de la ficción, obtienen ahora como resultado una especie de sellado completo de la obra con este pareado. La función de lo filmado en 2007 más parece, como decimos, un gesto de autoafirmación o de precintado artificial. La película original ha quedado ahora coagulada dentro de su *remake*, pero también dentro de ella misma. La historia se ha convertido en una única película posible, como si sólo aceptara ya una única lectura. El retorno no dio lugar a un diálogo dado que ambas dicen lo mismo; el suyo es un monólogo, milimétricamente sincronizado, a dos voces. ¿Se trata, entonces, de un *remake* estéril? Al menos en lo que respecta al influjo que la repetición pudo haber extendido sobre la película original, rotundamente no. La versión de 2007 modifica, sin lugar a dudas, a la película de 1997. Tal y como intentamos describir, ha originado en ella una especie de embalsamamiento de la historia que ambas contienen. A su vez, lo

provocado por la repetición estricta de los síncope que desarticulaban el entramado de ficción es también significativo a este respecto. Los gestos con los que se nos recuerda que estamos observando una ficción, dentro de un ejercicio que insiste pertinazmente en su artificialidad, convierte ahora a aquellos gestos en una mueca entumecida. El alarde metalingüístico deviene, tras un *remake* de este tipo, en rigidez mortuoria de la obra. En 2007, Haneke filmó una especie de *zombi* de su propia película, pero hasta el extremo de que con ella impide que observemos a la primera producción como una obra inicialmente viva. Las dos están ya marcadas por lo que el *remake* provoca. El supuesto careo entre dos distintas versiones de una historia, con la que asociábamos al uso del *remake* inicialmente, se traduce ahora en la insistencia por repetir una única película las veces que sea necesario (bastó una).



M. Haneke – *Funny Games*, 1997



M. Haneke – *Funny Games*, 2007

Vaciándola de su potencialidad narrativa, es así como el *remake* logró embalsamar a la obra original. El *remake* de *Funny Games* agotó la espera (o esperanza) de potenciales fugas, argumentales o del tipo que sea, a lo que ese mismo director realizó en 1997. En el conjunto que conforma el díptico, Haneke opera bajo la lógica de una auténtica ratonera emocional. Ofrecía como cebo una esperanza de fuga que el único visionado de la primera producción no extingue por completo. Una vez dentro de su laberinto fílmico, cree el espectador que, por tratarse de un *remake*, algún tipo de desvío es posible. Ese mismo espectador descubre, sin embargo, que se encuentra todavía atrapado en la misma película. ¿No es en esencia, un proyecto de *remake* como éste, el costosísimo cebo que Haneke deposita al fondo de su trampa? El proceso es bien conocido: *Funny Games* (1997), una exitosa película europea, es exportada a Norteamérica para que allí, a través de una coproducción internacional, se realice una versión adaptada al monumental mercado que esa industria maneja (la Warner Bros figura también como reclamo o garantía). El regreso a *Funny Games* contó además con dos auténticas figuras del *star system* norteamericano. Al

espectador se le ofreció una renovación aparentemente vistosa, pues los papeles principales del film fueron retomados por Tim Roth y Naomi Watts. Pero la renovación fue sólo epidérmica. Ambos intérpretes ocupan el lugar de los mucho menos conocidos Ulrich Mühe y Susanne Lothar, presentes en la producción europea, pero, efectivamente, solamente se limitan a ocupar el lugar de los otros dos actores alemanes en el engranaje general de la propuesta. Se trata, apenas, de una especie de rotación en las piezas de su trampa; lo único que se renueva es el anzuelo. La película sigue siendo la misma. Pensémoslo detenidamente, Haneke sólo ha consentido en variar elementos que, de haber participado en la repetición, revelarían con su simple presencia el paso del tiempo. El cambio completo del elenco de actores² no es en este caso, al menos de manera exclusiva, un capricho o una exigencia impuesta a la nueva producción exportada a Norteamérica. Los cuerpos de los actores originales arrastrarían, consigo, todo tipo de signos que evidenciarían su envejecimiento, serían por completo opacos en una repetición que se pretende sin propiedades. Diez años de vida en el cuerpo del pequeño actor que interpretó originalmente a Georgie, Stefan Clapczynski, lo habrían convertido ya en un adolescente que difícilmente encajaría en el papel. Quien encarnaba al padre, Ulrich Mühe, falleció en ese mismo año de 2007 tras una larga enfermedad... Son solamente dos ejemplos, pero, con toda seguridad, cada uno de los cuerpos de la primera producción se reservaría su derecho natural a dar cuenta del tiempo transcurrido de un modo u otro. Frente a esto, Haneke recreó una película desprendida de elementos vulnerables al paso del tiempo o, cuando menos, una obra cuya vulnerabilidad inevitable, en ese sentido, no fuese

² En la producción austríaca, Arno Frisch y Frank Giering interpretaban los papeles de Paul y Peter, respectivamente. En el *remake*, los actores eran Michael Pitt y Brady Corbet. El pequeño Georgie fue encarnado en 1997 por Stefan Clapczynski y en 2007 por Devon Gearhart.

demasiado evidente. Esto es algo bastante infrecuente en la historia del cine. Se asemeja más a un ejercicio de literatura potencial o de cinematografía potencial, efectivamente. Pero ensayando un tipo de juego que busca eliminar o neutralizar la potencialidad misma de la obra u obras resultantes.

Y ya que hablamos de cuerpos y escenarios reales, uno de los puntos que quedarían por mencionar finalmente, dentro de esta singular apropiación de las capacidades del *remake* que Haneke alcanza a revertir o pervertir, es observar qué ocurre en la relación de estas dos obras de ficción con lo real. Pues bien, lo real es también una trampa en sí misma, pero tal y como hemos ya advertido, en este caso parece serlo para las intenciones del director. Si hay algo capaz de desbaratar el sutil juego de tortura que confecciona este cineasta austríaco, es el afloramiento de un verdadero indicio de realidad, de un respiradero en su ratonera. Aquí se encuentra uno de los motivos que explican el que sea irrelevante que las provocaciones metalingüísticas aparezcan desvirtuadas por su repetición milimetrada. También ha sido esto ya indicado aquí: son brechas en las que la trama ficticia queda al descubierto, en las que al espectador se le advierte sobre la falsedad de la narración; convertidas por el *remake* en mueca reiterada, el desvelamiento producido no conduce al espectador directamente hacia la realidad. La obra original y su *remake* trazan una coreografía acompasada que juega a mostrarse como pura ficción, pero al darse en un paso a dos no trasluce lo real tras de sí, sólo dejan entrever el reflejo de una en la otra.

Más allá de todo esto, queda claro que en Haneke existía, desde el principio, una preocupación evidente por la relación de su película con la realidad. Esta preocupación quedó fijada de manera explícita en su argumento. En uno de los diálogos finales de la película se formula un comentario sobre determinadas implicaciones filosóficas en el film de Andréi Tarkovski *Solaris* (1972). Surge en una charla, aparentemente

trivial, entre los dos jóvenes criminales. En ella, Paul reflexiona sobre la comunicación entre el mundo de la realidad y de la ficción en aquella película del director ruso. Por boca de estos dos personajes de ficción escuchamos un diálogo que se desarrolla del siguiente modo:

“– And when Kelvin overcomes the gravitational forces, it turns out that one universe is real and the other one is fiction...

– Okay, so where's your hero now? Is he in reality or is he in fiction?

– His family's in reality, and he's in fiction.

– But isn't fiction real?

– Why?

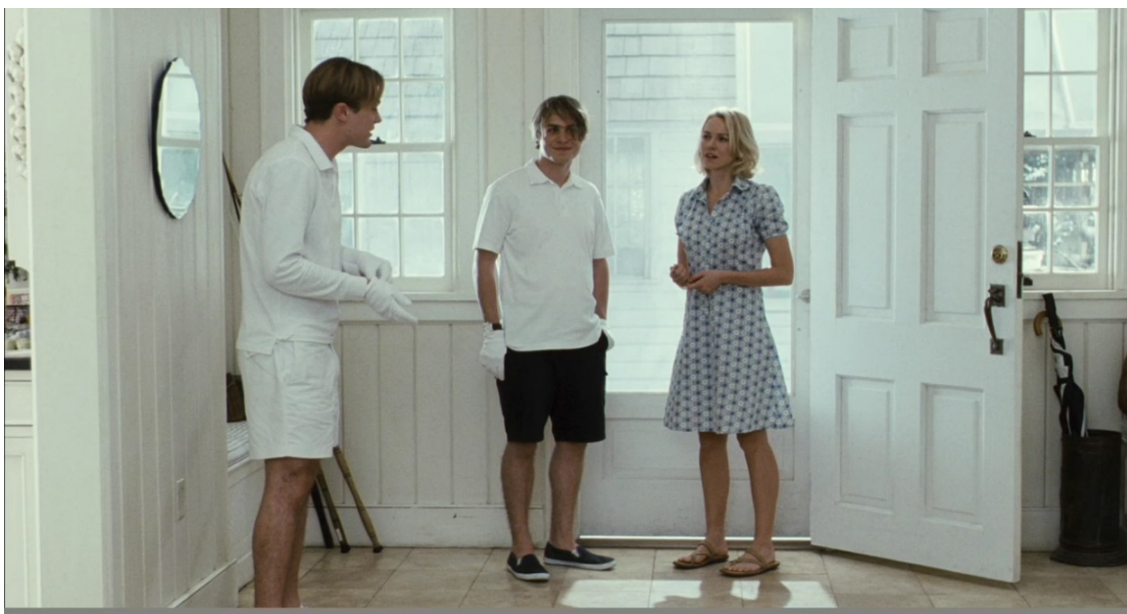
– Well, you can see it in the movie, right?

– Of course.

– Well, then it's just as real as reality... because you can see it too, right?”



M. Haneke – *Funny Games*, 1997



M. Haneke – *Funny Games*, 2007

Quizás la conclusión, de existir alguna, es que no encontraremos nada que con mayor propiedad podamos entender como real que lo que queda apaciguado en su tiempo, lo que se libera, para bien o para mal, de sus fantasmas futuros y pasados. Confrontar la realidad a través de lo que parece estar privado de trascendencia. Una lectura así no sería fácil, pues el ser humano tiende a articular todo lo que lo rodea bajo relaciones interminables, a buscar sentido a lo que le sucede, a formular explicaciones que no se encuentran dentro las cosas mismas que observamos... a rumiar posibilidades. Haneke, en cualquier caso, experimenta con dos cuerpos idénticos que no permiten, a quien los observa, imaginar nuevos encuentros fuera de su presencia efectiva. Curioso el nihilismo de Haneke: nos ofrece una obra que debe iniciarse y concluir frente a nuestros ojos, “real as reality... because you can see it too”, sin ecos ni aplazamientos. Tras la conversación entre los dos asesinos, resta sólo una breve secuencia final. En ella, paradójicamente o quizás no tanto, el final la película se plantea como el subsiguiente inicio de una hipotética película que comenzaría a continuación, como la sugerencia de una posible secuela. Paul llama a la

puerta de una nueva casa, del mismo vecindario y bajo una excusa similar a que le permitió introducirse, a la pareja de asesinos, en el hogar de Anna, George y Georgie. Cuando la madre de esta nueva familia le invita a entrar (sabemos que ese gesto es el inicio de su futura tragedia), la actriz sale fuera de cuadro y la imagen se concentra en un primerísimo plano del rostro de Paul. Una vez más, por última vez, observa con complicidad a los espectadores y sonríe en silencio. Así finaliza la película. Pese a tratarse, indudablemente, de un guiño macabro que sugiere la continuación de sus crímenes en serie, sabemos que esto no es así. Haneke niega esa opción de continuidad al espectador a través de este extraño *remake*. El director prefirió encerrar al espectador dentro del horror y el sufrimiento ya mostrados, sin permitir que cualquier soñador pudiese perforarlo con su imaginación. Un *remake* parecía servir para todo lo contrario.

MATERIALI / MATERIALS



FRANCESCO GALLINA

IMITARE CITANDO, CITARE PLAGIANDO: LE “NOVELLE DI GIRALDO GIRALDI”

“È questi il Dottor Cioni dotto e amabile uomo, l’autore di quelle novelle che furon credute d’un cinquecentista”

A. Manzoni, *Tutte le lettere* (a Tommaso Grossi, 17 settembre 1827)

“In ogni falso si nasconde sempre qualcosa di autentico”

G. Tornatore, *The Best Offer*, 2013

1. *Storia di un plagio*

La figura di Giovanni Gherardi da Prato¹ si intrecciò fortunatamente col plagio messo a punto dallo scienziato e letterato italiano Gaetano Cioni

¹ Giovanni Gherardi da Prato nacque fra il 1360 e il 1367 e morì fra il 1442 e il 1446: autore de *Il Paradiso degli Alberti*, poeta, trattatista, fu anche notaio, consulente artistico, giuridico e fiscale, lettore della *Commedia* presso lo Studio fiorentino, esperto di architettura. Si veda F. Bausi, *Gherardi Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1999, vol. 53, pp. 559-568; E. Guerrieri, *Giovanni Gherardi da Prato e Francesco di Marco Datini (con dodici lettere, di cui nove inedite, di Giovanni a Francesco di Marco & Co.)*, in “Interpres”, XXIII, 2004, pp. 7-53; Ead., *Messer Giovanni di Gherardo da Prato lettore del “Dante”*, in *Da Boccaccio a Landino. Un secolo di “Lecturae Dantis”. Atti del Convegno internazionale, Firenze 24-26 ottobre 2018*, a cura di L. Böninger e P. Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 205-251.

(1760-1851).² Vasta fu la gamma di interessi che caratterizzarono i suoi studi: dall'ottica al magnetismo, dalla laminatura del ferro ai processi di fabbricazione della latta. Condusse inoltre esperimenti chimici sull'acido muriatico, sul palladio e sulla pianta del guado. Politropo ingegno di origini fiorentine, Cioni insegnò fisica e chimica all'Università di Pisa e nel 1801 fu una delle anime dell'effimera Nuova Accademia del Cimento, risorta dalle ceneri della gloriosa omonima accademia cinquecentesca. A partire da quell'anno Cioni assunse l'incarico di Commissario straordinario di Lunigiana e dopo l'allontanamento dal mondo universitario, a causa delle sue posizioni bonapartiste, si vide obbligato a gestire un più umile lavoro presso uno stabilimento siderurgico pistoiese. Tra i primi divulgatori toscani degli studi e delle scoperte chimiche dello svedese Torbern Bergman e del francese Antoine Lavoisier, egli fu anche uno stimato amante delle lettere, editore di Pelagonio e traduttore di Tucidide, redattore dell'"Antologia" del Vieusseux, dell'"Archivio storico italiano", del "Nuovo giornale dei letterati" e del "Saggiatore", amico di Giacomo Leopardi e consulente di Alessandro Manzoni per la revisione linguistica dei *Promessi Sposi* in vista della Quarantana.³

Proprio la notevole conoscenza del volgare fiorentino è alla base dell'operazione falsaria e plagiaria che Cioni approntò nel 1796, dando alle stampe le *Novelle di Giraldo Giraldi*. Quel che propose al lettore fu una raccolta di testi da lui attribuiti a un tal "GIRALDO GIRALDI fiorentino, scrittore della metà del secolo XV", la cui identità egli avrebbe ignorato se non avesse acquistato certi manoscritti per "una sorta di mercatura libraria,

² Si veda F. Bonaini, *Elogio del dottor Gaetano Cioni*, Firenze, Cellini, 1852 e ora S. Giovanardi, *Gaetano Cioni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1981, vol. 25, pp. 685-686.

³ Si veda A. Manzoni, *Tutte le lettere*, A cura di C. Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, t. I, pp. 434-437 (a Tommaso Grossi, 17 settembre 1827) e p. 493 (a Giuseppe Borghi, 16 giugno 1828).

(la quale oggi giorno non disdice ancora agli uomini di lettere)”⁴ Un verace gusto per l’antiquariato librario gli fece insomma venire fra le mani, “in un fascio un poco lacero”,⁵ alcune pagine redatte da un tal Vincenzo Giraldi, copista dietro al quale Cioni affermò di vedere un discendente di Giraldo Giraldi. Egli avrebbe dunque usufruito di queste carte insieme al Riccardiano 713, manoscritto che conserva effettivamente l’unica novella autografa di Giraldo Giraldi conosciuta e che Cioni informa⁶ di avere donato alla Biblioteca Riccardiana:

“Io aveva già da qualche mese terminata la copia, e donato il fascio da cui estratta l’aveva ad un mio amico giovine pollacco studiosissimo di nostra lingua (estraendone però la novella originale di VINCENZIO GIRALDI) quando riprendendo ad esaminare i pochi codici che mi erano rimasi ne trovai uno in 4° piccolo di diverse scritture, nel quale, oltre una copia del poema del Boccaccio d’Affrico e Mensola, mancante sì, ma di buona e antica scrittura, a mio parere della fine del secolo XIV; oltre alcune notizie di s. Andrea Corsini, di s. Zanobi, del duca d’Atene, dell’origine delle parti bianca e nera ed alcune altre cose di chimica e di astrologia, contenevasi una novella col seguente titolo: ‘Favola composta per GIRALDO GIRALDI nel tempo della moria nell’anno 1479’, leggendo la quale trovai essere la stessa che nella copia di mano di VINCENZIO GIRALDI era la quarta. Io mi posi a collazionare esattamente la copia coll’originale, e vi trovai pochissime variazioni e di piccolissimo momento”⁷.

Cioni tace dell’altro codice che avrebbe dovuto possedere, ossia, come rivelerà a suo tempo Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, il Riccardiano 1280 contenente *Il Paradiso degli Alberti* attribuibile a Giovanni Gherardi da Prato. Cioni trascrisse e manipolò arbitrariamente i due codici (in particolar modo il secondo) sotto la maschera del fantomatico Vincenzo Giraldi e per qualche tempo nella pània si impigliarono alcuni illustri contemporanei come Francesco Alberti di Villanuova, che si servì acriticamente delle novelle per spiegare il

⁴ Cfr. *Prefazione posta alla prima edizione del 1796*, in *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, In Amsterdam [Firenze], 1819, p. XV.

⁵ Cfr. *ivi*, p. XVI.

⁶ Si veda *ivi*, p. XIX.

⁷ *Ivi*, p. XVII.

significato dei termini *addivedersi* e *disdoro* nel suo *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana*.⁸ Chi non volle sbilanciarsi fu Anton Maria Borromeo nel suo *Catalogo de' novellieri italiani* che in una nota alla voce *Giraldi, Giraldo, Fiorentino. Novelle per la prima volta date in luce. In Amsterdamo. 1796. in 8*, metteva così in guardia il lettore, strizzandogli l'occhio:

“Se ad onta delle più diligenti ingegnose cautele usate dal Sig. Dott. Gaetano Cioni per nascondersi sotto il nome di Giraldo Giraldi il Seniore, si venisse a scoprire essere egli stesso l'autore di queste piacevolissime, ed eleganti Novelle, non sarebbe forse nel genere letterario da paragonarsi in qualche maniera al famoso scultore del secolo decimosesto, che seppe così bene rifare e nascondere un braccio, il quale mancava alla tanto celebre antica statua?”⁹

Nel 1857, dieci anni prima che Veselovskij curasse l'edizione del *Paradiso degli Alberti*, Giuseppe Zirardini dava alle stampe l'imponente *Tesoro dei novellieri italiani scelti dal decimoterzo al decimonono secolo* e sotto il nome del Cioni pubblicava le novelle gherardiane di Madonna Ricciarda e di Catellina insieme a due cioniane (quella di Gostanza e di Francesca).¹⁰ Addirittura un purista del calibro di Prospero Viani, bibliotecario della Riccardiana e cruscante, arrivò a confondere Giraldo Giraldi con Giambattista Giraldi Cinzio¹¹ e meritò gli strali di Leonardo Girardi:

⁸ Si veda F. Alberti di Villanuova, *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana*, Lucca, Marescandoli, 1797, t. I, p. 40 e t. II, p. 291.

⁹ A. M. Borromeo, *Catalogo de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton Maria Borromeo*, Bassano, Tipografia Remondiniana, 1805, p. 39.

¹⁰ Si veda *Tesoro dei novellieri italiani scelti dal decimoterzo al decimonono secolo*, pubblicati per cura di G. Zirardini, Parigi, Baudry Libreria Europea, 1847, pt. 2, pp. 469-481.

¹¹ Si veda P. Viani, *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana. Con una tavola di voci e maniere aliene o guaste*, Firenze, Le Monnier, 1860, vol. II, p. 486.

“Gaetano Cioni, accademico fiorentino della fine del passato secolo e del principio di questo, è uno scrittore che Prospero Viani ha confuso con Giambattista Giraldi Cintio cinquecentista. Diavolo! Prospero Viani! Sì, caro: *quandoque bonus dormitat Homerus*. Il Cioni scrisse certe novelle, imitando benino la maniera dei nostri antichi novellatori, e le stampò sotto il nome di un Giraldo Giraldi del quattrocento: ed il Viani non solo se l’ha bevuta, ma ha scambiato l’ignoto Giraldo Giraldi col noto Giambattista Giraldi Cintio; e l’ottocentista è diventato un cinquecentista. Sentirei una gran tentazione di avvertirne umilmente il Viani.”¹²

Altrettanto clamoroso è l’equivoco in cui cadde il ben più illustre Luigi Settembrini nelle sue *Lezioni di letteratura italiana*, attribuendo le novelle a un

“ [...] Gaetano Cioni toscano, che nel Seicento volle imitare lo stile ed il fare degli antichi, e pubblicò queste sue novelle col falso nome del Giraldi. Allora l’Otello dello Shakespeare non sarebbe stato tolto dagli *Ecatommiti*, ma il Cioni avrebbe tolta la novella dal dramma.”¹³

La verità, sia pure parziale, era stata svelata anni prima dal bibliografo Bartolomeo Gamba che, nella prima edizione della *Serie dell’edizioni de’ testi di lingua italiana* (1812), aveva dichiarato che Cioni “è stato realmente l’autore, che con molto ingegno seppe farsi proprie le maniere e l’elegante semplicità degli antichi nostri novellatori”.¹⁴ Il giudizio era stato confermato da Antonio Benci che in una recensione del 1823 dipingeva Cioni come “uomo di natura piacevole” che

“ [...] gode di ristorare l’animo in liete brigate con facezie e motti, dopo aver meditato nelle scene, cui di proposito attende. [...] egli ha pure scritto novelle, e gli è piaciuto seguir lo stile del cinquecento, e nascondere il suo nome per aver dalle burle, che faceva, maggior diletto [...] ha variato lo stile in ciascuna di queste quattro novelle,

¹² L. Girardi, *Sulle opere grammaticali e filologiche di Leopoldo Rodinò. Discorso*, Campobasso, Colitti, 1871, pp. 25-26. L’errore era stato fatto notare al Viani da Francesco Zambrini.

