

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. 4 / Issue no. 4

Dicembre 2011 / December 2011

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 4) / External referees (issue no. 4)

Edoardo Fumagalli (Université de Fribourg / Universität Freiburg)

Ida Merello (Università di Genova)

Fabio Pierangeli (Università di Roma “Tor Vergata”)

Gino Ruoizzi (Università di Bologna)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Manzoni e i dintorni della “Tirannide”*
VALTER BOGGIONE (Università di Torino) 3-35
- Balzac palimpseste*
PATRIZIA OPPICI (Università di Macerata) 37-64
- Jacques Rivette ou les jeux du bricoleur*
FRANCESCA DOSI (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 65-88
- Un libro-labirinto. Echi di Borges in “House of leaves”
di Mark Z. Danielewski*
MARIANO D’AMBROSIO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 89-109

MATERIALI / MATERIALS

- ‘Lupi d’autore’ nel panegirico ad Avito di Sidonio Apollinare
(carm. 7, 361-368)*
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 113-129
- Il “Sogno” di un collezionista del Seicento napoletano. Maurizio
Di Gregorio tra riscrittura e plagio*
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento – Lecce) 131-147
- “Quello splendido faber”. Sui destini moderni di una citazione dantesca*
ROSARIO VITALE (Université de la Sorbonne – Paris IV) 149-167
- Padre Bresciani nel “Cimitero di Praga”. Eco, riscrittura, citazione*
EMILIANO PICCHIORRI (Università di Roma “Tor Vergata”) 169-186

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *Rendering: traduzione, citazione, contaminazione.
Rapporti tra i linguaggi dell’arte visiva*, Roma, Palombi, 2010
LAURA DA RIN BETTINA 189-193
- [recensione/review] *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*,
a cura di C. Casero e M. Guerra, prefazione di L. Hutcheon, Reggio Emilia,
Diabasis, 2011
ELISABETTA MODENA 195-200

PALINSESTI / PALIMPSESTS



VALTER BOGGIONE

MANZONI E I DINTORNI DELLA “TIRANNIDE”

1. *Manzoni e Alfieri*

Sui giudizi di Manzoni a proposito di Alfieri,¹ e in particolare sul ruolo dell'ambiente parigino nel mutamento di prospettiva che si consuma intorno al 1806-1808, ha scritto pagine che ci sembrano pressoché definitive Luca Badini Confalonieri.² Dal nostro punto di vista, è di particolare interesse il fatto che tra le opere di Alfieri possedute da

¹ Tutti gli scritti di Alfieri saranno citati dall'edizione critica delle *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1951 e ss. Le poesie e le tragedie di Manzoni saranno citate dalla mia edizione (Torino, Utet, 2002). Il *Fermo e Lucia* dall'edizione critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006. *I promessi Sposi* dall'edizione a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002. Per evitare l'eccessivo affastellarsi delle note, i rinvii seguiranno immediatamente le citazioni, tra parentesi quadre. Nel caso delle poesie, il numero romano indica il canto e quello arabo il verso. Nel caso delle tragedie, il numero romano indica l'atto, il primo numero arabo la scena, il secondo numero arabo i versi. Nel caso dei testi in prosa, il primo numero arabo indica il capitolo, il secondo il paragrafo; il numero romano che eventualmente precede indica, a seconda delle opere, il libro, l'epoca o il tomo.

² Si veda L. Badini Confalonieri, *Alfieri à Paris au début du XIX^e siècle: autour des témoignages de Manzoni*, in Id., *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2005, pp. 115-138.