¹³ L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell’Università di Napoli*, Napoli, Stabilimento Tipografico Ghio, 1868, vol. II, pp. 137-138.

¹⁴ Cfr. B. Gamba, *Serie dell’edizioni de’ testi di lingua italiana. Opera nuovamente compilata ed arricchita di un’appendice contenente altri scrittori di purgata favella*, Milano, Stamperia Reale, 1812, pt. 2, p. 533.

ora accostandosi al Boccaccio, ora altri imitando, e scrivendo la seconda in nome del Berni. Ogni maniera d'ascondere il suo nome a lui diletta. E ci piace veder com'egli imiti il beato chiacchierare di molti nostri avi, ch'esso ha per certo voluto satireggiare nel nuovo proemio apposto alle nuove novelle.”¹⁵

Chi veramente sbrogliò il gomitolo fu il filologo russo Veselovskij, dimostrando che “le quattro novelle [...] sono appunto quelle che non gli appartengono, leggendosi esse in un antico manoscritto”, ovvero il sopracitato Riccardiano 1280, copia di lavoro anepigrafa, adespota, acefala e mutila attribuita a Giovanni Gherardi da Prato e “identica col manoscritto supposto di Vincenzo Giraldi”.¹⁶ Il risultato dell'esame è che la nona novella di Gherardi corrisponde alla sesta del volume per la prima volta edito da Cioni, la quinta e la sesta corrispondono alla settima, la quarta e una parte del secondo libro alla nona.¹⁷

Nella seconda edizione del 1819 Cioni inserì alcune novelle “inedite” inframmezzate da due epistole dirette a Luigi Marsili e ad Agnolo Dovizi, proponendo come prima novella la seconda del *Paradiso degli Alberti*, come seconda la settima, come terza la terza, come quarta l'ottava. Anche se a questa data fosse ormai palese la sua poco trasparente operazione, egli cercò di tenere in piedi il sipario tirando in causa i dubbi avanzati dal Gamba e nascondendosi probabilmente dietro l'editore (forse il fiorentino Gasparo Ricci):

¹⁵ A. Benci, [Recensione delle *Novelle di Giraldo Giraldi*], in “Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti”, XI, 1823, pp. 41-42 e p. 45.

¹⁶ Cfr. A. Wesselofsky, “*Il Paradiso degli Alberti*” e gli ultimi trecentisti. Saggio di storia letteraria italiana, in *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Romagnoli, 1867, vol. I, pt. 1, p. 9 e p. 35.

¹⁷ Nella seconda edizione del suo repertorio Giambattista Passano ritrattò l'attribuzione delle novelle pubblicate da Cioni nel 1819, proprio sulla base delle ricerche di Veselovskij. Si veda *I novellieri italiani in prosa, indicati e descritti da Giambattista Passano*, Seconda edizione migliorata e notevolmente accresciuta, Torino, Paravia, 1878, pt. II, pp. 323-325.

“Non sapendo io con quali documenti il sig. Gamba asserisca autore di queste novelle il sig. Cioni, addetto per quanto io so a studi ben diversi, quali sono quelli delle scienze naturali ed in particolare della chimica, in occasione di riprodurle colla stampa credei opportuno a lui stesso ricorrere per essere chiarito in questa incertezza.

Ma egli, invece di rispondere a proposito alla mia dimanda, mi mostrò gradimento che, non trovandosi più esemplari della prima edizione, le novelle del Girdaldi fossero di nuovo stampate: e me ne offerse alcune altre, che dopo la pubblicazione delle prime mi scrisse aver tratte da altri manoscritti, le quali per quanto non portino il nome del Girdaldi, e sieno di dettatura diversa, pure potevano aggiungersi in una ristampa; ma non trovarsi nè agio nè tempo di accompagnarle con veruna illustrazione o osservazione sì in fatto di storia che di lingua.

Il silenzio del sig. Cioni sull'articolo di cui lo aveva richiesto m'insegnò a non instare altrimenti nella mia domanda: e lasciando ai letterati il giudicare se queste novelle debbano credersi scritte dal Girdaldi anticamente, o modernamente dal sig. Cioni, mi determinai a pubblicare nella mia presente ristampa delle novelle di Girdaldo Girdaldi le altre ancora dal sig. Cioni rimessemi, tali quali egli me le favori, sicuro di far cosa grata agli studiosi della lingua italiana, alla presente ristampa aggiungendo in appendice queste novelle inedite e non conosciute.”¹⁸

Per inquinare meglio le acque, Cioni arrivò a sostenere un'inesistente pluriitorialità, ovvero che la seconda novella “la quale nella lettera che la precede porta la data dell'anno 1552, sia di autore posteriore agli scrittori delle altre novelle, ciascuna delle quali essendo di dettature diverse fra loro, credo che possano supporsi di altrettanti scrittori diversi”. Non solo: il fantomatico editore confessò di averlo sollecitato per avere la novella che “nella prefazione apposta alla edizione dell'anno 1796 cita come scritta da Vincenzio Girdaldi nell'anno 1575”,¹⁹ ma invano, perché Cioni gli avrebbe dichiarato di averla irrimediabilmente persa. La messinscena, tuttavia, non poté durare a lungo e nel 1823, quando venne premiato dalla Crusca per l'edizione delle *Novelle*, l'autore riconobbe pubblicamente di essere artefice del plagio:

¹⁸ *Avviso dell'editore*, in *Novelle di Girdaldo Girdaldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., pp. IX-X. Per Gasparo Ricci si veda M. Parenti, *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti in opere di autori e traduttori italiani*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 25.

¹⁹ Cfr. *Avviso dell'editore*, cit., p. XII.

“Avendo prestato forse troppo facile orecchio ai consigli di qualche amico, ho preso animo di presentare le Novelle del Giralardi, che oramai si sa essere da me dettate, all’I. e R. Accademia della Crusca nell’occasione dell’attual concorso.”²⁰

Le due edizioni novecentesche del *Paradiso degli Alberti*, quella di Antonio Lanza e quella di Francesco Garilli, presentano due posizioni opposte nel valutare il lavoro di Gaetano Cioni. La prima si allinea con il giudizio di Veselovskij,²¹ la seconda accetta invece come veritiere le parole di Cioni sulle pagine redatte da Vincenzo Giralardi,²² ipotizzando l’esistenza di un anello di congiunzione fra Gherardi e Giralardi giovane e che “nessun fatto obiettivo lascia pensare che il Cioni abbia tutto falsificato”.²³ L’analisi linguistica e il confronto fra le *Novelle* del Cioni e *Il Paradiso*

²⁰ F. Bonaini, *Elogio del dottor Gaetano Cioni*, cit., p. 18. Per altri accenni al plagio si veda C. Lucchesini, *Della illustrazione delle lingue antiche e moderne e principalmente dell’italiana procurata nel secolo XVIII dagli Italiani*, Seconda edizione accresciuta, Lucca, Bertini, 1826, pt. I, p. 123; A. De Mortara, *Biblioteca italica ossia Catalogo de’ testi a stampa citati nel Vocabolario degli Accademici della Crusca, e di altri libri italiani pregevoli e rari già posseduti dal C. A. M. ed ora passati in proprietà della Biblioteca Bodleiana*, Oxford, 1852, p. 44; e più di recente G. Polizzi, *Leopardi e le “ragioni della verità”. Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, prefazione di R. Bodei, Roma, Carocci, 2003, p. 204; P. Preto, *Falsi e falsari nella Storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Panciera e A. Savio, Roma, Viella, 2020, pp. 436-437.

²¹ Si veda A. Lanza, *Nota al testo*, in G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno, 1975, pp. 320-321.

²² Vincenzo Giralardi (1544-1602) sarebbe anche l’autore della lettera *Di certe usanze delle gentildonne fiorentine nella seconda metà del secolo XVI* (Firenze, Carnesecchi, 1890) e alcuni suoi scritti si leggono nei codici Palatini 461 e 1143 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Il Palatino 461, quasi integralmente autografo, tramanda alcune prose prevalentemente politico-religiose: si veda *I codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Presso i principali librai, 1890, vol. II, fasc. I, pp. 19-23. Il Palatino 1143, anch’esso autografo, conserva anepigrafo un *Dialogo di Vincenzo Giralardi*: si veda *I codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma, Libreria dello Stato, 1950, vol. III, fasc. I, p. 287. Per quanto riguarda Giraldo Giralardi, invece, è probabilmente il destinatario dell’epistola *Ad Giral dum* di Bartolomeo della Fonte: si veda F. Bausi, *La lirica latina di Bartolomeo della Fonte*, in “Interpres”, X, 1990, p. 103.

²³ Cfr. F. Garilli, *Le stampe del Cioni e le edizioni moderne*, in G. da Prato, *Il Paradiso degli Alberti. Con appendici d’altri autografi*, edizione critica per cura di F. Garilli, Palermo, Libreria Athena, 1976, p. 356.

degli Alberti non permettono, tuttavia, di sbrogliare con assoluta sicurezza l'intricato gomitolo di questa contraffazione.²⁴

2. Manipolazioni narrative, epistolari e linguistiche

Il primo fondamentale cambiamento riguarda la presentazione delle novelle stampate da Cioni, che appaiono slegate dall'ampia cornice del *Paradiso degli Alberti* e munite di una rubrica, alla maniera del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti. Il *Proemio* conserva uno dei narratori gherardiani, Biagio Sernelli, ma lo trasforma da responsabile della sola novella di Messer Dolcibene a narratore di tutte le novelle: lo ritroviamo così nelle ultime righe di ogni storia, dove anticipa l'argomento della successiva. Nella nuova cornice compaiono inoltre due reali personaggi trecenteschi, il compositore Francesco Landini e il medico Marsilio Santasofia, che sono anacronistici rispetto alla data della narrazione (1478).²⁵ Lo pseudo-Giraldi chiarisce l'intento dell'opera di "tenere l'animo in liete e piacevoli cose occupato e distratto" in tempi di pestilenza e menziona una "diletta villa",²⁶ con evidente allusione alla cornice decameroniana, ma senza specificare se si tratta del Paradiso in Pian di Ripoli, proprietà di Antonio di Niccolò Alberti, presso la quale nel 1389 si unì la brigata di Gherardi per discutere di questioni filosofiche e non per motivi legati alla diffusione di un'epidemia.

Al *Proemio* seguono nove novelle nella prima edizione, di cui solo la VI, VII e IX dipendono dal *Paradiso degli Alberti*, mentre tutte dipendenti da esso sono le quattro aggiunte nella seconda edizione. Nella prima

²⁴ Si veda S. Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009, vol. I, p. 98.

²⁵ Il primo morì nel 1397, il secondo nel 1405.

²⁶ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., pp. 1-2 (Proemio).

novella delle nuove aggiunte, il paladino Messer Olfo “d’anni XXVIII” è sostituito dal “conte Rudolfo barone dello ’mperatore Federigo secondo” e quest’ultimo da “figliuolo di Arrigo” diventa erroneamente “figliolo di Currado di Federigo Barbarossa”.²⁷ Come in Gherardi, il mago Michele Scoto convince il cavaliere a intraprendere un viaggio alla volta di una terra della quale diventerà monarca, scoprendo però dopo vent’anni che si tratta di un’illusione. L’elemento nuovo è la presenza di una “ampolletta”, che rende esplicito il trapassare di Rudolfo dalla realtà al sogno spezzando così ogni illusione scenica:

“ [...] nè prima Michele gli ebbe fatto di una sua ampolletta fiutare che da profondo sonno soprappeso si giacque. E incontanente in un sogno entrato parvegli che incominciasse la sua lunga avventura, la quale io racconterò non come sogno, ma come se vera fosse stata, come a lui parve che fosse.”²⁸

In Gherardi, invece, il lettore non viene subito a sapere che si tratta di una diabolica illusione e solo alla fine la cosa è rivelata, senza che l’autore ne dia spiegazione. In tal modo l’effetto di sorpresa coinvolge il lettore insieme al paladino federiciano, favorendo l’immedesimazione che sfiora una melanconica empatia. Ma la novella risulta depauperata anche in altri luoghi. Pensiamo alle scorciature subite dalla scena della grandiosa e violenta tempesta scatenata dal mago, banalizzando le intonazioni apocalittiche che in Gherardi sfruttavano un’abile retorica.²⁹ Pensiamo all’amputazione quasi totale delle delizie e degli orpelli della corte siciliana “nel dí che lla Chiesa celebra la natività del glorioso Batista”,³⁰ una

²⁷ Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 136 (II, 339) e p. 130 (II, 316) e *Novelle di Giraldo Giraldo fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 183 (Novella prima, ed. 1819).

²⁸ Ivi, p. 187 (Novella prima, ed. 1819).

²⁹ Si veda G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., pp. 135-136 (II, 333-334).

³⁰ Cfr. ivi, p. 131 (II, 318).

descrizione esotica e un'ossessiva enumerazione che in Gherardi era legata al gusto tardogotico.³¹

Ulteriore modifica subisce la novella IX dedicata al duello di Messer Dolcibene e Mellone della Pontenara, dove la conclusione comica (“nel percuotersi le natiche feciono uno scoppio non altrimenti che sse una bombarda istata fosse”)³² viene scartata, facendo così venire meno il sapore sacchettiano che ne era peculiare.³³ Ed è curioso che nella ballata *Orsù gentili spirti ad amar pronti*, musicata da Francesco Landini al termine della medesima novella, *donna* al terzo verso sostituisca il gherardiano *cosa*, vocabolo in apparenza meno elegante ma *senhal* che sta appunto per Cosa ovvero Niccolosa, giovane donna che fa la sua comparsa nella brigata del *Paradiso degli Alberti* (libro III):

“Orsù gentili spirti ad amar pronti
volete voi vedere il paradiso?
Mirate d’esta *donna* el vago viso.”³⁴

Ancor più clamoroso è il caso della novella VII che fonde due novelle gherardiane, quella di Nofri speciale e quella di Berto e More (che prende il nome di Nofri). La novella, lacunosa nel Riccardiano 1280, diventa acefala nella stampa, che la fa iniziare con il moncone di testo che segue la lacuna stessa:

“Deh, che potremo noi dire tornando a Firenze che noi non avessimo veduto il re né vegnendo qua, ché saremo t(e)nuti da tutta la vicinanza belli mocciconi? –

³¹ Si veda ivi, pp. 133-134 (II, 326-328).

³² Cfr. ivi, p. 207 (III, 214).

³³ Il motivo è tipicamente sacchettiano: si veda F. Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2008, p. 188 (LIV), p. 267 (LXXXIX), p. 356 (CXXXIII).

³⁴ *Novelle di Giraldo Giraldo fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 136 (Novella nona). Sottolineatura nostra. Si veda G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 176 (III, 64).

Sogg<iugne>ndo il v<etturale...> mio, ben sapete che Berto favella <...> fra nuove ginee disse l<...>o<...> troverrovvi uno b<...>ll'Isola<...>

Si volse al veturele dicendo:

– Deh, tu favelli come uno sciocco! Tòrnati tu, se vuoi, a casa, ché io per me il voglio pure vedere. Non pensi tu che re è questo, ch'elli metterebbe in campo più di sessanta migliaia di cavalli? Non è el vero, o buono uomo?"³⁵

“Maisì che da tutta la vicinanza belli moccioni saremmo tenuti e balordacci ... vedete che Berto favella ... messa in duomo, e il vedrete; imperocchè suo costume è il dì delle feste stare in chiesa all'uffizio divino. Onde la mattina veniente prestamente andatisi, ed essendo già il re solo nel coro, Nofri e Berto quello non conobbero, imperocchè egli aveva per suo vestire quella mattina un frusone senza alcun segno che cavaliere o signore lo palesasse, e quasi come se cavalcare avesse voluto.”³⁶

Al di là delle modifiche lessicali (“mocciconi” > “moccioni”) e delle aggiunte (“e balordacci”), colpisce la diversa prosecuzione. In realtà Cioni sfrutta un passo della novella di Nofri speciale che in Gherardi precede la lacuna ed è per di più integro, mentre è lacunoso già nel testo del 1796, così come in quello del 1819:

“E sendogli detto dall'oste suo: – Se tu il vuoi vedere va' domane da mattina a udire messa in duomo e lui vedrai, imperò ch'è suo costume il dì delle feste stare in chiesa all'ufficio divino –, onde prestamente andatovi la mattina vegnente ed essendo già in coro il duca solo su alto, e Nofri che llui non conosceva (imperò che elli avea per suo vestire quella mattina uno frusone senza alcuno segno di cavaliere o di signore, quasi come se volesse cavalcare, detto l'ufficio), a llui s'acostava e cominciò così a dire: [...]”³⁷

“ [...] messa in duomo e il vedrete; imperocchè il suo costume è il dì delle feste stare in chiesa all'uffizio divino.”³⁸

Un fenomeno simile si verifica poco dopo con l'inserimento di un'altra lacuna fasulla, come dimostra un paragone fra il testo di Gherardi e quello di Cioni:

³⁵ G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 232 (IV, 90-92).

³⁶ *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 115 (Novella settima).

³⁷ G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 224 (IV, 63).

³⁸ *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 115 (Novella settima).

“Quelli Fiorentini che v'erano com'incominciarono a ridere e trarre piacere del ragionare loro, e non volieno turballi così da prima come meritato arieno. Onde dando sollazzo, vegnendo l'ora del sonno, andarono a posarsi.

Venuto dapoi la mattina, disse More al parente suo:

– Giovanni mio, noi ci struggiamo di vedere i rre; deh, fa' che nnoi il veggiamo: or dove istà egli? –

Giovanni presto diceva:

– Voi nol potete così tosto vedere, imperò che elli è all'Isola e non è in Buda.

– Che è l'Isola? – diceva Berto – Or motteggi tu? Deh, non motteggiare di cose che portino, ch'io ti ricordo ch'io sono qui venuto per vedello!”³⁹

“Quegli altri fiorentini cominciarono a ridere, e dal ragionar di loro trarne piacere; e così come meritato avieno burlargli non volevano; e in cotali diri continuando, l'ora del sonno venutane, a dormire n'andarono ... voi non potete vedere il re così tosto; ch'egli è all'Isola, e non in Buda. Che è l'Isola? Diceva Berto: or mi dileggi tu?”⁴⁰

Nella novella manipolata da Cioni troviamo inoltre una vistosa espansione nel discorso di Nofri-More sulle donne ungheresi:

“[...] ch'io tengo per fermo esservi in Ungheria le più belle femminaccie: e se Dio m'aiti, io vo' che noi ci troviamo due belle manze fresche e degnevoli che mai più, e amazzare con loro in santa pace senza duopo d'andar dietro a tante”;⁴¹

mentre in Gherardi il personaggio sospettava un certo dongiovannismo di re Luigi e dei tedeschi (“Forse elli è inn istufa 'avinazzarsi con qualche sua femina, perché tu vedi comunemente che questi tedeschi non vogliono altro fare che bombare e lussuriare”).⁴²

La medesima capacità di contraffazione testimoniano due lettere inserite nelle *Novelle di Giraldo Girdali fiorentino* ed entrambe derivate da pagine gherardiane. La prima, *Al reverendo in Cristo padre e maestro frate Luigi Marsili teologo prestantissimo*, si ispira liberamente al discorso sulla natura delle metamorfosi che il frate agostiniano pronunciava nella

³⁹ G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., pp. 231-232 (IV, 88-90).

⁴⁰ *Novelle di Giraldo Girdali fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 114 (Novella settima).

⁴¹ Ivi, p. 113 (Novella settima).

⁴² Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 225 (IV, 67).

conclusione della novella eziologica di Melissa, figlia di Ulisse trasformata in spavere. E l'intreccio di citazioni dirette o semi-dirette è ben visibile confrontando un campione dei due testi:

“Dice adunche il padre e dottore Agustino, movendo simile e propio dubbio, che impossibile è che l'uomo si trasmuti in bestia, ma bene ha tanta forza la illusione diabolica che a tte pare essere bestia, ed eziandio disideri gli atti bestiali di quella spezie; e ancora pare a chi ti considera e raguarda che ttu sia una bestia secondo forma ed effetto, con tutto che ssempre lo intelletto, o vuoi anima razionale, incomutabile o incorrutibile si stia: la quale anima razionale è unica forma sustanziale dell'uomo. Come si dice d'Apuleio, il quale d'uomo asino divenne, e non istante questa illusione pure stava lo intelletto dell'uomo fermo e non corruttibile o mutabile in altro, perché mai l'uomo mutare in bestia si puote, ma in aparenza senza dubbio alcuno per illusione diabolica bestia puote divenire.”⁴³

“E così su tal materia discorrendo, e nulla cosa dubbia agli uditori lasciando, chiaro faceste non potersi per malefici o diaboliche operazioni l'uomo in fiera trasformarsi, come quello che alla imagine di Dio fatto è, e di cui l'anima è cosa incorrutibile ed immortale: ma bensì tanta aver forza la diabolica illusione da far parere ad alcuno d'essere bestia divenuto, ed eziandio da far desiderare gli atti bestiali di quella specie, e fiera apparire, in maniera che chi quello riguardasse e considerasse secondo forma ed effetto, fiera il crederebbe, con tutto che sempre lo 'ntelletto ossia l'anima razionale incommutabile ed incorrutibile si stia; la quale anima razionale è sola forma sustanziale dell'uomo. La qual cosa di Apuleio si dice che d'uomo asino divenisse; e non ostante quella illusione, pure fermo lo 'ntelletto dell'uomo rimanesse, e non corruttibile e mutabile in altro. Del qual vostro lungo e dottissimo ragionamento la sentenza ultima essendo, poter l'uomo in apparenza senza dubbio alcuno per diabolica illusione bestia divenire, e tale da sè e da altri credersi, in mente mi venne una novella scrivere, per me da leggiadro novellatore udita raccontare, la quale a confermare le vostre savissime definizioni acconcia reputai.”⁴⁴

Un'altra breve lettera, *A messere Agnolo Divizio*, è datata 1552⁴⁵ ed è firmata con le iniziali F. B. che Cioni ipotizza riferirsi a Francesco Berni, presentato qui come autore della novella di Madonna Ricciarda corrispondente alla settimana del *Paradiso degli Alberti*.⁴⁶ La data,

⁴³ Ivi, pp. 128-129 (II, 307-309).

⁴⁴ *Novelle di Giraldo Giraldo fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 180.

⁴⁵ Ivi, p. 199.

⁴⁶ Per un commento del Veselovskij sull'esordio di questa lettera, si veda *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, cit., vol. I, pt. 1, p. 29.

probabilmente un refuso per 1522, corrisponde effettivamente a una lettera del Berni indirizzata il 3 novembre di quell'anno al medesimo Angelo Dovizi (nipote del potente Bernardo da Bibbiena e destinatario dei sonetti berneschi *Poiché da voi, signor, m'è pur vietato e Divizio mio, io son dove il mar bagna*). Il riferimento alla peste fiorentina del 1522 e alla Maddalena che riceve dal poeta la novella di Madonna Ricciarda:

“Anco a me, come a messer Giovanni Boccaccio, è montato il grillo di scrivere novelle, e la peste è quella che fa nascere a me, come a lui fece, questo pensiero. Voi che fuggite di qua per la paura che ne avete, vedete un poco di quanto diverso umore io mi sia. Mentre vivendo in continua angustia di mente vi spruzzate di aceto più che una insalata, e cansate tutti come ammorbati, io mi diletto a scrivere ciance e a stare lietamente in compagnia di amici. Così ho fatta leggere la novella che vi mando anco alla Maddalena del nostro Bartolommeo, che riavutasi dalla sua imbroccatura, come vi scrissi, e che fece a taluno sospettarla ammorbata, è allegra e sana come una lasca, e vi saluta. Leggete questa mia frascheria, guardatevi dall'ammalarvi dalla paura e amatemi”;⁴⁷

corrispondono effettivamente a quanto scrive il Berni:

“Fraschetta va fiutando quanti bordelli son per Roma: spirita di paura, sa d'aceto che pare un'insalata, e poi vuol ammorbare questo e quello [...] Della Maddalena di messer Bartolomeo, ch'era sospetta, s'intende finalmente che la non ha mal nessuno, ma ch'ella era imbroccata”.⁴⁸

Anche in questo caso la fonte è rielaborata liberamente, senza alcuno scrupolo di fedeltà all'originale. Al medesimo libero arbitrio del plagiario obbediscono anche i molti mutamenti che *Il Paradiso degli Alberti* subisce sul versante linguistico e stilistico. Oltre a una generica modernizzazione grafica, a una semplificazione dei tempi verbali e dell'onomastica (con eliminazione di toponimi e cognomi), possiamo

⁴⁷ *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 199.

⁴⁸ F. Berni, *Lettere a varie persone*, in Id., *Rime, poesie latine e lettere edite ed inedite*, ordinate e annotate per cura di A. Virgili, Firenze, Le Monnier, 1885, pp. 272-273.

notare un passaggio frequente del discorso da diretto a indiretto e una serie di trasformazioni del testo gherardiano che tendono ad appianare il dettato originario: inversione dell'ordine delle parole (del tipo “ci viene essere in cammino senza punto d'indugio” > “conviene senza altro indugio essere in cammino”);⁴⁹ eliminazione di forme arcaiche (del tipo “avete udito quello che cci è suto adimandato” > “voi udito avete quanto chiesto mi viene”);⁵⁰ sostituzioni sinonimiche (del tipo “inzigato” > “aizzato”).⁵¹ D'altro canto i frequenti processi di sintesi (del tipo “E così di giorno in giorno con poca speranza, multiplicando e agiugnendo maninconia a maninconia, vivea” > “e così di giorno in giorno più maninconica si vivea”)⁵² sono bilanciati dalle altrettanto frequenti espansioni del testo originale (del tipo “porterò meco l'arco” > “porterò meco la 'nsegna, e con un bel saio nero sarò in concetto d'un grandissimo dottore tenuto”).⁵³

3. *Cioni novelliere?*

Oltre alle novelle desunte dal *Paradiso degli Alberti*, anche altre attribuite da Cioni a Giraldo Gibaldi (e in realtà presumibilmente opera sua) impiegano largamente la tecnica della riscrittura o della citazione di testi

⁴⁹ Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 137 (II, 342) e *Novelle di Giraldo Gibaldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 187 (Novella prima, ed. 1819).

⁵⁰ Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 137 (II, 340) e *Novelle di Giraldo Gibaldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 187 (Novella prima, ed. 1819).

⁵¹ Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 203 (III, 196) e *Novelle di Giraldo Gibaldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 130 (Novella nona).

⁵² Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 252 (IV, 189) e *Novelle di Giraldo Gibaldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 218 (Novella quarta, ed. 1819).

⁵³ Cfr. G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 228 (IV, 76) e *Novelle di Giraldo Gibaldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 112 (Novella settima).

altrui, con un'evidente preferenza per la galassia letteraria trecentesca e cinquecentesca. La cosa è innanzitutto ben visibile in alcuni impieghi lessicali caratteristici, legati a opere spesso citate nel glossario o *Indice delle voci antiche, oscure, di più significati ec.* che l'autore inserisce in coda alla prima serie di novelle.⁵⁴ Limitandoci alla prima novella, pensiamo per esempio all'espressione "che per la galloria la camicia il cul non le toccava", tratta da *Decameron*, IV, 2 ("ella rimase facendo sì gran galloria, che non le toccava il cul la camiscia").⁵⁵ Analogamente boccacciana è la fonte di "bizzocco" e "spigolistro" (*Decameron*, III, 4 e V, 10),⁵⁶ mentre dalle novelle di Matteo Bandello proviene l'espressione tecnica "riccio sopra riccio".⁵⁷

Ma è soprattutto il trattamento narrativo a rivelare i prestiti intrecciati alle novelle di Cioni, a cominciare proprio dalla prima novella del volume, ambientata a Prato con i personaggi del ricco mercante Federico, di sua moglie Camilla o Milla e di Giovanni, losco frate "pieno di malizie" innamorato di lei. Le "immagini [...] di cera o pinte di san Domenico e di san Cristofano",⁵⁸ che il frate offre alla donna per ingraziarsela, ricordano

⁵⁴ Compaiono qui il *Pataffio*, il *Novellino*, il *Volgarizzamento delle Pistole di Seneca*, la *Commedia* dantesca, il *Decameron* e il *Filocolo* di Boccaccio, le *Croniche storiche* di Giovanni e Matteo Villani, le *Novelle* di Matteo Bandello, l'*Ercolano* di Benedetto Varchi, i *Lucidi* di Agnolo Firenzuola, *La strega* di Anton Francesco Grazzini, *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, le postille di Anton Maria Salvini alla *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane.

⁵⁵ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 10 (Novella prima, ed. 1796) e G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam – M. Fiorilla – G. Alfano, Milano, BUR, 2013, p. 722 (IV, 2). L'associazione è già esplicita in *Note alle novelle*, in *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 142.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 12 (Novella prima, ed. 1796) e G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 560 (III, 4) e p. 1657 (V, 10).

⁵⁷ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 9 (Novella prima, ed. 1796) e M. Bandello, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 14 (II), p. 36 (III), p. 43 (IV), p. 335 (XXXIV).

⁵⁸ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., pp. 7-8 (Novella prima, ed. 1796).

quelle già presenti nel *Decameron*⁵⁹ e proprio al boccacciano Ser Ciappelletto sembrano rinviare le origini di Milla, “de’ consorti de’ Cepperelli”.⁶⁰ Del resto la trama della novella ha qualche punto in comune con *Decameron*, VIII, 1 e il discorso conclusivo del narratore Biagio Sernelli riecheggia abbastanza puntualmente quello con cui Neifile apre la novella in Boccaccio:

“E per ciò, amorse donne, con ciò sia cosa che molto si sia detto delle beffe fatte dalle donne agli uomini, una fattane da uno uomo a una donna mi piace di raccontarne, non già perché io intenda in quella di biasimare ciò che l’uom fece o di dire che alla donna non fosse bene investito, anzi per commendar l’uomo e biasimar la donna e per mostrare che anche gli uomini sanno beffare chi crede loro, come essi da cui egli credono son beffati. Avvegna che, chi volesse più propriamente parlare, quel che io dir debbo non si direbbe beffa anzi si direbbe merito.”⁶¹

“Io so bene che soventi volte gli uomini ad ingannare le femmine tutte le loro frodi e malizie generalmente aoperare sono usi per trarle a’ voleri loro. Io non voglio però che solo gli uomini ingannatori di femminelle appariscano, quasi che di loro soli sia questo il proponimento, come tutto di udiamo le donne universalmente dolersi. Che anzi voglio mostrarvi che se tanto d’arte e di fatica una destra volpe usar dovette per ingannare una semplice donna, con più agevole maniera una donna tender seppe laccioli, di che tutte abbondano a dovizia, a tale che, oltre l’essere un solenne baccalare, dovuto averebbe dalle insidie di quella, che come udirete offesa aveva, cautamente guardarsi.”⁶²

Anche la terza novella, che pure è una versione romanzata dell’episodio dantesco di Paolo e Francesca, rinvia a Boccaccio ovvero alle

⁵⁹ Si veda G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 218 (I, 1) e p. 1098 (VII, 3).

⁶⁰ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldis fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 6 (Novella prima, ed. 1796). La famiglia “non è gran tempo che si è estinta in Prato, donde il Boccaccio deriva esso Cepperello”: cfr. *Osservazioni storiche sopra il “Decameron” di Giovanni Boccaccio*, in G. Boccaccio, *Decameron*, corretto ed illustrato con note tratte da varj dal dott. G. Ferrario, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1803, vol. I, p. LIX. Ma la precisazione, con rinvio a Domenico Maria Manni (*Osservazioni storiche di Domenico Maria Manni accademico fiorentino sopra i sigilli antichi de’ secoli bassi*, Firenze, Albizzini, 1741, t. X, p. 73), è già nelle *Note alle novelle*, cit., p. 142.

⁶¹ G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam – M. Fiorilla – G. Alfano, cit., p. 1207 (VIII, 1).

⁶² *Novelle di Giraldo Giraldis fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, cit., pp. 14-15 (Novella prima, ed. 1796).

sue *Esposizioni sopra la Comedia* con precise coincidenze lessicali: ad esempio Lanciotto è “sozzo nel corpo e sciancato” come in Boccaccio Gianciotto era “sozo della persona e sciancato”,⁶³ Paolo è “costumato e savio molto” come in Boccaccio era “costumato molto”.⁶⁴ Ma è l’ottava novella, una delle migliori per ritmo ed effetti comici, ad esibire una più clamorosa riscrittura del Certaldese, con un chierico fiorentino al quale viene fatto credere di essere incinto secondo il famoso modello di Calandrino in *Decameron*, IX, 3. Anche se Cioni nelle *Note alle novelle* evoca la sua fonte ma al tempo stesso suggerisce la storicità dell’episodio, come nella *Prefazione* alla prima edizione dichiarava che “non favolosi, ma veramente storici [...] i presenti racconti”,⁶⁵ la fedeltà allo schema narrativo e soprattutto i riferimenti interni alla fonte non lasciano dubbi: sia quelli espliciti (“E’ saranno degli anni oggimai se non più, che Calandrino per medicine di maestro Simone del Mellone spregnò”),⁶⁶ sia quelli impliciti (come il “chierico scimmione” o “scimmion di chierico” che ricalca il boccacciano “maestro Scimmione”).⁶⁷ Non stupisce, allora, che nella conclusione della novella le ascoltatrici oscillino fra il riso e la

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 21 (Novella terza, ed. 1796) e G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di G. Padoan, in *Id., Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI, p. 315 (V, i, 149). L’oscillazione onomastica Lanciotto / Gianciotto è attestata da Francesco da Buti, Vellutello, Daniello e Castelvetro, fino ai drammi ottocenteschi dedicati a Francesca da Rimini. Si veda E. De Michelis, *Gianciotto e Lanciotto*, in *Id., Ancora D’Annunzio*, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1987, pp. 247-249 e L. Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L’episodio di Francesca nella “Commedia” di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 125.

⁶⁴ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldis fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 21 (Novella terza) e G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, cit., p. 315 (V, i, 150). Il rinvio esplicito a Boccaccio è già in *Note alle novelle*, cit., p. 145.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 156-157 e *Prefazione posta alla prima edizione del 1796*, cit., p. XIX.

⁶⁶ Cfr. *Novelle di Giraldo Giraldis fiorentino. Seconda edizione coll’aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 122 (Novella ottava).

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 119 e p. 125 e G. Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1404 (IX, 3).

vergogna,⁶⁸ riecheggiando puntualmente una tipica reazione del pubblico femminile nel *Decameron* (si pensi al finale della quinta giornata).

Diverso è invece il prestito esibito dalla quinta novella che riscrive in prosa le prime trenta ottave del canto XXIX dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, con la vicenda di Isabella rapita dal saraceno Rodomonte. L'orrido stratagemma della fanciulla ariostesca che finge di preparare

“ [...] un liquor, che, chi si bagna d'esso
tre volte il corpo, in tal modo l'indura,
che dal ferro e dal fuoco l'assicura”;

e convince il pagano a sperimentarne le magiche proprietà su di lei, morendo e salvando così la propria castità:

“Bagnossi, come disse, e lieta porse
all'incauto pagano il collo ignudo,
incauto, e vinto anco dal vino forse,
incontra a cui non vale elmo né scudo.
Quel uom bestial le prestò fede, e scorse
sì con la mano e sì col ferro crudo,
che del bel capo, già d'Amore albergo,
fe' tronco rimanere il petto e il tergo”;⁶⁹

si ripete in Cioni con la diciassettenne Gostanza⁷⁰ rapita dal saraceno Samelic e da lui uccisa per sperimentare un miracoloso liquore che rende invulnerabili:

“E oltre a ciò d'altra gran virtù che tale medicina possiede posso darti sicurezza; che dopo che le tue membra bagnate di questo licore saranno, non vi sarà ferro o sorta d'arme al mondo che possa ferirti, che anzi qualunque più forbita e terribile scimitarra

⁶⁸ Si veda *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., p. 128 (Novella ottava).

⁶⁹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, commento di E. Bigi, a cura di C. Zampese, Milano, BUR, 2012, p. 962 (XXIX, 11, 1-3) e p. 966 (XXIX, 25).

⁷⁰ Anche in questo caso Cioni si appella alla storicità dell'“avvenimento”: cfr. *Note alle novelle*, cit., p. 152.

sopra la carne tua percotendo il suo taglio rintuzzerà non altrimenti che se sopra d'un durissimo macigno percotesse. [...] Or fai prova di tua scimitarra e di tuo braccio, e studia di ben ferire; che vedrai dal mio collo il tuo tagliente ferro, come se sopra una pietra cadesse, rimbalzare. [...] dalla guaina tratta la spada, senza sapere quello che a far si mettesse, un forte soprammano sul collo di Gostanza lasciando, dal busto di netto la testa tronco.”⁷¹

Ben diverso è invece il caso della quarta novella nell'edizione cioniana, poiché si tratta di un testo effettivamente autentico, non sottoposto a manipolazioni o contaminazioni con altre fonti. La novella, infatti, è quella autografa di Giraldo Giraldi conservata nel manoscritto Riccardiano 713 redatto in corsiva umanistica. Il frontespizio riporta il titolo *Favola composta per Giraldo Giraldi nel tempo della moria nell'anno 1479*. Seguono poi le *Notizie preliminari* (datate 14 settembre 1846) a cura del bibliotecario Giovanni Molini, che ripercorre le fortunate vicende del codice e ricorda l'entusiasmo dell'anziano amico Cioni alla notizia del ritrovamento:

“Ei lo riconobbe subito, e non è da dirsi quanto esultasse di gioia nel ritrovare un oggetto a lui caro che da tanti anni ei già credeva perduto. Questo mio antico rispettabilissimo amico, il quale nell'avanzata età di ottantasei anni conserva una tal vivezza di spirito e di mente che s'invidierebbe in un giovane di 25, mi fece vedere in questa occasione il proprio esemplare della suddetta stampa del 1819, sul quale egli aveva scritto sotto a ciascheduna Novella i nomi degli amici che glie ne avevano suggerito il soggetto. Sotto alla presente aveva egli notato che il manoscritto autografo già da lui depositato nella Libreria Riccardiana, non erasi poi, fatalmente, non si sa come, più ritrovato, e volle che sotto questa nota io scrivessi di mia mano l'annuncio del felice ed inaspettato ritrovamento.”⁷²

I protagonisti della novella giraldiana, il lussurioso frate Macario e la giovane malmaritata Marsilia, offrono all'autore l'occasione per lanciare alcuni strali satirici (e prevedibilmente topici) contro i vizi degli ordini frateschi e contro la folle leggerezza delle donne. La vicenda, altrettanto

⁷¹ *Novelle di Giraldo Giraldi fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., pp. 81-82 (Novella quinta).

⁷² G. Molini, *Notizie preliminari*, nel Manoscritto Riccardiano 713, Biblioteca Riccardiana di Firenze, carta iniziale non numerata, r-v.

prevedibile e non esente da alcuni echi decameroniani, mette in scena la seduzione di Marsilia soffermandosi su certi dettagli erotici ancora di marca decameroniana, e con un gusto ornamentale fra il cavalleresco e il romanzesco:

“ [...] in una camera terrena menatolo, dove un bellissimo letto di cortine candidissime e di sontuosissimi guanciali e d'un panno d'arazzo adornato aveva, sopra la cassa di quello a sedere si pose. [...] Erasi vestito il frate di vestimento corto, con calze chiuse [...] un leggerissimo scudiere pareva, ed essendo formoso, molto più quegli vestimenti che la tonica l'adornavano. Il perché alla giovane più assai da presso che dalla lunga gli piacque. La quale eziandio essendo bellissima, in gamarra rosata, con maniche di seta e co' capegli in rete d'oro artificiosamente coperti, e con altri vari adornamenti che a riferirgli lunga opera sarebbe, una ninfa, che più artificiosamente uno ingegnoso poeta potessi descrivere, parea.”⁷³

I ripetuti inganni a spese del marito tradito e gli amplessi degli amanti in situazioni sempre più rocambolesche culminano nel sacrilegio di un rapporto consumato in chiesa (“sopra una predella dello altare per più agio recatisi, non avendo al luogo sacro alcuna reverenzia, gli usati sollazzi lungamente si dettono”),⁷⁴ finché la tresca è scoperta e i colpevoli sono esemplarmente puniti:

“Marsilia come sagrilega e scellerata cacciò via; la quale poi da' frategli in una camera rinchiusa in perpetua infamia e miseria, come la sua scelleratezza meritava, visse. Finalmente il priore de' frati questo intendendo, frate Macario in una camera rinchiusa, e con austera vita lunga ed acerba penitenza del gravissimo delitto commesso fece fare. E questo infelice fine ebbono i dua amanti; la qual cosa possa intervenire a qualunque altra giovane, la quale a' religiosi e non piuttosto a begli e freschi secolari i dolci frutti della giovinezza sua dona e concede.”⁷⁵

La novella firmata da Giraldis è considerevolmente più lunga delle altre manipolate dal Cioni e quest'ultimo marca da parte sua la differenza, limitandosi ad alcune inversioni nell'ordine sintattico, ad alcune

⁷³ *Novelle di Giraldo Giraldis fiorentino. Seconda edizione coll'aggiunta di altre novelle inedite*, cit., pp. 50-51 (Novella quarta, ed. 1796).

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 68 (Novella quarta, ed. 1796).

⁷⁵ *Ivi*, pp. 72-73 (Novella quarta, ed. 1796).

sostituzioni sinonimiche e ad una moderata normalizzazione e modernizzazione grafico-morfologica che non inficiano la fedeltà all'originale.⁷⁶

Ciò che importa, allora, è effettivamente l'ingresso di Giraldo Giraldi nel firmamento dei prosatori toscani del secolo XV, grazie all'opera di un amante delle lettere che nel 1796 e nel 1819 lo accompagna ad un complesso sistema di altri testi costruiti (questi sì) come imitazioni, variazioni e citazioni di pagine preesistenti. Gherardi da Prato ma anche le Tre Corone sono un illustre corteggio che valorizza adeguatamente le pagine dell'ignoto novellatore e rappresenta nello stesso tempo un atto di omaggio alla grande tradizione letteraria italiana, in un secolo che non teorizza ancora e non impone giuridicamente il concetto di *copynorm* come distinto dal *copyright*.⁷⁷ Cioni, come ogni falsario di talento, ha messo in pratica due teorici capisaldi: imitare citando, citare plagiando.

⁷⁶ Regolarizzazione della desinenza in *i* della terza persona singolare dell'imperfetto congiuntivo; eliminazione di *h* etimologica e pseudoetimologica; regolarizzazione delle scempie e delle geminate; *et* > *e/ed*; *gl* > *gli*; *ti* > *z/zi*; *ct* > *tt*.

⁷⁷ Si veda M. F. Schultz, *Copynorms: Copyright Law and Social Norms*, in "e-Scholarship. Open Access Publications from the University of California", pp. 1-43, all'indirizzo elettronico www.escholarship.org/content/qt7c94551s/qt7c94551s_noSplash_e7c471a47fa1aae9ca1633f8a9697c16.pdf.