Manzoni occupino un posto di rilievo i due trattati *Della tirannide* e *Del principe e delle lettere* nell'edizione di Kehl, e che proprio questi due testi lo scrittore doni al Fauriel, rilegati insieme con le *Rime* e l'*Etruria vendicata*, presumibilmente tra l'aprile 1807 e il dicembre 1808;³ ma ancor più che da una lettera al Fauriel del 6 dicembre 1808 si possa desumere con certezza che Manzoni aveva ben presente la *Congiura de' Pazzi*.⁴ Ciò è dimostrato senza possibilità di dubbio anche da un passo del *Discorso* [5.15], in cui la tragedia è citata in un contesto tematico del tutto differente: segno evidente che si trattava di memoria ben sedimentata e fatta propria.⁵

Un discorso complessivo sui debiti contratti da Manzoni nei confronti di Alfieri, invece, è ancora da fare. Molti sono stati i contributi, anche di grande interesse e valore, ma circoscritti, relativi a singoli aspetti o testi: ricordiamo ad esempio quelli di Cardini sui *Sermoni*,⁶ o di Gavazzeni e Frare sul sonetto "Capel bruno: alta fronte: occhio loquace",⁷ o

³ Il dono, recentemente ritrovato, era accompagnato da un testo in versi, che si può ora leggere in *Manzoni inedito*, premessa di G. Vigorelli, introduzione e commento di F. Gavazzeni, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2002.

⁴ Nella lettera, infatti, lamentando la dedica arbitrariamente apposta dall'amico Giovan Battista Pagani all'edizione milanese (presso Destefanis) del *Carme in morte di Carlo Imbonati*, indirizzata a Vincenzo Monti, Manzoni le contrappone quelle, ben diversamente giustificate, di Alfieri alla madre, all'"amico del cuore" Francesco Gori Gandellini, a Washington, al Popolo Italiano futuro: non solo mostrando così di conoscere genericamente la *Merope*, la *Congiura de' Pazzi*, e i due *Bruto*, ma – in virtù dell'esattezza della citazione – di sapere quasi a mente almeno la *Congiura*.

⁵ Manzoni sta polemizzando con Giannone per l'intima contraddittorietà delle sue prese di posizione contro papa Adriano, e cita il passo della *Congiura* in cui Raimondo dice di essersi ferito da sé ad un fianco per il furore, durante l'attentato contro Giuliano [V.5]: "davvero gli starebbero bene in bocca quelle parole d'un personaggio di tragedia".

⁶ Si veda R. Cardini, *Postille ai "Sermoni" manzoniani*, in *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, a cura di G. Catanzaro, F. Santucci e S. Vivona, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 363-396.

⁷ Si veda F. Gavazzeni, *Restauri manzoniani*, in *Studi di filologia e di critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, vol. II, pp. 469-522; P. Frare, *Foscolo e Manzoni: rapporti biografici e polemiche testuali*, in "Rivista di Letteratura Italiana", XVII, 1999, 1, pp. 29-50. Sul tema è poi ritornato ancora D. Aronica, *Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratto dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni*, in "Quaderni d'Italia", 4-5, 1999-2000, pp. 117-130.

ancora di Badini Confalonieri su *Dell'invenzione*.⁸ Decisamente meno puntuale e persuasivo, pur nella maggior ampiezza dell'impianto, il vecchio studio di Curto sull'*Alfieriismo manzoniano*,⁹ in cui non mancano tuttavia alcuni rilievi ancora oggi condivisibili. In questo panorama, l'intervento d'insieme più significativo è senz'altro quello di Giuseppe Langella, che si concentra tuttavia sull'influenza di Alfieri sul Manzoni giovane, quale modello (quasi mito letterario) fondamentale per l'elaborazione di una poetica fondata sui principi dell'adesione al vero, del forte sentire, dell'autonomia intellettuale, della rivendicazione e difesa della libertà.¹⁰

Qui non pretendiamo certamente di colmare una simile lacuna (cosa che richiederebbe un impegno di ben altra ampiezza e complessità), ma soltanto di offrire un campione circoscritto non dalla parte dell'imitatore (muovendo cioè da singoli testi o motivi manzoniani verso Alfieri), ma dalla parte del modello (muovendo dal piccolo, ma organico corpus costituito dalle opere concepite tra il 1777 e il 1779, il trattato *Della tirannide*, la *Virginia* e la *Congiura de' Pazzi* soprattutto, verso Manzoni), cercando poi di desumerne qualche ipotesi utile ad impostare in termini complessivi la questione.