ENRICO ZUCCHI

**ALESSANDRO TASSONI E I “POLITICORUM
LIBRI” DI JUSTUS LIPSIUS: CITAZIONE E
CONTESTAZIONE***

1. *La traduzione italiana di un’opera europea*

Se si esamina il panorama editoriale europeo tra l’ultimo decennio del Cinquecento e i primi del Seicento, difficilmente si può trovare un’opera politica che abbia goduto maggior fortuna dei *Politicorum sive Civilis Doctrinae libri sex* dell’umanista fiammingo Justus Lipsius (Joost Lips, 1547-1606). Dopo la *princeps*, stampata nel 1589 a Leida – dove l’autore insegnò sino al 1592 – e messa all’Indice *donec corrigatur* nel 1590, fu impressa nuovamente in versione emendata nel 1596 ad Anversa¹

* Questo articolo è stato realizzato grazie al contributo dell’European Research Council all’interno del programma europeo *Horizon 2020 Research and Innovation programme* (“Republics on the Stage of Kings. Representing Republican State Power in the Europe of Absolute Monarchies, late 16th – early 18th century”).

¹ Si veda *Iusti Lipsii Politicorum sive civilis doctrinae libri sex. Qui ad Principatum maxime spectant*, Lugduni Batavorum, ex officina Plantiniana, 1589; *Iusti Lipsi Politicorum sive civilis doctrinae libri sex. Qui ad principatum maxime spectant*.

e ripubblicata, tradotta e discussa in tutta Europa ancor prima della sua formale ‘assoluzione’. La prima edizione tedesca uscì a Francoforte nel 1590,² lo stesso anno in cui apparvero la versione francese a cura di Charles le Ber³ e la traduzione olandese di Martin Everaert,⁴ mentre per quella inglese si sarebbe dovuto attendere il 1594,⁵ per quella spagnola e quella italiana il 1604;⁶ nel frattempo nel 1601 a Verona era stata già stampata un’edizione della *princeps* (1601).⁷

Al successo editoriale non corrispose una fortuna altrettanto limpida in sede critica: gli omaggi all’opera politica di Lipsius sono radi, a fronte di un nugolo di critiche che provengono tanto dal mondo cattolico quanto da quello protestante.⁸ Del resto, già negli anni immediatamente successivi

Additae Notae auctories, tum et De Una Religione liber, Antverpiae, ex officina Plantiniana, 1596.

² Si veda *Iusti Lipsi Politicorum sive Civilis Doctrinae libri sex, qui ad principatum maxime spectant*, Francofurti, Wechel, 1590.

³ Si veda *Lex six livres des Politiques, ou doctrine civile de Iustus Lipsius: ou il est principalement discours de ça qui appartient à la principauté. Traduits par Charles Le Ber*, La Rochelle, Haultin, 1590.

⁴ Si veda *Politica van Justus Lipsius, dat is: van de regeeringhe van Landen ende Steden in ses boecken begrepen... Overgheset wten Latijn in Nederlantsche sprake Deur Marten Everart*, Amsterdam, Claesz, 1590.

⁵ Si veda *Sixe bookes of politickes or civil doctrine, written in Latin by Justus Lipsius: which doe especially concern Principallitie. Done into English by William Iones Gentleman*, London, Richard Field, 1594. Una versione Latina dei *Politicorum libri* era stata già pubblicata a Londra, per i tipi di Georges Bishop, nel 1590.

⁶ Si veda *Los seys libros de las politicas o doctrina civil de Iusto Lipsio, que sirven para el gobierno del Reyno, o Principado. Traducido de lengua latina en castellana, por don Bernardino de Mendoça*, Madrid, Iuan Flamenco, 1604; *Della Politica, overo Dottrina Civile di Giusto Lipsio, libri sei... tradotta dal signor Antonio Numai, gentilhuomo di Forlì*, Roma, Martinelli, 1604.

⁷ Si veda *Iusti Lipsi Politicorum sive Civilis Doctrinae Libri sex*, Veronae, Societatis Aspirantium, 1601.

⁸ Per le critiche nelle Province Unite si veda J. Waszinc, *Introduction*, in J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, edited with translation and introduction by J. Waszinc, Assen, Royal Van Gorcum, 2004, pp. 115-118. Per la controversa ricezione del pensiero politico lipsiano nell’opera di Grozio si veda J. Waszinc, *Lipsius and Grotius: Tacitism*, in “History of European Ideas”, XXXIX, 2, pp. 151-168. Per il successo dell’opera, invece, nei Paesi Bassi meridionali, si veda E. De Bom, *Carolus Scribani and the Lipsian Legacy. The Politico-Christianus and Lipsius’ Image of the Good Prince*, in (Un)Masking the Realities of Power: Justus Lipsius and

alla pubblicazione del suo trattato, Lipsius paga il fio del suo essere autore di confine. I *Politicorum libri* sono l'opera di un pensatore cattolico, non esente dalle censure della Chiesa di Roma, che lavorava in un'università calvinista: un sostenitore dell'assolutismo nella repubblica delle Provincie Unite, appena liberatasi dal giogo della monarchia spagnola; un aperto ammiratore di Niccolò Machiavelli, in una stagione che condannava ufficialmente il *Principe* del fiorentino opponendogli la figura del Principe Cristiano.⁹

Per questa ragione è stata spesso sottostimata l'influenza di Lipsius nel pensiero europeo e in particolare italiano del Seicento.¹⁰ Anche in presenza di autori che chiaramente si confrontano con la sua opera, come il modenese Alessandro Tassoni a cui si deve una traduzione integrale del trattato,¹¹ sono mancati approfondimenti specifici sull'entità del lascito lipsiano, quasi che la laboriosa operazione del *vertere* non implicasse anche un articolato confronto con la teoria del filologo fiammingo. Il presente lavoro, invece, mira a dimostrare che proprio Tassoni instaura con i *Politicorum libri* un dialogo intenso, in cui Lipsius è spesso indirettamente evocato anche in termini polemici, attraverso un gioco di citazioni che

the Dynamics of Political Writing in Early Modern Europe, edited by E. De Bom, M. Janssens, T. van Houdt and J. Papy, Leiden – Boston, Brill, 2011, pp. 281-305.

⁹ Il *Tratado de la religion y virtudes que deve tener el principe christiano para gobernar y conservar sus estados* di Pedro de Ribadeneira (1595) era stato concepito come una risposta cattolica ortodossa alle tesi di Machiavelli. Si veda L. Firpo, *Le origini dell'antimachiavellismo*, in "Il pensiero politico", XXXVII, pp. 337-367.

¹⁰ Per la fortuna dei *Politicorum libri* in Italia si veda J.-C. Fournel, *Une réception ambiguë: la diffusion de la pensée politiques de Juste Lipse en langue vulgaire dans l'Italie de la première moitié du XVIIe siècle*, in *Juste Lipse en son temps*, Actes réunis par Ch. Mouchel, Paris, Champion, 1996, pp. 479-501; T. Provvidera, *Two Overlooked and Almost Unknown Italian Manuscripts of Lipsius' "Politica" and "Admiranda"*, in "Humanistica Lovaniensa", LXV, 2015, pp. 233-257; Ead., *Ancora sulla fortuna di Giusto Lipsio in Italia*, in "Storia del pensiero politico", V, 3, 2016, pp. 343-362.

¹¹ La versione manoscritta della traduzione si trova a Modena, Archivio storico comunale, Camera Segreta, 145. V.A. 4.

coinvolge il prediletto Cornelio Tacito e altri autori classici. Se i *Politicorum libri* si presentano come una fitta rete di citazioni latine e greche, intervallate da commenti d'autore,¹² lo scrittore modenese ricorre a sua volta alla tecnica della citazione per contestare e capovolgere alcune tesi lipsiane, mettendo in luce i difetti del loro modello assolutista attraverso il ricorso ad alcuni principi del repubblicanesimo moderno.

La traduzione italiana dei *Politicorum libri* firmata da Tassoni, a differenza di quelle pubblicate a Roma da Antonio Numai nel 1604, e da Ercole Cato a Venezia nel 1618, si basa ancora sul testo non emendato del 1589, anche se al modenese non doveva essere sconosciuta l'edizione corretta (egli inoltre aveva letto le annotazioni pubblicate a parte da Lipsius nel 1589 e considerevolmente aumentate nel 1596, *Ad libros Politicorum breves notae*).¹³ La traduzione, che cita il *De una religione* di Lipsius uscito nel 1590,¹⁴ fu probabilmente compiuta fra il 1599 e il 1604, quando Tassoni era al servizio del cardinale Ascanio Colonna, corrispondente e amico personale di Lipsius.¹⁵

Proprio il nome del cardinal Colonna, designato viceré d'Aragona nel 1602 e già nel 1600 in Spagna con Tassoni al suo seguito, induce a riflettere sulla diffusione italiana dei *Politicorum libri* entro contesti politicamente soggetti all'influenza della monarchia iberica: l'autore, infatti, era famoso come difensore della sovranità spagnola sui Paesi

¹² Si veda G. H. Tucker, *Justus Lipsius and the Cento Form*, in *(Un)Masking the Realities of Power: Justus Lipsius and the Dynamics of Political Writing in Early Modern Europe*, cit., pp. 163-193.

¹³ Si veda J. Waszink, *Introduction*, cit., pp. 191-192.

¹⁴ Tassoni interpola nella sua traduzione alcuni passaggi dell'opera, in corrispondenza dei capitoli teologico-politici dei *Politicorum libri* (IV, 2-4).

¹⁵ Si veda A. Clerici, *Sulla fortuna dei "Politicorum libri sex" di Giusto Lipsio in Italia. La traduzione di Alessandro Tassoni*, in *Scritti in ricordo di Armando Saitta*, Milano, Angeli, 2002, pp. 144-145. Per una datazione più alta, fra il 1589 e il 1595, si veda P. Puliatti, *Profilo politico del Tassoni*, in A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, cit., vol. II, p. XIX. Per i legami del modenese con diversi mecenati, si veda A. Lazzarini, *Alessandro Tassoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 95, 2019, pp. 150-155.

Bassi.¹⁶ D'altra parte l'opera di Lipsius, che pure teorizza un modello di governo assolutista, veniva letta e sdoganata in Italia anche all'interno di contesti politici repubblicani, come dimostra esemplarmente il caso di Genova;¹⁷ dove i primi trent'anni del Seicento sono segnati da attriti continui con il governo spagnolo, mentre si profila un progetto di indipendenza della repubblica dalla Spagna.¹⁸ In quest'ambito proprio Lipsius diventa un modello e insieme un antimodello, favorendo l'elezione di Tacito a fonte privilegiata per la discussione sullo stato seicentesco e al tempo stesso offrendo un bersaglio polemico agli avversari della politica absburgica in Italia (pensiamo al trattato pubblicato nel 1617 da Ansaldo Cebà, *Il cittadino di repubblica*, modellato sui *Politicorum libri* ma anche ben lontano dalla ragion di stato proclamata dal loro autore).¹⁹

Qualcosa di simile, una complessa dialettica fra interesse e rifiuto, fra imitazione e alterità ideologica, parrebbe valere anche per Tassoni,

¹⁶ Analogo profilo ha il ruolo svolto dalla famiglia Pinelli, in una città come Genova strettamente legata alla Spagna asburgica, per la diffusione dell'opera di Lipsius. Amico del fiammingo era il noto bibliofilo Gian Vincenzo e suo cugino Domenico, nominato legato di Spagna e cardinale nel 1585, promosse nel 1608 la prima traduzione italiana del *De Constantia* (1583). Si veda *I due libri della costanza di Giusto Lissio*, Genova, Pavoni, 1608

¹⁷ Sulla presenza del pensiero lipsiano a Genova basti rinviare a D. Suin, *Tra Machiavelli e Tacito: note sul dibattito politico genovese tra XVI e XVII secolo*, in "Storia e politica", X, 2, 2018, pp. 212-214. E per la diffusione delle teorie lipsiane nel teatro di primo Seicento si veda E. Zucchi, *Adiaforia e vocazione al suicidio: motivi senecani e neostoici nella tragedia italiana fra Cinque e Seicento*, in "Bruniana e campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali", XXIV, 2018, pp. 235-248. La netta distinzione fra sistema monarchico e governo repubblicano in epoca rinascimentale e barocca, teorizzata dagli studiosi della scuola di Cambridge a partire da John Pocock e Quentin Skinner, è stata ultimamente ridimensionata: si veda G. Pedullà, *Humanist Republicanism: Towards a New Paradigm*, in "History of Political Thought", XLI, 2020, pp. 43-95.

¹⁸ Si veda C. Bitossi, *Città, repubblica e nobiltà nella cultura politica genovese fra Cinque e Seicento*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica, 1528-1797*, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 9-35; A. Ceccarelli, *Tra sovranità e imperialità. Genova nell'età delle congiure popolari barocche (1623-1637)*, in "Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken", XCIII, 2013, pp. 251-282.

¹⁹ Si veda A. Cebà, *Il cittadino di repubblica*, a cura di V. I. Comparato, Firenze, Centro editoriale toscano, 2001.

diligente traduttore di Lipsius ma anche polemico nei confronti di quanto affermato nel trattato. Sulla scelta del modenese di non pubblicare la sua traduzione dei *Politicorum libri* incise senz'altro la progressiva incrinatura dei rapporti con il cardinal Colonna, consumatasi con il licenziamento di Tassoni nel 1604;²⁰ ma anche la crescente distanza fra le posizioni antispagnole dell'italiano e l'opera di Lipsius. Nasce di qui una sottile battaglia, combattuta con le armi della citazione, per affermare alcune tesi diametralmente opposte a quelle dei *Politicorum libri*.

2. La strategia della citazione da Lipsius a Tassoni

Nel tradurre un testo composto principalmente di citazioni, Tassoni assume una posizione tutt'altro che passiva. Egli non solo integra, nei passaggi che avevano destato le perplessità della Congregazione dell'Indice, altri testi lipsiani; ma modifica il trattamento delle citazioni originarie: non segnala più come tali le citazioni dagli autori classici nel corpo del suo testo, come avveniva nei *Politicorum libri*, ma le integra tradotte nel suo discorso, riservando alle note a margine la trascrizione integrale e l'indicazione della fonte. Inoltre, Tassoni non riporta tutte le citazioni lipsiane, ne elimina alcune e altre ne aggiunge, spesso inserendole nella sua traduzione senza marcarle come tali e senza segnalarne la fonte.

In generale, rispetto ai *Politicorum libri*, la versione di Tassoni opera una contrazione, specialmente dove Lipsius accumulava citazioni di valore per così dire dittologico. Si prenda ad esempio un passo nel quale il fiammingo elenca le cause della rovina dei principati, affermando che il principe per non essere odiato dal popolo deve essere equo nell'esigere i

²⁰ Si veda V. Santi, *Alessandro Tassoni e il Cardinale Ascanio Colonna*, in "Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi", s. 5, II, 1902, pp. 197-203.

tributi, dividendo i cittadini in base al censo. A sostegno di questa tesi troviamo ben sei citazioni tratte da Floro, Livio e Cicerone, segnalate in corsivo e separate da brevissimi interventi d'autore:

*"Ut omnia patrimonii dignitatis, aetatis, artium, officiorumque discrimina in tabulas referantur [...] Numero militum, quantum pecunia valeant, monumenta exstent [...] Ex censu quotannis tributa conferantur [...] Censores, populi aevitates, suboles, familias, pecuniasque censento [...] Potestas omnis aestimationis summaeque faciendae permittatur [...] Ipse populus, ut cui maximam fidem rerum suarum habet, maxima cura deligat."*²¹

Tassoni, nella sua traduzione, cita esplicitamente in nota solo il primo e l'ultimo di questi passi, integrando gli altri nel suo testo senza contrassegnarli come citazioni:

*" [...] mediante questo sa il prencipe le facultà, le dignità, le arti, l'età e gl'officij di ciascuno, e così come sieno potenti le città et i popoli di soldati e di denari; e finalmente utilissimo all'uguaglianza de' tributi. Sì che il prencipe, se è savio, rinovi ne' suoi regni simile censo et elegga censori, a' quali dia potestà di stimar ogni cosa. E per fuggir l'odio e la suspizione faccia che il popolo stesso sia quello che elegga con grandissima diligenza persone a' quali abbia grandissima fede delle cose loro [...]"*²²

Le altre citazioni sono inserite nella traduzione senza confini rigidi, garantendo maggiore fluidità rispetto all'originale, anche a scapito di quella fedeltà che caratterizzava invece le altre traduzioni seicentesche dei *Politicorum libri*, in cui tutte le citazioni lipsiane venivano diligentemente segnalate. Questo procedimento tassoniano riguarda spesso Tacito, come mostrano alcuni esempi:

²¹ J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 482 (IV, 11). L'indicazione delle fonti, inserita a margine, è nell'ordine: Floro, *Epitome*, I, 6; Livio, *Ab Urbe Condita*, I; Cicerone, *In Verrem*, II; Cicerone, *De Legibus*, III; Cicerone, *In Verrem*, II; Cicerone, *In Verrem*, II.

²² G. Lipsio, *Politica*, in A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, A cura di P. Puliatti, Panini, Modena, 1990, vol. I, p. 437 (IV, 11). Sottolineature nostre.

“Quid etiam si a magnis conceptae, et quos tuto statim haud punias? Premes: *et securitati consules, antequam vindictae.*”²³

“ [...] particolarmente se gl’insidiatori sono grandi e potenti, quali non si possono in un subito castigare perché *allora prima provvederà alla sua sicurezza che al castigo loro.*”²⁴

“*Puniendo rerum atrocium ministros.*”²⁵

“ [...] *castigando i ministri di simili ribaldarie.*”²⁶

“Denique *pacem fortasse exuent, tua magis avaritia quam obsequii impatientia.*”²⁷

“ [...] e forse *si sollevaranno più per avarizia sua che per impazienza del dominio [...].*”²⁸

In alcuni casi Tassoni inserisce citazioni che non erano presenti nell’originale, ma che trova in *Ad libros Politicorum breves notae*, come una frase di Tito Livio o di Philippe de Commynes²⁹ segnalate da Lipsius in quell’opera per il luogo corrispondente.³⁰ Più interessante ancora è la dissimulazione dei riferimenti di Lipsius ad autori considerati pericolosi o invisibili alla censura cattolica.³¹ Esempio è il caso di Lucrezio, citato da Lipsius per dimostrare che il principe può mescolare la prudenza alla frode a fin di bene:

“Vinum, vinum esse non desinit si aqua leviter temperatum: nec Prudentia, Prudentia si guttulae in ea fraudis. Semper intellego, ut modice et ad Bonum finem. Nonne matres aut medici quoque, tenerae aetati fucum saepe faciunt,
*ut puerorum aetas improvida ludificetur
labrorum tenuis?*”

²³ J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 452 (IV, 10). L’indicazione della fonte è inserita a margine: Tacito, *Annales*, XI.

²⁴ G. Lipsio, *Politica*, cit., p. 426 (IV, 10). Sottolineatura nostra.

²⁵ J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 467 (IV, 11). L’indicazione della fonte è inserita a margine: Tacito, *Annales*, XIII.

²⁶ G. Lipsio, *Politica*, cit., p. 432 (IV, 11). Sottolineatura nostra.

²⁷ J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 472 (IV, 11). L’indicazione della fonte è inserita a margine: Tacito, *Annales*, IV.

²⁸ G. Lipsio, *Politica*, cit., p. 434 (IV, 11). Sottolineatura nostra.

²⁹ Si veda ivi, p. 375 (III, 1) e p. 377 (III, 2).

³⁰ Si veda J. Lipsius, *Ad libros Politicorum breves notae*, in Id., *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 751.

³¹ Il fenomeno sembra indicare l’originaria volontà dell’autore di pubblicare la propria traduzione.

Deceptaque, non capiatur?
Cur Princeps non idem in Plebeculam suam, aut vicinum aliquem Dynastam
possit?"³²

Tassoni invece ignora la fonte lucreziana e ricorre al consueto procedimento di contrazione del discorso rispetto all'originale:

"Il vino non lascia di esser vino, se legiermente è temperato con l'acqua; né la prudenza di esser prudenza, mescolata con alcune goccioline d'inganni di poco momento et a buon fine. E se le madri et i medici ingannano spesso i teneri fanciulli, perché non sarà lecito il medesimo a prencipi con il suo popolo, o con un prencipe vicino?"³³

Nel caso di Machiavelli la tecnica è ancora più ingegnosa. Il nome dell'autore fiorentino compare due volte nel testo di Lipsius: nell'introduzione, accompagnato da parole di schietto apprezzamento ("Nisi quod unius tamen Machiavelli ingenium non contemno, acre, subtile, igneum: et qui utinam Principem suum recta duxisset ad templum illud Virtutis et Honoris");³⁴ e nella pagina già citata sulla mescolanza di frode e prudenza nell'azione del principe,³⁵ dove è menzionato con lo pseudonimo³⁶ "Maculonum Italum":

"Mihi, cum Pindaro, semper laudatus ille vir qui
fiducia referens,
animum graviter frementium leonum
in discrimine: consilio vero vulpes.

Tuque, in tempore et loco, esto. Securus, quid isti a Schola aut Umbra
adulescentuli dicent: *quos scio civilis disciplinae non esse idoneos auditores.*

³² Ivi, pp. 509-510 (IV, 13). L'indicazione della fonte è inserita a margine: Lucrezio, *De rerum natura*, I.

³³ G. Lipsio, *Politica*, cit., p. 446 (IV, 13).

³⁴ Cfr. J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 230.

³⁵ Il passo fu rimosso nell'edizione del 1596. Si veda J. Waszink, *Introduction*, cit., p. 194.

³⁶ Si veda S. Grazzini, *Uno pseudonimo per Machiavelli: Giusto Lipsio, Politica, 4, 13 e Giovenale 7, 40*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", LXIX, 2012, pp. 259-269.

Multo minus Arbitros. Et virum profecto quaerit hoc tribunal, qui *non ignarus rerum quae eveniunt in hac vita.*

Ab illo facile obtinebimus, nec Maculonum Italum tam districte damnandum: (qui miser a qua non manu hodie vapulat?) et esse quamdam, ut vir sanctus ait *honestum atque laudabilem calliditatem.*³⁷

Tassoni ignora il primo riferimento (inserito in un paratesto non contemplato nella sua versione) e traduce il secondo, ma senza menzionare il nome del segretario fiorentino:

“ [...] essendo sempre lodati quegli'uomini quali, come disse Pindaro, nei pericoli hanno cuore di leone e sono con la mente volpe.

*Sì che sia il prencipe nell'occasione volpe; né ascolti i giovani, poco idonei auditori, come disse Aristotele, di questa politica dottrina; ma sì bene i vecchi, i quali sanno molto bene le cose che convengono in questa vita, perché i vecchi gli diranno, come già disse S. Basilio, che si trova certa astuzia onesta e lodevole.*³⁸

Fra le citazioni esibite da Lipsio, Tassoni coglie indubbiamente la patina machiavelliana dei versi pindarici (pensiamo ovviamente a *Principe*, XVIII), rimodulando il paragrafo con allusioni al lessico di Machiavelli che un lettore italiano poteva cogliere anche in assenza del nome d'autore: caratteristica è l'aggiunta del termine “occasione”, che rimanda ancora a *Principe*, VI e XXVI.³⁹ Senza citare direttamente Machiavelli, Tassoni potenzia insomma il riferimento di Lipsius, associando il capitolo dei *Politicorum libri* dedicato a *Quomodo et quatenus fraudes admittendae* al celeberrimo diciottesimo capitolo del *Principe*, *Quomodo fides a principibus sit servanda.*

³⁷ J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., pp. 509-510 (IV, 13). L'indicazione delle fonti, inserita a margine, è nell'ordine: Pindaro, *Odae Isthmiae*, IV; Aristotele, *Ethica*, I, 3; Aristotele, *Ethica*, I, 3; Basilio, *In principium Proverbiorum*.

³⁸ G. Lipsio, *Politica*, cit., p. 446 (IV, 13). Sottolineatura nostra.

³⁹ Si veda A. Capata, *Occasione*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, vol. II, pp. 241-243.

3. Due capitoli dei "Pensieri": le citazioni riformulate

Rari sono i riferimenti a Lipsius nelle altre opere di Tassoni: soltanto *Varietà di pensieri diversi* (1612), poi ampliato come *Dieci libri di pensieri diversi* (1620), cita *en passant* il suo nome, per due riferimenti al trattato del 1598 sulla grandezza dell'antica Roma *Admiranda, sive de magnitudine romana*.⁴⁰ La cosa ha scoraggiato approfondimenti a più largo raggio e ha favorito la tesi di un'indifferenza tassoniana nei confronti di Lipsius, confermata dall'assenza di contenuti neostoici nei *Pensieri*.⁴¹ Se è vero, d'altra parte, che un'opera fondamentale sulla 'ragion di stato' come i *Politicorum libri* non può essere ridotta a un manifesto del neostoicismo, ugualmente non può essere messa in dubbio la grande considerazione che il letterato modenese nutriva per l'umanista fiammingo: il numero limitato di esplicite citazioni non indica una scarsa consuetudine con la sua opera, ma rientra piuttosto in una pratica usuale nel Seicento nei confronti di un autore 'delicato' come Lipsius, spesso citato indirettamente con allusioni criptate e cenni silenti.

Oltre ai *Politicorum libri* e alle *Breves notae* Tassoni mostra di conoscere *Admiranda, sive de magnitudine romana* e *De una religione adversus Dialogistam liber* (1599). Non vanno tuttavia dimenticati i due inediti volgarizzamenti tacitiani *Vita di Agricola* e *Germania*, corredati da

⁴⁰ Si veda A. Tassoni, *Pensieri (1612)*, in Id., *Pensieri e scritti preparatori*, A cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1986, p. 701 (VIII, xv) e p. 747 (VIII, xxxviii).

⁴¹ Si veda G. Signorotto, *Alessandro Tassoni. Cultura politica, fedeltà, pubblica opinione*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico*, cit., pp. 32-33. La fortuna internazionale del dialogo *De Constantia in publicis malis*, che Lipsius aveva modellato sul pensiero di Seneca nel 1583, ha contribuito a sovrastimare il contributo del neostoicismo nell'intera opera di Lipsio, tanto da avallare una lettura dei *Politicorum libri* come capolavoro della filosofia neostoica (si veda per esempio esempio *Jonson, Lipsius and the Politics of Renaissance Stoicism*, edited. by R. C. Evans, Durango, Longwood, 1992). Sui limiti di questa interpretazione si veda M. van Gelderen, *The Political Thought of the Dutch Revolt, 1555-1590*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

una serie di note sul testo latino pubblicato da Lipsius nel 1574,⁴² dove il letterato modenese disapprova alcuni interventi e congetture dell'editore.⁴³ Questa ulteriore testimonianza dei contatti fra i due scrittori mette bene in luce l'atteggiamento di Tassoni nei confronti del fiammingo, caratterizzato non da un'ossequiosa passività ma dalla volontà di interagire in modo anche critico. Da questo punto di vista anche la traduzione del trattato politico di Lipsius lascia evidenti tracce nel *corpus* tassoniano, in un continuo dialogo anche polemico che se non è esplicito è tuttavia ben visibile, sul filo delle citazioni (specialmente di Tacito) prelevate proprio dai *Politicorum libri*.⁴⁴ Per individuare questa indiretta dialettica con il pensiero lipsiano, prenderemo in considerazione alcune pagine dei *Pensieri* che ragionano sulle classiche forme di governo.

Quando Tassoni presenta il quesito *Perché fiorissero più gli uomini valorosi in Roma quando ella si governò a repubblica che quando ella fu ridotta a principato*, egli celebra il sistema politico repubblicano come feconda fucina di cittadini virtuosi, concludendo che in un governo assoluto gli uomini privilegiano l'adulazione e la menzogna, mentre in uno repubblicano vengono premiati il coraggio e il valore:

“ [...] nelle repubbliche ben governate i cittadini sempre gli uni con gli altri hanno emulazione di virtù e di valore [...] Però, mentre la Repubblica di Roma favoriva e onorava gli huomini valorosi non è maraviglia se in lei in numero grande fiorirono e se in contrario mancarono sotto gl'imperadori, i quali andavano scegliendo i più atti a servire e non i più atti a governare.”⁴⁵

⁴² Si veda C. *Cornelii Taciti Historiarum et annalium libri qui exstanti, Iusti Lipsii studio emendati et illustrati*, Antverpiae, ex officina Plantini, 1574 e G. Bucchi, *Un manoscritto parzialmente autografo di Alessandro Tassoni e due sue traduzioni inedite da Tacito*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXCI, 2014, pp. 211-218.

⁴³ Si veda Id., *Tassoni tra il cardinal Colonna e l'Accademia degli Umoristi: due inediti*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico*, cit., p. 109.

⁴⁴ Si veda Id., *La tragedia (e la farsa) delle cose umane: Tassoni e Tacito*, in “Studi secenteschi”, LVI, 2015, pp. 3-30.

⁴⁵ A. Tassoni, *Pensieri (1612)*, cit., p. 699 (VIII, xiv).

Il discorso, riproponendo le tesi sulla superiorità morale e politica della repubblica che da Cicerone e Tacito erano giunte a Machiavelli,⁴⁶ prende posizione contro Lipsius che nei *Politicorum libri* esaminava le tre forme di governo classico e si esprimeva con decisione a favore del principato: migliore perché antichissimo, conforme ai principi naturali e alla ragione, approvato da molti saggi.⁴⁷ E tuttavia questo capitolo dei *Pensieri diversi* è costruito in stretto parallelo con il testo lipsiano, riprendendo in chiave antifrastica alcune citazioni di testi latini e greci che erano già state impiegate nel capitolo dei *Politicorum libri* in cui si stabiliva la superiorità del principato rispetto a ogni altra forma di governo:

“ [...] *virtus ac ferocia subditorum, ingrata est imperantibus [...] Id sibi maxime formidolosum privati hominis nomen supra Principis attolli [...] Regibus enim boni quam mali suspectiores sunt, semperque his aliena virtus formidolosa est [...] quoties curia egrederetur, Graecis verbis in hunc modum eloqui soleret: O homines ad servitutem paratos. [...] quoniam homines pro suis quem pro alienis commodis; pro sua quam pro aliena gloria longe alacrius, atque animosius pugnant. In his autem civitatibus, quae suis legibus vivunt, si quid bello partum sit, eius intelligit quisque civium aliquid ad se pro virili parte pertinere. At ubi summa rerum omnium penes unum est, ibi labores, pericula, vulnera, caedes pertinent quidem ad eos qui imperio subsunt; gloria autem, imperii amplificatio, et omnis denique fructus qui ex victoria capitur ad eum unum redit, qui ceteros oppressos tenet, eosque habet in mancipiorum et pecudum loco.*”⁴⁸

La prima citazione tacitiana addotta da Tassoni, che insiste sul fatto che la virtù e il coraggio dei sudditi non sia gradita ai principi, si trovava anche nel capitolo dei *Politicorum libri* dedicato alla virtù conservatrice dei

⁴⁶ Si veda N. Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, I, 29.

⁴⁷ Si veda J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., pp. 296-297 (II, 2) e G. Lipsio, *Politica*, cit., pp. 351-352 (II, 2).

⁴⁸ A. Tassoni, *Pensieri (1612)*, cit., pp. 699-700 (VIII, xiv) e si veda per le prime tre citazioni J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 424 (IV, 8), p. 432 (IV, 9), p. 690 (VI, 5). L'indicazione delle fonti è inserita a margine: Tacito, *De vita Iulii Agricola*, 31 e 39 e Sallustio, *Bellum Catilinae*, 7. Le ultime due citazioni provengono ancora da Tacito, *Annales*, III, 65 e da Ippocrate, *De aere, aquis et locis*, XVI, e non compaiono nei *Politicorum libri*.

regni richiesta ai sovrani. Nei due casi, tuttavia, la citazione viene usata in modo molto diverso. In Lipsius essa suggellava un discorso volto a rilevare come il principe potesse acquistare la benevolenza del popolo compiacendolo attraverso l'elargizione di divertimenti. Il passo tacitano viene introdotto in un aneddoto teso a confermare l'utilità sociale di questi svaghi, capaci di tenere impegnata la popolazione, smussandone la naturale fierezza, ma Lipsius non intende sostenere che la virtù è sgradita ai principi; al contrario, appena dopo la citazione da Tacito, egli mette in guardia contro il pericolo che l'eccessivo lusso o l'ozio smodato rendano i sudditi disonesti e viziosi, come si evince pienamente dalla traduzione tassoniana:

“ [...] si acquistarà [*scil.* il principe] la benevolenza de' popoli con il compiacimento, cioè trattando il popolo bene, largamente et allegramente. Largamente nel vivere acciò che la plebe non sia straziata né mal trattata con ristretta abbondanza, imperoché il popolo non desidera altro dal publico che abbondanza [...] Per il che si vede che gl'antichi non hanno aborrito i gusti de' giuochi; e da questo i precipi ne cavano grande utile, assuefacendo alla quiete i popoli feroci et inclinati alla guerra con questa via dei piaceri. [...] Onde confessò Tacito che i Romani poterono più contra i sudditi loro con i piaceri e lascivie che con l'arme. Il che conobbe ancora quel comediante, quale, ripreso da Augusto che per cagione sua fossero tra la plebe tumulti, rispose: 'È utile tuo, o Cesar che il popolo si trattenghi intorno a noi', perché certamente *la virtù e la fierezza dei sudditi dispiaceno a chi governa*. Ma però con regola et misura; et avvertischi che queste cose si concedono più presto per allegrezza che per lusso e lascivia, cose facilissime a succedere, perché altrimenti non rimarrà né onestà né modestia né costume alcuno onesto e lodevole, e così il precipe con i sudditi andranno a mal fine perché, persi i costumi, ogni cosa va in rovina.”⁴⁹

Tassoni nei *Pensieri* assegna un significato ben diverso a questa citazione, che egli usa come primo appiglio per provare una tesi affatto diversa, ossia che nei principati la virtù è bandita in quanto minaccia l'autorità del sovrano:

⁴⁹ J. Lipsio, *Politica*, cit., pp. 415-416 (IV, 8). Sottolineatura nostra. Si veda J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., pp. 423-424 (IV, 8).

“E si vede per prova che l’occasioni molte volte fanno huomini grandi tali che per altro conosciuti e nominati non si sarebbero.

Aggiungnesi che nelle repubbliche ben governate sempre si va facendo la scelta de’ migliori. Ma nelle monarchie, *virtus ac ferocia subditorum ingrata est imperantibus*, come disse Tacito nella *Vita d’Agricola*, imperoché sempre l’eminenza soverchia del suddito pare che minacci ruina al principe.”⁵⁰

Non a caso Tassoni, nel teorizzare la superiorità morale delle repubbliche, trascoglie quella citazione già impiegata da Lipsius: nell’apertura del capitolo dei *Politicorum libri* in cui il passo di Tacito era incapsulato, il fiammingo sosteneva che al principe era più necessaria la virtù della forza per ben governare. Tuttavia, estrapolando quella citazione – che Lipsius impiegava in modo aneddótico per mettere in guardia da certi abusi episodici – Tassoni entra in polemica con l’umanista: come può infatti sostenere che il principato sia la migliore forma di governo e che si basi sulla virtù, avendo appreso da Tacito che i principi avversano la virtù dei propri sudditi?

Analogo è l’impiego antifrastico della seconda citazione, che Lipsius utilizzava raccomandando al principe di non innalzare mai un suddito, per evitare il rischio che quel privato usurpi la sua autorità. Ancora una volta Tassoni mette in questione la coerenza ideologica dei *Politicorum libri* accompagnando la frase tacitiana con l’indicazione della meschinità dei principi:

“Però i principi che vivono con questo sospetto tengono sempre la mira che niun suddito si faccia mai tanto grande che l’ombra nol ricuopra. *Id sibi maxime formidolosum privati hominis nomen supra Principis attolli* disse il medesimo Tacito favellando de’ sospetti e premori di Domiziano. Però mentre la Republica di Roma favoriva e onorava gli huomini valorosi, non è maraviglia se in lei in numero grande fiorirono, e se in contrario mancarono sotto gl’Imperadori, i quali andavano scegliendo i più atti a servire, e non i più atti a governare.”⁵¹

⁵⁰ A. Tassoni, *Pensieri* (1612), cit., p. 699 (VIII, xiv).

⁵¹ Ivi, p. 699 (VIII, xiv).

La terza citazione sallustiana è situata in un altro capitolo dei *Politicorum libri*, dedicato a discutere se sia più opportuno sopportare la tirannide oppure ribellarsi. Lipsius risponde al quesito affermando che è meglio subire quel governo crudele e al tempo stesso pregare il cielo perché mandi un principe migliore; ma nella frase citata sostituisce “regibus” con “tyrannis” come testimonia anche la traduzione di Tassoni:

“ [...] sotto i *tiranni* quanto ciascuno è più tristo, tanto maggiormente è sicuro perché hanno in sospetto più i buoni che i cattivi e sempre l'altrui virtù gli sono cagione di timore; onde nasce che hanno cattiva opinione verso gl'uomini segnalati et illustri.”⁵²

Restaurando nei *Pensieri* il termine della fonte classica, il modenese mette in dubbio non solo il rigore filologico ma anche l'onestà intellettuale dell'erudito fiammingo, poiché la superiorità morale della monarchia non può accordarsi con la diagnosi sallustiana sul principato che scoraggia la virtù dei sudditi:

“Anzi se vi era alcuno che mostrasse spirito grande o che tanto avanti fosse trascorso che tra il principe e lui non vi restasse molto intervallo, subito insospettiti cercavano di levarlo di mezzo. *Regibus enim boni quam mali suspiciores sunt semperque his aliena virtus formidolosa est.*”⁵³

La quarta e la quinta citazione, infine, non si ritrovano nei *Politicorum libri*, anche se Lipsius menziona spesso Tiberio come modello di sovrano dispotico citando passi tacitiani analoghi come *Annales*, III, 75.⁵⁴ Le parole conclusive di Ippocrate, tratte dalla seconda edizione delle *Variarum Lectionum* di Marc'Antoine Muret,⁵⁵ insistono ancora sulla

⁵² G. Lipsio, *Politica*, cit., pp. 507-508 (VI, 5). Sottolineatura nostra.

⁵³ A. Tassoni, *Pensieri (1612)*, cit., p. 699 (VIII, xiv).

⁵⁴ Si veda J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 374 (III, 10).

⁵⁵ Si veda M. A. Mureti, *Variarum Lectionum Libri XV*, Antuerpiae, ex officina Plantini, 1580, pp. 349-350 (*Cur maior in nonnullis civitatibus quam in aliis existere fortium virorum copia soleat, ex Hippocrate explicatum*).

capacità delle repubbliche di produrre cittadini virtuosi e permettono a Tassoni di ribadire il capovolgimento di prospettiva rispetto a Lipsius, convinto invece che la virtù prosperi nei principati.

Un altro esempio di questa messa in questione delle idee lipsiane attraverso l'impiego di citazioni classiche è avvertibile in un altro capitolo dei *Pensieri*, intitolato *Se l'occupar la libertà della patria possa essere sotto pretesto alcuno cosa lodevole e onorata*. Il sentimento repubblicano di Tassoni⁵⁶ è confermato anche da questa pagina che distingue nettamente fra ciò che è utile e ciò che è giusto, sostenendo che non è mai lecito rendere schiava la patria, anche in circostanze di estremo pericolo e incertezza:

“Utile per accidente forse potrà essere alcuna volta l'occupar la libertà della patria; ma lodevole e onorato non sarà egli giammai né conforme alla cristiana pietà. Utile fu alla republica di Roma, già guasta e divisa in fazioni, che Ottaviano se ne facesse signore e la rimettesse in pace. Ma non però già fece egli azione né lodevole né onorata; anzi in questo fu molto inferiore a Silla suo antecessore, il quale, sfogata ch'egli ebbe l'ira contra i nemici suoi, depose la dittatura. [...]

Ma chi sarà colui che voglia affermare che l'occupare la libertà della patria sia cosa in alcun tempo eliggibile poi che dalla parte dell'occupante non può essere se non tirannide, se tiranno è quegli che regna per forza contro il voler de' sudditi [...] Però, se la tirannide è cosa lodevole e s'egli è onorato e lodevole l'affliggere la patria sua e farla schiava sotto pretesto d'utile non richiesto e non voluto da lei, tanto si potrà dire anco che sia lodevole e onorato il carcerare il padre e la madre o dal loro delle ferite per correggerli di qualche mancamento preteso.

[...] La patria è più che madre e, se non è lecito fare schiava la propria madre per qualunque errore ch'ella commetta, tanto meno è lecito mettere in servitù la propria patria per qualsivoglia imperfezione che si vegga nel suo governo.”⁵⁷

Una posizione del genere, figlia di un repubblicanesimo radicale di stampo neo-romano,⁵⁸ è in netto contrasto con quanto affermato da Lipsius

⁵⁶ Si veda, per posizioni analoghe in altro contesto (l'interregno inglese fra la decapitazione di Carlo I e la restaurazione di Carlo II), Q. Skinner, *Liberty Before Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 37-44.

⁵⁷ A. Tassoni, *Pensieri (1612)*, cit., pp. 719-720 (VIII, xxiii).

appoggiandosi a Tacito, circa la superiorità del principato sulle altre forme di governo: “pacis interest, omnem potestatem ad unum conferri”.⁵⁹ Si legga la traduzione di Tassoni:

“ [...] a parer di tutti, un corpo solo d'imperio deve esser governato da un solo, come un corpo solo da un'anima sola et una nave da un sol pilota è retta e governata, perché quando sono molti è gran pericolo che non rovinino ogni cosa [...] massimamente che il governo di molti suole per l'ordinario partorir discordie et odii crudeli. Per il che fa bisogno né vi è altro rimedio per la pace de' popoli tra loro discordanti che ricorrere al governo di un solo e da un solo esser governati e retti, come saviamente avvertì nella repubblica romana Tacito.”⁶⁰

Criticando la figura di Cesare come traditore della patria, Tassoni entra in polemica con i *Politicorum libri* da cui sembra riprendere la definizione stessa di tiranno (“Tyrannis. Quid ea sit? Violentum unius imperium, praeter mores et leges”).⁶¹ Se Lipsius loda Cesare e Ottaviano come modelli di generosità e liberalità in *Admiranda sive de magnitudine romana*, celebrando Cesare come politico virtuoso nel dialogo *Monita et exempla politica* (1605),⁶² Tassoni è su posizioni opposte:

“E maravigliomi di coloro che hanno voluto non solamente difendere Giulio Cesare, ma lodarlo eziandio. Ché se l'amor della patria, e non il proprio interesse e la cupidigia di regnar lo spigne, ei doveva, vinto ch'egli hebbe Pompeo, estirpar le male piante, correggere gli abusi veri e, rinnovando gli ordini trasandati e dismessi, ritirar la repubblica verso il suo principio [...]”⁶³

⁵⁸ Queste tesi neo-romane, di lì a poco, animeranno la rivoluzione cromwelliana. Si veda Q. Skinner, *Liberty Before Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 37-44.

⁵⁹ Cfr. J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 298 (II, 2).

⁶⁰ G. Lipsio, *Politica*, cit., pp. 351-352. Si veda Tacito, *Historiae*, I, 1.

⁶¹ Cfr. J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 666. (VI, 5).

⁶² Si veda Id. *Admiranda sive de magnitudine romana libri quattuor*, Antverpiae, ex officina Plantiniana, 1617, pp. 84-92 e Id., *Monita et exempla politica, libri duo*, ivi, 1605, pp. 205-210.

⁶³ A. Tassoni, *Pensieri (1612)*, cit., p. 721 (VIII, xxiii).

A rafforzare questa strategia di distanziamento ideologico vengono ancora in soccorso di Tassoni le citazioni impiegate nei *Politicorum libri*. In questo capitolo così radicalmente lontano dalle teorie politiche lipsiane, il modenese inserisce quattro riferimenti ai classici tutti incentrati sul dovere dei cittadini nei confronti della patria (tema scarsamente presente nel trattato di Lipsio):

“*Honestum est quod, cum propter se eligibile sit, laudabile est*, disse Aristotile nel 9. del 1. della *Retorica*.

[...] Onde Cicerone, 2. *De legibus: Respublica nomen est, ait, universae civitati, pro qua mori et cui nos totos dare et in qua omnia nostra ponere et quasi consecrare debemus*. [...]