⁸ Si veda L. Badini Confalonieri, *Il 'mistero' di Robespierre*, in "Intersezioni", XIV, 1994, 3, pp. 415-434 (poi in Id., *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, cit., pp. 225-247).

⁹ Si veda C. Curto, *Alfieriismo del Manzoni*, in "Convivium", n. s., III, 1949, 3-4, pp. 529-537 (poi, con il titolo *Alfieriismo manzoniano*, in Id., *Studi sulla letteratura italiana da Dante al Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1966, pp. 107-117).

¹⁰ Si veda G. Langella, "Non ti far mai servo". *Il giovane Manzoni e l'eredità di Alfieri*, in "Rivista di letteratura italiana", XIX, 2001, 1, pp. 105-121 (poi in Id., *Amor di patria. Manzoni e altra letteratura del Risorgimento*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 21-40).

2. *Riscontri di carattere lessicale e stilistico*

Cominceremo dall'aspetto più evidente e inequivocabile, e anche meno soggettivo, quello delle riprese di termini, sintagmi, espressioni alfieriane in genere.

In ben tre tragedie verseggiate tra il 1778 e il 1781, Alfieri ricorre all'aggettivo sostantivato di grado comparativo "i men forti": sono la *Congiura de' Pazzi* (IV.6.265-268: "a disbramar lor sete / *I men forti*¹¹ verranno co' ferri poscia, / Tosto che a terra nel sangue stramazzone, / Pregando vita, i codardi tiranni"); l'*Ottavia* (V.4.172: "Necessità fa prodi anco *i men forti*"); e il *Timoleone* (IV.1.96-98: "In cor, di nobil foco / Non ardi tu; di quell'amor bollente / Della patria, che ardir presta *ai men forti*"). In tutte e tre le occorrenze, è in gioco il tema dell'amore di patria e di libertà, che è capace di vincere anche le debolezze di quanti partecipano alla lotta. L'espressione ritorna, in un contesto di poesia bellica e civile, nel *Proclama di Rimini* manzoniano, anche se riferita non ai combattenti per la libertà, ma ai loro avversari: "Liberi non saremo se non siamo uni; / *ai men forti* di noi gregge dispetto, / fin che non sorga un uom che ci raduni" [34-36].

Nella *Congiura de' Pazzi*, Raimondo così esprime il proprio sostanziale disinteresse per la carica politica che gli è stata sottratta dai Medici, a dispetto delle manifestazioni pubbliche di contrarietà, atte a suscitare lo sdegno del popolo: "Non *nacqui* io certo *a queste* / Vane insegne d'inutil magistrato" [I.1.83-84]. Il verbo *nascere* seguito dalla preposizione *a*, con riferimento alla natura e al destino di un individuo, si trova per ben due volte nel Manzoni tragico: "So che de' grandi è l'uso / valersi d'opra ch'essi stiman rea, / e profondere a quel che l'ha compita /

¹¹ Questo e tutti i successivi corsivi, quando non diversamente indicato in nota, sono nostri.

premi e disprezzo, il so; ma io non sono / *nato a questo*" [*Carmagnola*, I.2.103-106]; e "Oh! mi pareva, / pur mi pareva che *ad altro io fossi nato*, / che ad esser capo di ladron" [*Adelchi*, III.1.74-76]. La coincidenza è in questo caso tanto più significativa in quanto ci troviamo di fronte, sia in Alfieri sia in Manzoni, alla deprecazione per l'immensa distanza e il contrasto tra le attese, le speranze, l'intima indole dell'eroe, e le necessità della storia e della politica.

L'intima fedeltà all'alternativa tra il dar morte e il morire, presentata da Alfieri come connaturata all'eroe tragico e indispensabile per la sua dignità ("l'immutabil fero alto proposto, / *o di dar morte o di morir*, ch'è in noi" [*Congiura*, III.1.64-65]), diventa in Manzoni l'espressione perplessa ed amara dell'assurdità della storia, nella quale tale alternativa si configura non come scelta individuale consapevole, ma come accettazione della volontà dei potenti: "Del conflitto esecrando / la cagione esecranda qual è? / – Non la sanno: *a dar morte, a morire* / qui senz'ira ognun d'essi è venuto" [*Carmagnola*, II.Coro.27-30].