Le correzioni della patria vogliono essere, come quelle di Licurgo e di Solone, che proposero nuove leggi e nuove maniere di governo migliori, e indussero piacevolmente i cittadini a giurarle. E non come quelle di Cesare e d’Agatocle, i quali sotto pretesto d’ammendare gli abusi della patria, per ambizion di regnare se ne fecer tiranni, valendosi di quella scelerata sentenza *Si ius violandum, regnandi causa violandum*. [...]

[...] *Deceat cariorum nobis esse patriam quam nosmetipso. Nec potest cuiquam male de republica merendi iusta esse causa*, soleva dir Cicerone.”⁶⁴

La terza citazione, tratta dalle *Fenicie* di Euripide (524) e condannata con vigore da Tassoni, aveva goduto di grande fortuna nel mondo latino in una forma leggermente diversa e proprio Cesare, stando alla testimonianza di Cicerone, la ricordava volentieri:

“*Ipsae autem [...] in ore semper Graecos versus de Phoenissis habebat, quos dicam, ut potero, incondite fortasse, sed tamen, ut res posse intellegi:*

‘*Nam si violandum est ius, regnandi gratia violandum est; aliis rebus pietatem colas*’.”⁶⁵

Lo stesso Lipsius, che elegge Cesare a modello di sovrano perfetto, cita la massima direttamente dalla fonte greca nei *Politicorum libri* e poco

⁶⁴ Ivi, pp. 720-721 (VIII, xxiii). L’ultima citazione ciceroniana (*De finibus*, III, 62) è seguita da un’altra tratta da un’opera diversa dello stesso autore (*Oratio de haruspicio*, 44).

⁶⁵ Cicerone, *De officiis*, III, 82. Si veda anche Svetonio, *Divus Iulius*, 30.

dopo rinvia anche a questa pagina del *De Officiis*, ma nasconde proprio il nome di Cesare:

“ [...] isti doctores novi [...] qui aures Principum venenant et suadent, *Ut omnia recta et honesta neglegant, dummodo potentiam consequantur*, qui intermortuum illud recoquunt,

ius regnandi gratia

Violandum est. aliis rebus pietatem colas.”⁶⁶

Non è casuale, allora, che Tassoni smascheri ancora una volta l'avversario inserendo nella sua traduzione il nome di Cesare assente nell'originale:

“ [...] questi volponi e nuovi maestri di polizia [...] avvelenatori dell'orecchie de' principi, persuadendogli che sprezzino ogni cosa, per ragionevole et onesta che sia, pur che acquistino dominio e potenza, sempre avendo in bocca le parole di Euripide usurpate da Giulio Cesare, cioè che è lecito violar la giustizia e la fede per cagione di regnare; nell'altre cose si devesi mantener la fede.”⁶⁷

4. *Una lettera antispagnola*

Nel capitolo dei *Politicorum libri* intitolato *Della tirannide, se si deve tollerare o pur levare* e dedicato alla necessità di sopportare i tiranni, Lipsius cita un passo di Tacito che criticava l'espansionismo selvaggio dei Romani: “*Auferre trucidare rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*”.⁶⁸ Nel passo lipsiano questa citazione non sposta i termini della tesi: per quanto malvagio, un tiranno va comunque sopportato perché ogni reazione scatenerrebbe conseguenze

⁶⁶ J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., pp. 332-334 (II, xiv). L'indicazione delle fonti è inserita a margine: Cicerone, *De Officiis*, III, 82 e Euripide.

⁶⁷ G. Lipsio, *Politica*, cit., p. 367 (II, 14).

⁶⁸ Cfr. J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 690 (VI, v). L'indicazione della fonte è inserita a margine: Tacito, *De vita Iulii Agricola*, 30.

peggiori di quelle che derivano dal suo governo. La pagina può essere letta come un richiamo alla ribellione dei Paesi Bassi contro il dominio spagnolo, che aveva portato nel 1579 alla nascita della repubblica delle Province Unite: raccomandando ai sudditi di non ribellarsi, Lipsius metteva in guardia i sostenitori dei repubblicani olandesi parlando in nome della monarchia spagnola.

La medesima citazione tacitiana ricompare in una lettera indirizzata dal Tassoni a Carlo Costa di Polonghera il 10 ottobre 1614, poco dopo l'occupazione della città di Oneglia da parte spagnola.⁶⁹ L'evento bloccava la politica di espansione di Carlo Emanuele di Savoia, l'unico in grado di liberare l'Italia dal dominio spagnolo secondo lo scrittore modenese.⁷⁰ Nella sua lettera Tassoni lamenta l'assenza di solidarietà italiana nei confronti del duca di Savoia, criticando in particolare l'atteggiamento della Repubblica di Genova che aveva partecipato attivamente alla conquista di Oneglia:

“Li signori Genovesi non vollero lasciar passare il soccorso di Sua Altezza a Oneglia acciò che quella terra cadesse in mano degli Spagnuoli. Preghino Dio che Giove non mandi il re che le rane addimandano, che gli assicuro io che essi saranno i primi ad esser divorati dal drago e forse da Oneglia comincerà la ruina loro. [...] L'istesso intendo di tutti gli altri che o per inutile avarizia o per vana ambizione o per meschini interessi si sono in apparenza collegati, in essenza suggettati a cotesti insolentissimi barbari, *quorum superbiam frustra per obsequium et modestiam effugeris, raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae et mare scrutantur; [...] auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium atque, ubi solitudinem faciant, pacem appellant*, come disse Cornelio profetando di loro.”⁷¹

⁶⁹ Si veda B. Nani, *Degl'Istorici delle cose veneziane*, Venezia, Lovisa, 1700, t. VIII, pp. 61-62.

⁷⁰ Lo dimostrano le *Filippiche* tassoniane pubblicate anonime nel 1615, dove si esortano le città d'Italia ad appoggiare Carlo Emanuele nel conflitto antispagnolo. Si veda P. Pellizzari, *Echi letterari della prima guerra del Monferrato: la prosa di Alessandro Tassoni*, in *Monferrato 1613. La vigilia di una crisi europea*, a cura di P. Merlin e F. Ieva, Roma, Viella, 2016, pp. 179-195.

⁷¹ A. Tassoni, *Lettere*, a cura di P. Puliatti, Roma – Bari, Laterza 1978, vol. I, pp. 183-184.

Il tema della lettera riprende quello del capitolo di Lipsius: come ci si deve comportare di fronte a una tirannide (quella spagnola), subirla in cambio di piccoli vantaggi come fanno i Genovesi o combatterla come Carlo Emanuele. La citazione tacitiana è dunque, ancora una volta, impiegata in senso antifrastico nei confronti dei *Politicorum libri*, esortando a rovesciare quell'assolutismo spagnolo che il fiammingo presentava come governo perfetto. Basta pensare alla battuta “preghino Dio che Giove non mandi il re che le rane addimandano”, che capovolge il “bonos Principes voto expetere, qualiscumque tolerare” di Lipsius, ulteriore citazione tacitiana usata in senso tutt'altro che sarcastico nei *Politicorum libri*.⁷²

Come abbiamo visto, Tassoni ha maturato nel corso degli anni una posizione ben distante dall'assolutismo predicato da Lipsius, con il quale entra a più riprese in polemica sostenendo la superiorità del governo repubblicano su quello monarchico, anche se il prototipo di stato a cui guarda l'autore è quello della Roma degli Scipioni, non della moderna repubblica di Genova. La polemica non è tuttavia condotta *aperta facie*, ma attraverso una strategia di ripresa delle fonti classiche utilizzate nei *Politicorum libri*, reimpiegate non solo per opporsi alle tesi del filologo fiammingo ma anche per denunciarne l'ipocrisia, visto che Lipsius difendeva il principato assoluto pur conoscendone i difetti grazie alle pagine di Tacito. Del resto, la presenza dei *Politicorum libri* nel primo Seicento europeo è ben più diffusa di quanto si sia supposto fino ad ora, non solo negli scritti che difendono le istituzioni della monarchia ma anche nelle opere repubblicane, come ben dimostra l'esempio di Tassoni. È anzi probabile che altri testi italiani, nati nell'alveo del repubblicanesimo seicentesco, esibiscano un analogo meccanismo di riuso e distanziamento

⁷² Cfr. J. Lipsius, *Politica. Six Books of Politics or Political Institutions*, cit., p. 696 (VI, v). L'indicazione della fonte è inserita a margine: Tacito, *Historiae*, IV, 8.

del Lipsius politico: trasformato, nel giro di pochi decenni, in vero e proprio anti-modello dell'antispagnolismo.



DANIELA CODELUPPI

CITAZIONE COME SALVEZZA. ECHI CLASSICI NELLA POESIA DI CHOMAN HARDI

1. *La nuova Penelope*

Se già alcuni autori fra Otto e Novecento avevano presentato l'eroina omerica in chiave parodica (esemplare Molly Bloom nello *Ulysses* joyciano) o dimidiata (Ulisse si considera “matched with an aged wife”¹ in un monologo drammatico di Alfred Tennyson, Elena evoca a sua volta “ἡ ἄχαρη χοντροῦ Πηνελόπη”² in un altro splendido monologo di Ghiannis Ritsos), in anni più recenti il tema dell'emancipazione femminile ha spinto alcune autrici a confrontarsi con la figura mitica di Penelope. Pensiamo alla lirica *Penelope* (1999) della scozzese Carol Ann Duffy, dove il personaggio prende coscienza della propria abilità e indipendenza senza attendere il ritorno del marito (“I was picking out / the smile of a woman at the centre /

¹ Cfr. A. Tennyson, *Ulysses*, in Id., *Poems*, London, Everyman's Library, 2004, p. 88 (3).

² Cfr. G. Ritsos, *Ἡ Ἐλένη*, in Id., *Tre poemetti*, a cura di N. Crocetti, Milano, Guanda, 1977, p. 96 (traduzione: “la sgraziata e grassa Penelope”).

of this world, self-contained, absorbed, content, / most certainly not waiting”).³ Pensiamo al romanzo breve *The Penelopiad* (2005) della canadese Margaret Atwood, in cui il personaggio rimpiange di esser diventato una leggenda mortificante per le donne, esortandole a non seguire il suo modello di comportamento.⁴

Penelope, per la sua capacità di resistenza, è un personaggio che continua a parlare alle donne contemporanee. Lo dimostra una bella poesia di Choman Hardi, che sfrutta con eleganza la potenza espressiva del mito classico, capace di travalicare tempo e spazio: l’autrice paragona infatti le vedove del proprio paese, il Kurdistan iracheno, all’eroina omerica. Hardi, nata nel 1974 e rifugiata in Inghilterra nel 1988 dopo un’operazione militare di Saddam Hussein che aveva provocato più di centomila vittime, ha studiato filosofia e psicologia e ha scritto versi in curdo e in inglese. Tornata in Iraq a insegnare inglese e *gender studies*, in Italia ha partecipato ad alcune rassegne di poesia e ha pubblicato un’antologia della sua produzione,⁵ dando voce a un popolo annientato dalla guerra e comunicando l’orrore universale della violenza.⁶

“Years and years of silent labour
the Penelopes of my homeland
wove their own and their children’s shrouds
without a sign of Odysseus returning.

Years and years of widowhood they lived
without realising, without ever thinking
that their dream was dead the day it was dreamt,
that their colourful future was all in the past,

³ Cfr. C. A. Duffy, *Penelope*, in Id., *La moglie del mondo*, Con testo a fronte, A cura di G. Sensi e A. Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2018, p. 164.

⁴ Si veda M. Atwood, *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate Books, 2005.

⁵ Si veda C. Hardi, *La crudeltà ci colse di sorpresa. Poesie dal Kurdistan*, a cura di P. Splendore, con una nota di H. Dilara, Roma, Edizioni dell’Asino, 2017.

⁶ Si veda P. Splendore, *Introduzione*, ivi, p. 9 e G. Monti, *La crudeltà ci colse di sorpresa*, in “Doppiozero”, 28 aprile 2018, all’indirizzo elettronico www.doppiozero.com/materiali/la-crudelta-ci-colse-di-sorpresa.

that they had lived their destinies
and there was nothing else to live through.

Years and years of avoiding despair, not giving up,
holding on to hopes raised by palm-readers,
holding on to the wishful dreams of the nights
and to the just God
who does not allow such nightmares to continue.

Years and years of raising more Penelopes and Odysseuses
the waiting mothers of my homeland grew old and older
without ever knowing that they were waiting,
without ever knowing that they should stop waiting.

Years and years of youth that was there and went unnoticed
of passionate love that wasn't made
of no knocking on the door after midnight
returning from a very long journey.

The Penelopes of my homeland died slowly
carrying their dreams to their graves,
leaving more Penelopes to take their place.”⁷

In questa poesia le vedove sono impegnate a tessere e disfare dei sudari, come Penelope il lenzuolo funebre di Laerte padre di Odisseo. Il valore sacrale della tela è un espediente che permette all'eroina omerica di procrastinare le nozze con uno dei pretendenti. Allo stesso modo, le donne curde rifiutano di concepire la morte dei loro uomini e i sudari non sono destinati ad accoglierne i cadaveri, ma sono la metafora di un'esistenza sospesa che i superstiti sono costretti a vivere. Come la Penelope antica, le donne non sanno nulla dei propri mariti, combattenti o imprigionati o morti, e in quest'angoscia la tessitura diventa il sostituto simbolico di legami affettivi lacerati. Al tempo stesso la tessitura, seguendo un motivo antichissimo presente in tante lingue e ben visibile nel *mithos* che in greco significava il filo,⁸ si identifica con l'atto di narrare permettendo di dare

⁷ C. Hardi, *The Penelopes of My Homeland (for the 50,000 Widows of Anfal)*, in Id., *Life for Us*, Highgreen, Bloodaxe Books, 2004, p. 21.

⁸ Si veda J. Scheid – J. Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, Paris, Editions de la Découverte, 1994.

coerenza agli eventi e trovare il senso di un orrore che va al di là della parola.⁹

La tessitura è un'attività propria di tutti i personaggi femminili dell'epica omerica¹⁰ e nell'immaginario collettivo si lega alla paziente attesa di Penelope ovvero alla virtù femminile espressa nella realtà domestica. Se Dante, in *Inferno*, XX, 121-123, condanna “le triste che lasciaron l'ago, / la spuolo e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago”; le vedove curde non si ribellano e continuano a tessere, rinchiudono la propria esistenza in un orizzonte di attesa, semmai affidandosi alla speranza e persino alle profezie delle cartomanti. Il loro è “silent labour”, una fatica silenziosa e tenace che non si abbandona a pensieri negativi e si aggrappa ad ogni promessa di un futuro migliore, al limite del sogno.

Il popolo curdo non vive tuttavia il lieto fine catartico del mito omerico e in Hardi il susseguirsi delle generazioni si limita a ripetere la sorte di Ulisse e Penelope, senza possibilità di sfuggire al loro destino, con una tragica variante contemporanea della concezione classica del Fato. D'altra parte il tema centrale dell'*Odissea*, il *nostos* ovvero il ritorno, è un desiderio impossibile per chi non ha più un'Itaca a cui tornare: la patria, inesistente sulle carte geografiche, diventa allora un luogo della mente e del cuore (“Sitting around an old table / they drew lines across the map / dividing the place / I would call my country”),¹¹ mentre il canto della poetessa come quello dell'epica classica si fa corale espressione di un intero popolo (“I sing my country for the silence that surrounds it”).¹² E se

⁹ Si veda F. Rigotti, *Il filo del pensiero: tessere, scrivere, pensare*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 14-19.

¹⁰ Si veda F. Frontisi-Ducroux e J. P. Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, trad. ital. di C. Donzelli, Roma, Donzelli, 1998, p. 82.

¹¹ Cfr. C. Hardi, *Lausanne, 1923*, in Id., *Life for us*, cit., p. 22.

¹² Cfr. Id., *My Country*, ivi, p. 23.

la lotta collettiva afferma drammaticamente la dignità della propria esistenza, la possibilità di una vittoria è comunque traversata dall'ombra disincantata della malinconia, poiché "like the American Indians / our struggle will become a topic for films".¹³

2. *La cultura che salva*

"It was autumn 1988
when my father's books dispersed.
One by one they came off the shelves,
cleaned themselves of his signature
and grouped, choosing different fates.

The books with conscience divided.
The stubborn ones set themselves alight,
too rebellious in their objection
they chose death over a life in the dark.

The others preferred a hiding place.
Hoping to see the light again
they packed themselves into a luggage bag,
buried themselves in the back garden,
to be recovered many years later
crumpled, eaten by the damp.

The rest chose more stable homes
where they wouldn't be abandoned again.
They shone on other people's shelves
keeping their secret to themselves."¹⁴

Il ricordo del padre, in questa poesia, si accompagna a quello della dispersione della biblioteca di famiglia, nel momento dell'abbandono del Kurdistan iracheno. E qui i libri sono personificati, decidono essi stessi la loro sorte in una sorta di volontario *auto da fe*, con un gesto di resistenza e di ribellione. È allora nei libri del passato, conservati come echi della memoria, che la voce della poetessa può ritrovare ciò che ha perduto e vivere la speranza del presente nelle parole di chi l'ha preceduta.

¹³ Cfr. Id., *What I Want*, ivi, p. 24.

¹⁴ Id., *My father's Books*, ivi, p. 14.

Pensiamo all'apertura di una bella poesia d'amore, che chiede solo un giorno all'affetto e alla passione, sospendendo per qualche istante l'orrore della guerra e la violenza quotidiana:

“This is the day for love, the day not to think
of wars, to tell violence: ‘we have had enough,
stand in the corner on one foot’, give poverty
a loaf of bread so that it can snooze, warn oppression
to be careful: ‘An oppressor is on the way’.

This is the day to remember
our first kiss, the first whisper,
the smell of your hands in the lavender garden,
the youthful rain, lush behind you and your oblivion
as you drenched yourself in the colour of my eyes.

We have this day for gratitude
so that I can thank you, thank God you
are mine. Thanks for all the mornings when we
enclose our daughter like closed brackets
and I want to cry.”¹⁵

Anche questi versi, come i precedenti su Penelope, sono attraversati da un'eco classica che ci rimanda non più ad Omero ma ad un famoso carme catulliano, ugualmente in nome dei diritti assoluti dell'amore:

“Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis!
soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,

¹⁵ Id., *A Day for Love*, in Id., *Considering the Women*, Hexham, Bloodaxe Books, 2015, p. 70.

aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.”¹⁶

Il primo bacio o le migliaia di baci, lo spazio quotidiano e i più umili dettagli sensoriali, la finitudine e l'imprevedibilità dell'esistenza umana, sono temi che accomunano le due liriche;¹⁷ ma in Hardi i vecchi moralisti di Catullo sono sostituiti dalla ben più cupa violenza della guerra e l'invocazione a Dio (“thank God”) è solo una tenue richiesta di compassione a paragone di quella più articolata di un altro carne catulliano:

“o di, si uestrum est misereri, aut si quibus umquam
extremam iam ipsa in morte tulistis opem,
me miserum aspice et, si uitam puriter egi,
eripite hanc pestem perniciemque mihi,
quae mihi subrepens imos ut torpor in artus
expulit ex omni pectore laetitas.”¹⁸

Il fatto è che in Hardi l'urgenza della denuncia, in difesa del popolo curdo, conferisce sempre all'invettiva e al palesamento del dolore una dimensione storico-politica (si pensi a certe poesie che deridono la figura di Saddam Hussein),¹⁹ completamente assente nelle invettive catulliane sulla scelleratezza umana.²⁰ Lo spazio chiuso della vita privata e dell'esperienza personale diventa in questo caso una paradisiaca parentesi, sempre pronta a dilatarsi nel dramma collettivo, mentre la poesia si trasforma in uno strumento di resistenza in nome dell'umanità e della libertà.

¹⁶ Catullo, *Carmina*, Recognovit breuique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1958, pp. 4-5 (V).

¹⁷ Si veda C. P. Segal, *Catullus 5 and 7, a Study in Complementaries*, in “American Journal of Philology”, LXXXIX, 1968, pp. 284-292.

¹⁸ Catullo, *Carmina*, cit., pp. 90-91 (LXXVI).

¹⁹ Si veda per esempio C. Hardi, *His Boots*, in Id., *Life for Us*, cit., p. 47.

²⁰ Si veda G. Ceronetti, *Nota*, in Catullo, *Le poesie*, trad. ital. di G. Ceronetti, Torino, Einaudi, 1969, p. 337.

Non è casuale, allora, che Hardi in un'altra poesia capovolga provocatoriamente l'immagine tradizionale e patriarcale della sposa prendendo spunto da un modo di dire curdo (le ragazze più vivaci dovranno sposarsi sette volte perché ogni volta i mariti non riusciranno a sopportarle). Qui è la donna che invita amici e familiari al suo settimo matrimonio:

“Dear friends and family,
 I promise this will be my last wedding
 if it doesn't work out, I will just live with
 another man, no more pledges. So please
 come along to this final ceremony with a man
 who, at the moment, fills my eyes. Do not
 bring any more presents – pura Shahla's
 non-stick pan is still in the box. Mama Hama's
 gold ring has not been put on. And the naughty
 lingerie will be worn for this man since my ex
 was orthodox. He did not last. Do come along.
 I promise to wear something more sophisticated
 than a wedding dress. It is another chance to meet
 and talk about Ama's failure in bringing up
 her children, to shed light, one more time,
 on Layla's divorce, and Nina's remarriage
 to her brother in law. We will have a fun night.
 I have told my new man so much about you
 and it may be your only chance to meet him.
 With all my love, your little Lala.”²¹

Anche questa volta la figura nuziale di Penelope e l'antica cultura patriarcale sono messe in questione, non più nei toni della tragedia ma in quelli dell'ironia: il matrimonio è occasione per un amaro scambio di pettegolezzi e di nomi, che ha il tono personale dell'invettiva (pensiamo ancora a Catullo); e al posto della “candida puella”, enumerata insieme ai generi alimentari in un famoso invito a cena catulliano,²² troviamo proprio il marito (“it may be your only chance to meet him”), trasformato

²¹ C. Hardi, *The Seventh Wedding Invitation*, in Id., *Considering the Women*, cit., p. 54.

²² Si veda Catullo, *Carmina*, cit., p. 11 (XIII).

banalmente in una delle tante attrazioni della festa. Il moralismo conservatore del poeta antico, riformulato in chiave moderna e femminile, diventa un gesto polemico, qui distaccato dall'umorismo ma proposto pur sempre come un dovere, per salvaguardare la sopravvivenza delle tante Penelope che ancora popolano il mondo di oggi.



GIAN LUCA BARBIERI

IL NEOBAROCK'N'ROLL DI FRANK ZAPPA. PER UN CATALOGO DI CITAZIONI

Una delle caratteristiche più evidenti della produzione musicale di Frank Zappa (1940-1993) consiste nel suo stile del tutto anomalo nel panorama del *rock* compreso tra gli anni Sessanta e Novanta, basato sull'accostamento di materiali, stili, modelli eterogenei che comprendono la musica colta soprattutto atonale e dodecafonica, il *jazz*, il *rhythm & blues*, il *pop*, il *doo-wop*, il *surf rock*, il *beat*, la psichedelia, ma anche sigle di programmi televisivi, inni nazionali e motivi tradizionali, connessi attraverso un gioco di citazioni spesso orientato in direzione della parodia e della satira.¹ La sua musica è una brillante conferma della celebre affermazione di Theodor Wiesengrund Adorno secondo cui l'industria culturale avrebbe liquidato i confini che distinguevano in passato la musica colta e la musica popolare.²

¹ Si veda A. N. Askin, *Booklet*, in F. Zappa, *The Yellow Shark*, Rycodisc, 1993, p. 13; E. Assante – G. Castaldo, *33 dischi senza i quali non si può vivere. Ritratto di un'epoca*, Torino, Einaudi, 2007, p. 129

² Si veda T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Con un saggio introduttivo di L. Rognoni, trad. ital. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1959, p. 11 e D.

Uno studio esaustivo delle citazioni presenti nella musica di Zappa e della sua *band*, The Mothers of Invention, è un'impresa estremamente difficile, considerando l'enorme quantità di dischi in studio e dal vivo realizzati dal musicista di Baltimora, la cui pubblicazione prosegue ancora oggi a distanza di più di un quarto di secolo dalla sua morte.³ La continuità creativa di Zappa, tuttavia, gli ha permesso di pensare le sue opere come una sola macro-opera, progetto totale che si avvicina a un gigantesco *collage*⁴ e rende dunque superflua l'identificazione di *tutte* le citazioni, suggerendo piuttosto di riconoscere le modalità del loro impiego, riconducibili a un numero limitato di casi. Una simile ricerca, del resto, può apparire del tutto ingiustificata se dobbiamo prestar fede all'invito dello stesso Zappa, che esorta a non 'comprendere' la sua musica e ad accettarla nella sua incertezza significativa:

SPIDER: We can get our strength up by making some music.

JOHN: That's right. But the thing is, you know what?

SPIDER: What?

JOHN: We don't even understand our own music.

SPIDER: It doesn't, does it matter whether we understand it? At least it'll give us...strength.

JOHN: I know but maybe we could get into it more if we understood it.

SPIDER: We'd get more strength from it if we understood it?

JOHN: Yeah.

SPIDER: No, I don't think so because—see I think, I think our strength comes from our uncertainty. If we understood it we'd be bored with it and then we couldn't gather any strength from it.

Wragg, *Or Any Art at All? Frank Zappa Meets Critical Theory*, in "Popular Music", 20, 2, 2001, pp. 205-222.

³ Si veda G. Salvatore, *Introduzione*, in *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, A cura di G. Salvatore, Roma, Castelvechi, 2000, pp. 9-11.

⁴ Si veda il documentario di F. Scheffer, *Frank Zappa: The Present-Day Composer Refuses To Die*, VPRO, July 2, 2000, all'indirizzo elettronico www.frankzappa.blogspot.com/2014/12/documentaryfrank-zappathe-present-day.htm e N. Slaven, *Frank Zappa. Il don Chisciotte elettrico*, trad. ital. di S. Focacci, Bologna, Odoia, 2010, p. 58.

JOHN: Like if we knew about our music one of us might talk and then that would be the end of that.”⁵

L'esordio di Zappa, a metà degli anni Sessanta, coincide con un periodo segnato intensamente dal dialogo e dalle contaminazioni sperimentali fra le forme più diverse della musica, *rock*, *pop*, *jazz*, composizioni colte e d'avanguardia (un caso esemplare è quello di Stockhausen fino alla composizione di *Stimmung* nel 1968). In questo clima The Mothers of Invention introducono un nuovo gusto dissacratorio, non solo nei confronti dei modelli musicali ma anche (nei testi) contro i valori e il falso perbenismo dell'*american way of life*.⁶ Contestare ogni regola significa allora smontarla e citarla per metterla alla berlina, riproponendola “secondo un nuovo codice”;⁷ ed è in questa chiave che va compreso il meticoloso⁸ montaggio musicale di Zappa, con la sua miriade di riferimenti a musiche altrui (più o meno estesi) che propone una sorta di caccia al tesoro agli ascoltatori, non sempre in grado di riconoscere l'origine dei rimandi perché le fonti sono spesso deformate o parodiate.⁹

⁵ F. Zappa, *That Would Be the End of That*, in Id., *Civilization Phaze III*, Zappa Family Trust, 1994 (2). Si veda U. Volgsten, *Music, Mind and the Serious Zappa. The Passions of a Virtual Listener*, Stockholm, Stockholm University, 2009, p. 192.

⁶ Si veda M. Bazzoli, *Frank Zappa compositore americano 1940-1993*, Milano, Auditorium Edizioni, 2008, p. 42.

⁷ Cfr. E. Assante – G. Castaldo, *33 dischi senza i quali non si può vivere. Il racconto di un'epoca*, cit., p. 125.

⁸ Il perfezionismo di Zappa lo ha condotto a ritoccare i suoi vecchi dischi negli anni Ottanta, producendo nuove versioni di *Cruisin' with Rueben and the Jets* (Bizarre / Verve, 1968), *Lumpy Gravy* (MGM, 1968), *We're Only in It for the Money* (Verve, 1968) e *Hot Rats* (Bizarre, 1969). Il musicista ha rifatto completamente alcune linee di batteria e basso, ha sincronizzato le entrate dei diversi strumenti, ha accordato le voci dei cori in modo da far sparire le imperfezioni, ha sostituito qualche passaggio zoppicante, è intervenuto sulle voci recitanti. Si veda S. Lindemann, *Fix It in the Mix*, in “Popular Music and Society”, 22, 4, 1998, pp. 91-100.

⁹ Si veda J. W. Bernard, *The Musical World(s?) of Frank Zappa: Some Observations of His Crossover Pieces*, in *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*, Edited by W. Everett, New York – London, Garland, 2000, pp. 157-210; G. Montecchi, *Frank Zappa. Rock come prassi compositiva*, Roma, Arcana, 2014, p. 28.

Non solo la musica entra in questo gioco provocatorio di satira e caricatura, che comprende anche la letteratura, il cinema e la pubblicità. Sono stati individuati echi di Geoffrey Chaucer in *City of Tiny Lights* (*Sheik Yerbouti*, Zappa Records, 1979)¹⁰ e di John Keats in *Packard Goose* (*Joe's Garage*, Zappa Records, 1979).¹¹ È inoltre probabile che derivi dalla tecnica del *cut up* e del *fold in* impiegata da William Burroughs, romanziere apprezzato da Zappa,¹² l'inserimento nei testi delle canzoni di dialoghi registrati in precedenza, come in *Bit of Nostalgia*, *Very Distraughtening*, *White Ugliness* e *Just One More Time* (*Lumpy Gravy*, MGM, 1968) o *Willie the Pimp* (*Hot Rats*, Bizarre, 1969 e *Mystery Disc*, Rycodisc, 1998). Ma in diverse canzoni si trova anche il cinema, ad esempio nella parodia di *The Wizard of Oz* presente in *Billy the mountain* (*Just Another Band from L. A.*, Rycodisc, 1972) o nella citazione di *Nanook of the North* di Robert J. Flaherty in *Don't Eat the Yellow Snow* (*Apostrophe (')*, Rycodisc, 1974). In quest'ultimo disco, infine, non mancano inserti prelevati direttamente dalla pubblicità televisiva (*St. Alphonzo's Pancake Breakfast* cita lo spot della margarina Imperial, *Stink-Foot* quello del deodorante Mennen).

Già nel primo disco pubblicato nel 1966¹³ si elencavano centosettantanove artisti presentati come riferimenti significativi nella formazione di Zappa: scrittori (James Joyce, Lawrence Ferlinghetti), pittori (Yves Tanguy, Salvador Dalì), attori e produttori (John Wayne, Brian Epstein), ma soprattutto musicisti; rappresentanti della musica classica del Novecento (Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Charles Ives, Arnold Schönberg, Anton Webern, Edgar Varèse, Silvestre Revueltas, Mauricio

¹⁰ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., p. 341.

¹¹ Si veda G. Montecchi, *L'invenzione di un linguaggio. I primi album di Frank Zappa (1966. 1967)*, cit., p. 25.

¹² Un rimando a John Cage e alla sua teoria della casualità è invece in M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., p. 113.

¹³ Si veda F. Zappa, *Freak Out!*, Verve / MGM, 1966.

Kagel, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono), del *blues* (Sonnie Boy Williamson, Willie Dixon, Guitar Slim, Muddy Waters, Howlin' Wolf), del *jazz* (Charles Mingus, Eric Dolphy, Bill Evans, Cecil Taylor), del *pop-rock* (Elvis Presley, Joan Baez, Bob Dylan, Don Vliet, David Crosby) e tantissimi altri. Proprio alla musica è dedicato il repertorio che segue, nel tentativo di illustrare il rapporto di Frank Zappa con la pratica della citazione.

1. Citazioni classiche

L'interesse di Zappa per la musica classica del Novecento è molto precoce, a partire da Varèse (*Ionisation*), Stravinsky (*Le Sacre du printemps*) e Webern (i quartetti per archi, la *Sinfonia* per orchestra da camera);¹⁴ ed è significativo che Zappa, privo di un'istruzione musicale formale, metta provocatoriamente sullo stesso piano questa musica e il *rhythm & blues* "as a totally unified field theory".¹⁵ Non a caso sono vicini alla musica classica d'avanguardia anche i suoi primi spettacoli pubblici: quello televisivo del 14 marzo 1963 per lo Steve Allen Show di Channel 5, con il *Concerto for Two Bicycles* (due biciclette colpite con le mani e archi di violino, recitazione di una poesia, un *ensemble* strumentale e nastri preregistrati) e quello al Mount St. Mary's College del 19 maggio 1963 (*Variables I for Any Five Instruments*, *Variables II for Orchestra*, *Rehearsalism*, *Opus 5* per piano registrato e orchestra, tre pezzi di musica visuale con un gruppo *jazz*).¹⁶ Nel corso della sua carriera, del resto, Zappa

¹⁴ Si veda Id. – P. Occhiogrosso, *Frank Zappa. L'autobiografia*, trad. ital. di D. Sapienza, Roma, Arcana, 1990, p. 24 e p. 27; F. Volpacchio, *The Mother of all Interviews: Zappa on Music and Society*, in "Telos", 87, 1991, pp. 124-126.

¹⁵ Cfr. K. Loder, *Interview with Frank Zappa*, in Id., *Bat Chain Puller: Rock & Roll in the Age of Celebrity*, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 108.

¹⁶ Si veda F. Bellino, *Guida allo Zappa 'strettamente raffinato'*, all'indirizzo elettronico www.resmusica.it/sulla-musica-e-arte/guida-allo-zappa-strettamente-

impiega volentieri l'orchestra tradizionale anche in alcuni dischi *rock* e produce anche dei dischi appositamente concepiti per gruppi orchestrali: *Orchestral Favorites* (DiscReet, 1979 con la Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra diretta da Michael Zearott; *The Perfect Stranger* (Angel / EMI, 1984) con l'Ensemble InterContemporain diretto da Pierre Boulez; *London Symphony Orchestra vol. 1 e vol. 2* (Barking Pumpking, 1983 e 1987) con l'orchestra diretta da Kent Nagano; *The Yellow Shark* (RycoDisc, 1993) con l'Ensemble Modern diretto da Peter Rundel.

La ricerca delle citazioni musicali classiche nella produzione di Zappa¹⁷ è un esercizio che necessita di rigorosi criteri filologici, ma che può anche affidarsi alla memoria, entro un gioco raffinato e labirintico di echi e somiglianze. È un processo che può agire anche *à rebours*, poiché capita di percepire cifre 'zappiane' in autori cronologicamente antecedenti non segnalati fra le fonti del musicista statunitense. Pensiamo all'uso delle percussioni nella musica di Harry Partch, al ritmo spezzato di certe composizioni di Pierre Schaeffer (*Diapason Concertino, Suite pour 14 instruments*), soprattutto ad alcuni titoli di Georges Antheil: *A Jazz Symphony* (1925), con il suo impiego della marimba e una struttura frammentata che svia con umorismo dalle sonorità bandistiche all'atonalità; *Arcipelago 'Rhumba'* (1933-1935), con un altro impressionante assemblaggio di linguaggi musicali diversi.¹⁸

[raffinato.php](#). L'interesse per la musica classica è confermato anche dal disco *Francesco Zappa* (Barking Pumpkin, 1984), che contiene composizioni dell'omonimo violoncellista settecentesco.

¹⁷ Si veda *FZ Musical Quotations*, all'indirizzo elettronico www.donlope.net/fz/quotes.html.

¹⁸ Per un rinvio ad un altro musicista americano (Conlon Nancarrow), che presenta inoltre degli impieghi strumentali analoghi a quelli di Zappa (il piano meccanico), si veda G. Montecchi, *Frank Zappa. Rock come prassi compositiva*, cit., p. 47.

Quella che segue è una lista (incompleta e senza riscontri sulle battute precise) di allusioni o citazioni musicali classiche reperibili nelle canzoni di Frank Zappa, elencando i suoi dischi in ordine cronologico.

***Absolutely Free* (Verve, 1967)**

Brown Shoes Don't Make It: atonalità e *Sprechstimme* alla maniera del primo Schönberg.

Amnesia Vivace: passaggi da *Le Sacre du printemps*, *L'Oiseau de feu* e *Petrushka* di Stravinsky.¹⁹

Invocation and Ritual Dance of the Young Pumpkin: un passaggio da *Jupiter, The Bringer of Jollity* compreso nella *suite* orchestrale *The Planets* (1914-1916) di Gustav Holst.²⁰

Soft-Sell Conclusion: la marcia reale dell'*Histoire du soldat* di Stravinsky.²¹

Status Back Baby: passaggi dal primo quadro di *Petrushka* e dalle prime battute del preludio di Claude Debussy *La fille au cheveux de lin*, associati (con effetto stranante) alla storia di una giovane promessa del calcio che vive con ansia i modesti risultati scolastici.²²

America Drinks: passaggio dalla *ouverture* dell'opera di Nikolai Rimsky-Korsakov *Carskaja Nevesta* (*La fidanzata dello zar*).

***Cruising with Ruben & the Jets* (Bizarre / Verve, 1968)**

Fountain of Love: il tema iniziale de *Le Sacre du printemps*.²³

***We're Only in It for The Money* (Verve, 1968)**

¹⁹ Si veda J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, in "Perspectives of New Music", 39, 1, 2001, p.123.

²⁰ Si veda *ibidem*.

²¹ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, Roma, Arcana, 2011, p. 299.

²² Si veda J. W. Bernard, *Listening to Zappa*, in "Contemporary Music Review", 18, 4, 1999, p. 72; J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, cit., p. 124.

²³ Si veda *ivi*, p. 120.

Nasal Retentive Calliope Music e *The Idiot Bastard Son*: impiego dell'elettronica nello stile di *Kontakte* di Stockhausen.

The Chrome Plated Megaphone of Destiny: atonalità alla maniera dodecafonica.²⁴

***Lumpy Gravy* (MGM, 1968)**

Il disco sfrutta principi di ripetizione e variazione presi a prestito da Stravinsky e per le parti orchestrali propongono soluzioni mutuata da Varèse.²⁵

***Burnt Weeny Sandwich* (Bizarre, 1970)**

Igor's Boogie Phase One e *Igor's Boogie Phase Two*: un impianto armonico di ascendenza stravinskiana, ispirato in particolare alla *Histoire du soldat*.

Overture to a Holiday in Berlin e *Holiday in Berlin, Full-Blown*: sonorità e impiego del sassofono vicini a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Kurt Weill.²⁶

***Weasels Ripped My Flesh* (Bizarre / Reprise, 1970)**

Prelude to the Afternoon of a Sexually Aroused Gas Mask: un passaggio dalla *Sinfonia* n. 6 in si minore *Patetica* di Pyotr Ilich Tchaikovsky.

***Fillmore East – June 1971* (Bizarre / Rycodisc, 1971)**

Latex Solar Beef: passaggio da *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss.

***Just Another Band from L. A.* (Rycodisc, 1972)**

Billy the Mountain: passaggio dalla prima marcia di *Pomp and Circumstance* di Edward Elgar.

²⁴ Si veda ivi, p. 125.

²⁵ Si veda ivi, p. 121 e p. 126; M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., p. 114.

²⁶ Si veda J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, cit., p. 145 e N. Slaven, *Frank Zappa. Il don Chisciotte elettrico*, cit., p. 101.

Magdalena: passaggio dal *Concerto* per violino e orchestra di Stravinsky.

***Zoot Allures* (Warner, 1976)**

The Torture Never Stops: il testo ricorda alcuni aspetti dell'opera *kékszakállú herceg vára* (*Il castello di Barbablù*) di Béla Bartók.²⁷

***Zappa in New York* (DiscReet, 1978)**

Titties & Beer: il testo cita il patto col diavolo della *Histoire du soldat* (citata anche in musica) e il titolo della *Sinfonia* n. 2 del compositore americano di origine armena Alan Hovhaness, *Mysterious Mountain* (1955).²⁸

***Sheik Yerbouti* (Zappa Records, 1979)**

Rat Tomago: inserimento di due brevi frammenti di musica concreta, con dialoghi, effetti sonori e varie citazioni fra cui un'eco del *Double Concerto for Harpsichord and Piano with two Chamber Orchestras* di Elliot Carter.²⁹

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 1* (RycoDisc, 1988)**

Don't Eat The Yellow Snow: un passaggio dall'allegretto grazioso *Frühlingslied* nel quinto libro dei *Lieder ohne Worte* di Felix Mendelssohn.

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 3* (RycoDisc, 1989)**

Keep It Greasey: un passaggio dalla *ouverture* del *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini.

***Make A Jazz Noise Here* (Barking Pumpkin, 1991)**

Big Swifty: passaggi dal *Lohengrin* di Richard Wagner, dalla *Carmen* di Georges Bizet, dalla *Ouverture 1812* di Tchaikovsky.

²⁷ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., pp. 285-286.

²⁸ Si veda ivi, pp. 298-299.

²⁹ Si veda B. Watson, *Frank Zappa as Dadaist: Recording Technology and the Power to Repeat*, in *A Poetry of Reality. Composing with Recorded Sound*, Editor K. Norman, special issue "Contemporary Music Review", 15, 1-2, 1996, p. 113.

2. Citazioni 'pop-rock'

Nelle composizioni di Zappa i richiami classici si accompagnano a quelli *pop-rock*, anche se il compositore non ha mai proposto una musica commerciale e ha piuttosto ricercato provocatoriamente l'oltraggio, mescolato all'umorismo e ad una violenta carica satirica:

“Our whole bag is outrage. [...] The only way you can fight for survival is with outrage, because someone is going to outrage you right back.”³⁰

Se la provocazione della volgarità e la ricerca insistita del cattivo gusto nei testi delle canzoni,³¹ così come il complesso gioco intertestuale e multi-generico della musica, lo mettono al riparo da ogni rischio di facile consumo, ben diverso (come è noto) è stato il destino della cultura e della discografia *pop-rock* fin dalle sue origini negli anni Sessanta. Non a caso, allora, lo stesso Zappa sottopone questa musica così diversa dalla sua ad una sistematica demistificazione, già in data molto alta: il *pop-rock* rappresenta infatti una forma di protesta illusoria, destinata a rientrare nel sistema economico-politico che si illude di combattere, soprattutto da quando le *majors* discografiche hanno monopolizzato la produzione e la distribuzione musicale.³² Da questo punto di vista per Zappa non c'è troppa

³⁰ B. Levinson, *Mothers Invent Sounds Worse Than Music*, in “L.A. Herald Examiner”, July 24, 1964, all'indirizzo elettronico www.wiki.killuglyradio.com/wiki/Mothers_invent_sounds_worse_than_music.

³¹ Le canzoni di Zappa sono tra bersagli privilegiati del PMRC (Parent Music Resource Center), un'associazione nata nel 1985 per esaminare la produzione discografica dal punto di vista morale e pedagogico.

³² La necessità di non dipendere dalle grandi case discografiche ha spinto Zappa a fondare alcune etichette proprie: Bizarre Records (1968), Straight Records (1969), DiscReet (1973), Zappa Records (1977), Barking Pumpkins Records (1981). Questa politica di produzione indipendente è stata fatta propria dallo Zappa Family Trust creando la Vaulternative Records, con l'obiettivo di pubblicare i materiali d'archivio del musicista.

differenza fra i grandi profeti della controcultura e i contemporanei esponenti di una musica commerciale, sempre più orientata verso la *dance*. Il discorso vale anche per Dylan, Stills & Nash, i Doors, Jimi Hendrix, gli Who, i Cream, gli Iron Butterfly e altri mostri sacri come i Beatles, bersaglio, questi ultimi, di varie parodie zappiane: pensiamo alla copertina del disco *We're Only in It for The Money* che fa il verso alla famosa copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, pensiamo alle canzoni *My Guitar Wants to Kill You Mama* e *Oh no* (nel disco *Weasels Ripped My Flesh*) che irridono rispettivamente *While My Guitar Gently Weeps* e *All You Need Is Love*.³³

Va segnalata allora, entro questa scelta di campo satirica, il significato antifrastico dell'esecuzione sistematica (nei concerti di Zappa durante gli anni Ottanta) di una canzone come *Let's Dance* di David Bowie, artista colpevole di aver rinunciato alla sperimentazione per cercare facili guadagni. E la medesima funzione polemica hanno anche certe arie famose dei melodrammi ottocenteschi, diventate orecchiabili e automatiche come i *jingles* della pubblicità (e come la musica *pop*): pensiamo all'aria *Vesti la giubba* dai *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e all'aria *La donna è mobile* dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, entrambe nella canzone *Catholic Girls* (nel primo atto di *Joe's Garage*, Zappa Records, 1979).