Come ha già segnalato Arnaldo Di Benedetto,¹² anche l'altra alternativa tra morte e libertà, che costituisce uno degli slogan più diffusi della propaganda risorgimentale, e come tale compare nei versi di *Marzo 1812* ("O compagni sul letto di morte, / o fratelli su libero suol!" [15-16]), proviene da Alfieri: dalla *Virginia*, in cui compare per ben due volte, a breve distanza, sulla bocca del popolo ("POPOLO Per noi, pe' figli, *o libertade, o morte*. / APPIO Menzogna è questa... POPOLO *O libertade, o morte*" [II.3.201-202]), o ancora dalla *Congiura*, dove chiude il dialogo tra Guglielmo e Bianca ("io corro, io volo *a libertade, o a morte*" [V.3.173]),

¹² Si veda A. Di Benedetto, *Uno stilema alfieriano*, in Id., *Tra Sette e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991, pp. 67-71 (cfr. in particolare p. 70). Di Benedetto segnala come alternative molto simili compaiano anche in altri testi alfieriani, come il *Bruto primo* e il *Bruto secondo*; ma la fonte manzoniana andrà riconosciuta con ogni probabilità nella *Virginia*.

passa infatti direttamente al giovanile *Trionfo della Libertà*, dove si dice che l'Amor di Patria, personificato, "scritto ha in petto: *O Libertate o morte*" [I.90]. E forse, allora, ai versi immediatamente precedenti della *Congiura* ("Ma il sacro squillo del bronzo lugubre / udir già parmi" [V.3.171-172]) si può ricondurre anche l'evocazione, nel poemetto, dei rintocchi delle campane che durante la repressione della rivoluzione partenopea annunciavano la morte dei condannati ("E l'aer muto ruppe acuto squillo / annunziator di stragi" [III.160-161]).

La celeberrima dialettica manzoniana tra oppressi ed oppressori, espressa in termini politici in *Marzo 1821* ("Se la terra ove oppressi gemeste / preme i corpi dei vostri oppressori, / se la faccia d'estranei signori / tanto amara vi parve in quei dì; / chi v'ha detto che sterile, eterno / saria il lutto dell'itale genti?" [57-62]) e in termini etici nel coro di Ermengarda ("Te dalla rea progenie / degli oppressor discesa, / [...] // te collocò la provida / sventura in fra gli oppressi" [97-98 e 103-104]), è anticipata, con accenti di analoga necessità tragica, come legge inevitabile e insuperabile dell'agire storico, da un passo della *Congiura de' Pazzi* in cui Salviati intende convincere Raimondo dell'inevitabilità dell'uccisione dei tiranni, in quanto irrecuperabili alla causa della libertà: "Tu nato / Sei difensor, come oppressor son essi" [III.1.70-71].¹³ È importante, tuttavia, osservare come l'alternativa, che in Alfieri è tra l'opprimere e il lottare per la libertà (alternativa tutta attiva dunque, eroica), diventi in Manzoni quella tra l'opprimere e l'essere oppressi, tra una visione attiva, ma in sé negativa, dell'agire storico, ed una passiva.

¹³ Già Curto, nell'*Alfieranismo del Manzoni*, cit., p. 534, ha segnalato come negli sciolti *In morte di Carlo Imbonati*, Alfieri sia ricordato in quanto sommo poeta tragico, ma anche per la sua presa di posizione a favore dei deboli, degli umili, degli oppressi (*In morte di Carlo Imbonati*, 172-175: "lui, che ne le reggie primo / l'orma stampò de l'italo coturno: / e l'aureo manto lacerato ai grandi, mostrò lor piaghe, e vendicò gli umili").

Sempre nella *Congiura*, Raimondo si duole con Salviati della difficoltà di coinvolgere il popolo nella lotta contro il tiranno: “Ai servi pare / Da natura il servir; *più forza è d'uopo*, / Più che a stringergli, a sciorli” [III.1.99-101]. Il sintagma compare, sempre in un contesto in cui si esprimono disappunto e contrarietà per le leggi che governano la storia, nel manzoniano *Carmagnola*: “a quelle prove / solo trovarsi ove *più forza è d'uopo* / che accorgimento” [I.5.401-403].