Proponiamo una lista (incompleta e senza riscontri sulle battute precise) di allusioni o citazioni di brani *pop-rock* reperibili nelle canzoni di Frank Zappa, elencando i suoi dischi in ordine cronologico.

***Freak out!* (Verve / MGM, 1966)**

Hungry Freaks, Daddy: un richiamo esplicito, ironico e caricaturale, a *Satisfaction* dei Rolling Stones,

***Absolutely Free* (Verve, 1967)**

³³ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., pp. 154-155.

Plastic People e *Son of Susy Creamcheese*: citazione esplicita di *Louie Louie* di Richard Berry.

The Duke of Prunes: il titolo allude a *Duke of Earl* Gene Chandler e il testo fa la parodia delle canzoni d'amore popolari.³⁴

***We're Only in It for The Money* (Verve, 1968)**

Absolutely Free: parodia di *Mellow Yellow* di Donovan.

Flower Punk: parodia di *Hey Joe* di Billy Roberts, con accelerazione del ritmo, deformazione del suono e sovrapposizione di due voci recitanti.

***Weasels Ripped My Flesh* (Bizarre / Reprise, 1970)**

My Guitar Wants to Kill You Mama e *Oh no*: parodie dei Beatles citate sopra.

***Just Another Band from L. A.* (Rycodisc, 1972)**

Billy the Mountain: citazioni di *O Mein Papa* (dello svizzero Paul Burkhard per il musical *Der schwarze Hecht* nel 1939), *Over The Rainbow* (di Harold Harlen e Edgar Yip Harburg, cantata da Judy Garland nel film *The Wizard of Oz* del 1939) e *Suite: Judy Blue Eyes* di Crosby, Stills & Nash.

***The Grand Wazoo* (Reprise, 1972)**

The Grand Wazoo: un rimando a *The Streets of Cairo or The Little Country Maid* di James Thornton (1895).

***Apostrophe* (') (Rycodisc, 1974)**

Cosmic Debris: citazione di *Who Knows* di Hendrix.

***Bongo Fury* (Rycodisc, 1975)**

Debra Kadabra: citazione di *Mr. Tambourine Man* di Dylan.

***Zoot Allures* (Warner, 1976)**

³⁴ Si veda N. Slaven, *Frank Zappa. Il don Chisciotte elettrico*, cit., p. 93.

The Torture Never Stops: parodia di *Love to Love You Baby* di Donna Summer (i sospiri e gli orgasmi simulati della cantante diventano i gemiti di dolore della protagonista torturata).

***Sheik Yerbouti* (Zappa Records, 1979)**

Il titolo del disco fa il verso a quello di *Shake Your Booty* di KC & the Sunshine Band.

I Have Been in You: parodia di *I'm in You* di Peter Frampton, che introduce nel testo esplicite allusioni sessuali.

Tryin' To Grow A Chin: citazione di *Baba O'Riley* degli Who.

***Tinseltown Rebellion* (RycoDisc, 1981)**

The Blue Light: citazione di *My Sharona* di The Knack.

Tinsel Town Rebellion: citazione di *Sunshine of Your Love* dei Cream.

***Baby Snakes* (Barking Pumpkin, 1983)**

Titties & Beer: citazione di *In-A-Gadda-Da-Vida* degli Iron Butterfly.

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 2* (RycoDisc, 1988) e *You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 6* (RycoDisc, 1992)**

La band esegue alcuni frammenti di *Let's Dance* di David Bowie.

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 3* (RycoDisc, 1989)**

Bamboozled by Love: citazione di *Owner of a Lonely Heart* degli Yes.

***Thing-Fish* (Barking Pumpkin, 1984)**

He's So Gay: parodia di *Do You Really Want to Hurt Me* dei Culture Club.

***Does Humor Belong in Music?* (EMI, 1986)**

Tinsel Town Rebellion: in questa versione si cita *Light My Fire* dei Doors.

Penguin in Bondage: citazione di *Self Control* di Raf.

Broadway the Hard Way (Barking Pumpkin, 1988)

What Kind of Girl?: citazione di *Strawberry Fields Forever* dei Beatles.

The Best Band You Never Heard in Your Life (Barking Pumpkin, 1991)

Inca Roads: un richiamo a *Stayin' Alive* dei Bee Gees.

3. Altra musica

Le citazioni sfiorano anche altri territori come il *jazz*, anche se il rapporto è in questo caso ambiguo tenendo conto della maniacale pianificazione della musica di Zappa (sia in studio che *live*), molto lontana dall'improvvisazione jazzistica. Non si può negare, tuttavia, che dischi come *Waka / Jawaka* (RycoDisc, 1972) e *The Grand Wazoo* (Reprise, 1972) abbiano molti punti di contatto con il *jazz* e che suggestioni analoghe siano al centro della versione originale di *Inca Roads* (datata 1973 e compresa in *The Lost Episodes*, RycoDisc, 1996) come pure del duetto di basso e batteria in *Rubber Shirt (Sheik Yerbouti)*, Zappa Records, 1979). Aggiungiamo qualche citazione vera e propria.

Roxy & Elsewhere (DiscReet, 1974)

Be-Bop Tango: citazione di *Straight No Chaser* di Thelonious Monk.

Apostrophe (') (RycoDisc, 1974)

Don't Eat The Yellow Snow e *Nanook Rubs It:* citazioni di *Midnight Sun* di Lionel Hampton.

Zappa in New York (DiscReet, 1978)

The Purple Lagoon / Approximate: citazione di *Blue Monk* di Thelonious Monk.

Oltre al *jazz*, ma ancor più episodicamente e spesso in chiave parodica, Zappa utilizza anche musica tradizionale o semi-tradizionale

(*Frère Jacques*, la tarantella napoletana, la *cucaracha*, *Jingle Bells*), musica militare (*La Marseillaise*, *Vjezd gladiátorů* ovvero *La marcia dei gladiatori* del boemo Julius Fučík, *From the Halls of Montezuma* ovvero l'inno ufficiale del corpo dei *marines*), musica televisiva (la sigla del cartone animato *Woody Woodpecker*, quelle delle serie *Perry Mason*, *The Twilight Zone* e *The Addams Family*), musica cinematografica (*Heigh-Ho* ovvero la marcetta dei sette nani in *Snow White and the Seven Dwarfs* di Walt Disney, il tema di *The Godfather*).

4. Autocitazioni

Come spesso capita, l'impiego sistematico di citazioni non esclude quello dell'autocitazione, con numerose canzoni di Zappa riprese in tutto o in parte da un disco all'altro e nelle esibizioni *live*, spesso con modificazioni importanti. Esempare è il caso di *The Black Page*, che ricompare in nove versioni (con titoli leggermente modificati) nel corso del tempo: pensiamo per esempio a *The Black Page # 2* (in *Baby Snakes*, *Barking Pumpkin*, 1983), ben diverso dal più lento e jazzistico *The Black Page. New Age Version* (in *Make a Jazz Noise Here*, *Barking Pumpkin*, 1991); ed entrambi differiscono poi dalla versione compresa in *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4* (RycoDisc, 1991), che contamina polka e *reggae*.³⁵

Anche per questa variante presentiamo qualche esempio, senza pretendere l'esaustività.

Burnt Weeny Sandwich (Bizarro, 1970)

Overture to a Holiday in Berlin e *Holiday in Berlin. Full-Blown*: autoparodie di una canzone composta per la colonna sonora del film *The*

³⁵ Si veda J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, cit., pp. 146-147.

World's Greatest Sinner, diretto e prodotto da Timothy Carey (Frenzy Productions, 1962).³⁶

Roxy & Elsewhere (DiscReet, 1974)

More Trouble Ever Day: recupera *Trouble Every Day* già presente in *Freak Out!* (Verve / MGM, 1966), centrando il testo non più sui disordini razziali di Watts nel 1965, ma sul massacro di quattro studenti pacifisti a Kent da parte della polizia nel 1970.

Son of Orange County: riprende *Oh No* di *Lumpy Gravy* (MGM, 1968) e *The Orange County Lumber Truck* di *Weasels Ripped My Flesh* (Bizarre / Reprise, 1970), spostando il bersaglio polemico dai Beatles a Richard Nixon alle prese con lo scandalo Watergate.

Broadway the Hard Way (Barking Pumpkin, 1988)

Why Don't You Like Me?: recupera *Tell me you love me* già presente in *Chunga's Revenge* (Rycodisc, 1970), trasformando il tema erotico precedente in una satira di Michael Jackson e della sua canzone *Thriller*.³⁷

5. *Per un bilancio*

Quello di Zappa, come abbiamo visto, è un *rock* che cita, smonta, deforma, scherza con le forme e i contenuti, i modelli e le ideologie, gli stili e i generi. Questa strategia compositiva ha fatto sì che la musica di Zappa sia stata assimilata ai parametri estetici di alcuni movimenti artistici d'avanguardia del Novecento come Dada o la *pop art*.³⁸ Questa sistematica commistione di linguaggi, questo gioco di specchi intertestuale, si possono

³⁶ Si veda ivi, p. 145.

³⁷ Si veda ivi, pp. 156-157.

³⁸ Si veda B. Watson, *Frank Zappa as Dadaist: Recording Technology and the Power to Repeat*, cit., pp. 109-137; B. Miles, *Frank Zappa. La vita e la musica di un uomo 'absolutely free'*, cit., pp. 333-334.

certo definire postmoderni ma ancor più correttamente neobarocchi,³⁹ caratterizzati come sono dalla ricorsività e dall'autoreferenzialità, dalla mutevolezza e dagli effetti di sorpresa. Neobarocchi sono anche il gusto per l'eccesso, lo spezzettamento e l'enfatizzazione dei dettagli, la struttura stessa delle canzoni spesso in contraddizione con singoli frammenti che le compongono.

In Zappa l'impiego della citazione⁴⁰ è ovviamente legato alle competenze dell'ascoltatore. La differenza della frase musicale estrapolata da un altro testo e inserita nel nuovo è solitamente ben percepibile, ma il riconoscimento non è sempre automatico soprattutto quando si tratta di musica colta: lo scarto tra il materiale d'origine e quello d'arrivo può essere allora percepito come una semplice stranezza, una sorta di slogatura che ben rientra nello stile imprevedibile di Zappa. Non si tratta ovviamente di plagii,⁴¹ anche perché i frammenti citati sono sempre manipolati e spesso capovolti, con variazioni e opposizioni calcolate sul filo della parodia. In questo processo Zappa nobilita spesso ciò che è prosaico (come in certe esecuzioni orchestrali di certe sue canzoni) ma altrettanto spesso abbassa ciò che è sofisticato (come la musica colta adottata per testi volutamente

³⁹ Si veda O. Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Lucca, Casa Usher, 2013.

⁴⁰ Basti il riferimento ad A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. Ma si veda anche il classico G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, Firenze, Da Silva, 1952, pp. 275-282 e (per la canzone) F. Ciabattoni, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori e memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2016.

⁴¹ La storia del *rock* è costellata di plagii, alcuni dei quali clamorosi. Pensiamo ai Led Zeppelin: *Your Time is Gonna Come* (1969) presenta forti somiglianze con *Dear Mister Fantasy* dei Traffic (1967), *Black Mountain Side* (1969) con *Blackwater Side* di Bert Jansch (1966); *Whole Lotta Love* (1969) con *You Need Loving* degli Small Faces (1966), *The Lemon Song* (1969) con *Killing Floor* di Howlin Wolf (1964). Ma i casi analoghi sono numerosi: *Child in Time* dei Deep Purple (1970) riprende *Bombay Calling* di It's A Beautiful Day (1969), *My Sweet Lord* di George Harrison (1970) ricalca *He's So Fine* di The Chiffons (1962), *Wish You Were Here* dei Pink Floyd (1975) riprende *Almost Independence Day* di Van Morrison (1972), *Hotel California* degli Eagles (1976) ricalca in parte *We Used to Know* dei Jethro Tull (1969).

volgari), inquadrando il tutto in una prospettiva giocosa e provocatoria. Pensiamo a *Teen-Age Prostitute (Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch, Barking Pumpkin, 1982)*, costruita sul conflitto fra un testo a dir poco licenzioso e la sua esecuzione affidata a un soprano. E un effetto analogo è generato in *Brown Shoes Don't Make It (Absolutely Free, Verve, 1967)* da una bizzarra fantasia sessuale nel testo abbinata ad una musica eterea eseguita da un quartetto d'archi. Qualcosa di simile, ma spostando il gioco sul piano della *performance* teatrale,⁴² troviamo in *Mozart Ballet (You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 5, Rycodisc, 1992)*, dove il primo movimento della *Sonata per pianoforte n. 13* eseguito alla Royal Albert Hall di Londra nel 1969 è accompagnato da un'azione grottesca sul palcoscenico: un balletto nel quale Dick Barber strangola una gallina di gomma riempita di birra e schiuma da barba, dichiarando il proprio amore per i polli.

Se il rapporto di Zappa con la musica colta, intenso fin dalle origini, può essere definito come il riconoscimento di una figura paterna, studiata, ammirata e quindi usata o assimilata (citata), per costruire in autonomia la propria musica,⁴³ molto diversa è la sua relazione con il *pop-rock* che l'ha preceduto o a lui contemporaneo. Cantanti e cantautori sono in questo caso figure fraterne, ma segnate da un'aggressiva rivalità: i 'fratelli *rock*' di Zappa incarnano sempre, anche se bravi e famosi, una musica ingenua e superata, destinata a essere scavalcata da chi è migliore di loro. Con l'imperativo di sottrarsi ai suggerimenti dei padri e dei fratelli, il musicista di Baltimora è riuscito così ad evitare ogni cristallizzazione della propria

⁴² Per le componenti teatrali degli spettacoli di Zappa si veda P. Carr – R. J. Hand, *Zappa and Musical Theatre: Ugly Ugly O'phan Annie and Really Deep, Intense, Thought-provoking Broadway Symbolism*, in "Studies in Musical Theatre", I, 1, 2007, pp. 41-56.

⁴³ Per questo concetto di 'uso' produttivo si veda D. W. Winnicott, *The Use of an Object and Relating through Identifications*, in Id., *Play and Reality*, London, Tavistock, 1971, pp. 86-94.

arte, rifiutandosi ad ogni regola e ad ogni maniera, in una perpetua e fluida trasformazione che ha sfruttato con efficacia esibizionismo e teatralizzazione. Zappa era davvero il fratello più bravo e anche il più cattivo, una sorta di geniale Caino del *rock*.⁴⁴

⁴⁴ Si veda M. Recalcati, *Il gesto di Caino*, Torino, Einaudi, 2020.



Parole Rubate / Purloined Letters

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

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24 – Dicembre 2021 / December 2021

RINALDO RINALDI

FINE SERIE

“ [...] teaching is very bad for a man who knows himself only to be a learner : you only need to be a self-conceited ass to teach.”

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione, fondata nel 2010 con cadenza semestrale e un titolo alternativo in inglese *Purloined Letters. International Journal of Quotation Studies*, è un periodico elettronico pubblicato sul sito www.parolerubate.unipr.it. Dopo ventiquattro fascicoli, nel 2022 la rivista inaugurerà la sua seconda collezione: il ‘prodotto’, come si usa dire in commercio, raggiunge con questo numero lo stato di fine serie e sarà sostituito, perfezionato e affidato a più giovani ed entusiasti Direttori.

La rivista, dedicandosi nel 2010 al tema e al problema della citazione, aveva lanciato una sfida ai suoi collaboratori e ai suoi eventuali lettori, poiché proprio la citazione – diretta e indiretta, esplicita o nascosta – fa sempre scattare un gioco di riconoscimento o non-riconoscimento che coinvolge da vicino il pubblico. Su questo terreno capire o non capire, sapere o non sapere, è una scommessa che ogni volta governa il rapporto

fra chi scrive e chi legge, in un'incertezza perenne sui propri ruoli e sulle scelte che di volta in volta si rendono necessarie:

“People don't always like best what they fully understand; and I don't know which is the greatest mistake, to fancy yourself above your audience, or to try to come down to them.”

La risposta del pubblico, comunque, è sempre stata energica e vivace durante questi dodici anni, testimoniando un interesse crescente per la rivista che in molte discipline e in molte lingue si interrogava sulle fenomenologie della riscrittura, dell'appropriazione, della variazione. Proprio queste ultime stavano alla base di un convincimento profondo (e banalissimo) di chi l'aveva fondata, in nome appunto di quel diabolico desiderio di ripetere o rubare (come diversamente suggeriscono i due titoli, italiano e inglese, della rivista) ciò che appartiene ad altri. Poiché tutte le parole e tutte le attività sono 'rubate' e solo per illusione o presunzione appaiono 'proprie':

“Certains auteurs parlant de leurs ouvrages disent: ‘Mon livre, mon commentaire, mon histoire, etc.’ Ils sentent leurs bourgeois qui ont pignon sur rue, et toujours un ‘chez moi’ à la bouche. Ils feraient mieux de dire: ‘Notre livre, notre commentaire, notre histoire, etc.’ vu que d’ordinaire il y a plus en cela du bien d’autrui que du leur.”

Ed è il plagio a governare non solo le lettere e le arti, ma tutti i comportamenti e l'esistenza degli uomini:

“Es lässt sich bezweifeln, ob der Proudhonsche Satz, ‚La propriété c'est le vol' auf wirtschaftlichem Gebiet so ganz richtig ist; auf geistigem Gebiet gilt er aber ganz zweifellos. Denn, genau genommen, besteht die ganze Weltliteratur aus lauter Plagiaten. Das Aufspüren von Quellen, sagt Goethe zu Eckermann, sei, sehr lächerlich'.”

Un minuscolo margine del 'nuovo' pure esiste nel labirinto della ripetizione e questa contraddittoria possibilità della differenza è all'origine

di un secondo convincimento, che raccomandava di evitare la specializzazione e mescolare il più possibile le carte. Le molte lingue e le molte discipline del progetto originario rimandavano, dunque, alla possibilità di un sapere e di una pratica che rifuggissero in certa misura dalla ‘competenza’, poiché la possibilità di incontrare la via d’uscita (se esiste) appartiene solo al dilettante, al dilettantismo come categoria dello spirito:

“Was den Dilettantismus anlangt, so muss man sich klarmachen, dass allen menschlichen Betätigungen nur so lange eine wirkliche Lebenskraft innewohnt, als sie von Dilettanten ausgeübt werden. Nur der Dilettant, der mit Recht auch Liebhaber, Amateur genannt wird, hat eine wirklich menschliche Beziehung zu seinen Gegenständen, nur beim Dilettanten decken sich Mensch und Beruf; und darum strömt bei ihm der ganze Mensch in seine Tätigkeit und sättigt sie mit seinem ganzen Wesen, während umgekehrt allen Dingen, die berufsmässig betrieben werden, etwas im üblen Sinne Dilettantisches anhaftet: irgendeine Einseitigkeit, Beschränktheit, Subjektivität, ein zu enger Gesichtswinkel. Der Fachmann steht immer zu sehr in seinem Berufskreise, er ist daher fast nie in der Lage, eine wirkliche Revolution hervorzurufen: er kennt die Tradition zu genau und hat daher, ob er will oder nicht, zu viel Respekt vor ihr. Auch weiss er zu viele Einzelheiten, um die Dinge noch einfach genug sehen zu können, und gerade damit fehlt ihm die erste Bedingung fruchtbareren Denkens.”

Questo gioco del dilettante, questo arduo ping-pong fra ripetere e variare, fra riconoscere e non riconoscere, sulle frontiere di molteplici saperi in continuo movimento e continuamente intrecciati, è il gioco delle “parole rubate” e delle “purloined letters”. Sono parole che possono essere spiegate, ogni volta decifrate con tutte le chiavi e le tecniche, i codici e i lasciapassare, sempre sull’orlo della trasparente verità e insieme sul filo dell’errore; ma sono anche parole che possono rimanere opache, non chiarite e non semplificate, affidate al caso come un messaggio nella bottiglia lanciata in mare. E ancora una volta tutto dipende dal rapporto con il pubblico, con i lettori, con le parole degli altri:

“Les citations sont utiles dans les périodes d’ignorance ou des croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d’autres textes que l’on sait très

célèbres, comme on en voit dans la poésie classique chinoise, dans Shakespeare ou dans Lautréamont, doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application. On risquerait aujourd'hui, où l'ironie même n'est plus toujours comprise, de se voir de confiance attribuer la formule, qui d'ailleurs pourrait être aussi hâtivement reproduite en termes erronés."

Perciò, in queste paginette conclusive, le citazioni non hanno autore e non hanno titolo, come avveniva nella lettera illeggibile della nonna di un grande narratore francese, che a sua volta la citava (o l'inventava) per costruire una fitta trama di "allusions, figures, énigmes" destinata a non essere compresa:

"Ma fille

Tiré hier Durantal Hollandais volant avec Je vous ennuie Madame. Ah ! la folle, la folle, la folle. Nous avons été interrompus par vilain doc et ma mère vous êtes la reine du bal. Il a décrété que les enfants étaient anémiques. Ce Machut. Le l'ai regardé de nos quarante siècles mais vous auriez su mieux que moi ce qu'il fallait répondre, hélas je suis à Étampes. Je vous envoie deux ou trois petits Pends-toi Sévigné qui valent leur pesant d'or. Avez-vous reçu les hirondelles de Myroti."

Se è vero che il famoso scrittore provvedeva immediatamente a "reconstituere" i significati e le citazioni nascoste (ma non tutte), dando prova con sublime ironia del suo sapere, noi preferiamo lasciare ogni interrogativo in eredità ai futuri lettori delle "parole rubate", delle "purloined letters". Poiché sono le domande del curioso allievo, e non le risposte del professore pedante, a formare il fascino e il tessuto della sapienza.

Publicato *online*, Dicembre 2021 / Published online, December 2021

Copyright © 2021

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.