La gioia di Lorenzo nell'imminenza dello scontro con l'esercito pontificio, accampato ai confini della Toscana, che troncherà i dissidi e i malcontenti interni (“Di gioja / mi balza il cor nell'impugnarti, o brando, / contro *aperto nemico*” [IV.4.152-154]), è la stessa che nel *Carmagnola* prova il Conte di fronte alla notizia che, assunto al servizio di Venezia, finalmente potrà scontrarsi con l'antico signore e attuale nemico, il Duca di Milano (“Ora a costui / più nulla io deggio; di *nemico aperto* / *nemico aperto* io sono” [I.2.129-131]). Ma la somiglianza di contesto e di intonazione è ancora maggiore nell'*Adelchi*, là dove Desiderio si compiace della guerra imminente, che porrà termine finalmente alle controversie diplomatiche con i Franchi: “Ebben, ricusi: / *nemico aperto* ei fia; questa incresciosa / guerra eterna di lagni e di messaggi / e di trame fia tronca” [I.2.105-108]. Infine, nei *Promessi Sposi*, di fra Cristoforo si riconosce la natura di “*nemico aperto* dei tiranni” [20.7].

Nei versi della *Congiura* immediatamente seguenti, lo stesso Lorenzo pone tuttavia un limite alla propria soddisfazione nel constatare che difficilmente gli sarà data l'occasione di mostrare il proprio valore, per la pochezza dei nemici: “A me sol duole, / che, se a fuggiasca gente il tergo sdegni / ferir, di sangue or tornerai digiuno” [IV.4.154-156]: che è precisamente ciò che nell'*Adelchi* capita a Rutlando, il prode duca di Carlo. Uscito per combattere, se ne ritorna dal conflitto contristato, senza aver tolto la spada dal fodero, per non aver trovato nemico “alcuno / che

mostrasse la fronte”, ad eccezione del drappello dei duchi longobardi traditori, ai quali è lui stesso a voltare le spalle [III.5].

La “*Non belligera gente*” che è, nelle parole di Lorenzo, l’esercito romano stanziato ai confini della Toscana [IV.4.130] suscita, per opposizione, la definizione data dal Conte, nel *Carmagnola*, dei piemontesi: “tra *gente* io nacqui / *belligera*, concorde” [V.1.122-123].

L’amara constatazione di Raimondo sul potere assoluto dei Medici (“Essi son tutto; / E *nulla noi*” [II.2.138-139]) e la preghiera di Bianca (“Ah! per quei figli / che tu mal grado tuo pur cotanto ami, / Non per me, no; *nulla son io*; pel tuo / Maggior fanciul, dolce crescente nostra / Comune speme, io ti scongiuro” [V.1.99-103]) prestano la mossa nell’*Aldechi* ai tentativi di autoconvincimento da parte di Svarto della propria nullità, in un celebre monologo (“*Nulla son io*. [...] / se i lor segreti / saper m’è dato, è perché nulla io sono” [I.7.361 e 363-364]). Ma il secondo dei due contesti sembra riverberare la sua suggestione anche sulle parole del diacono Martino (“Uom peccator son io” [II.3.128]), e persino – pur in assenza di riscontri stringenti – sul delirio di Ermengarda.

La descrizione dell’incontro tra Virginio, appena tornato dal campo militare, e la moglie Numitoria e la figlia Virginia, che l’eroe pensava di non poter più riabbracciare per la violenza di Appio, descritta da Alfieri nella scena terza del terzo atto dell’omonima tragedia con inconsueti accenti patetici, offre più di uno spunto agli analoghi toni patetici dell’incontro tra il Conte e la moglie Antonietta e la figlia Matilde nel finale dell’atto quinto del *Carmagnola*. Ma l’eroismo e l’autocontrollo del Conte, sorretto dalla fede, sono ancora maggiori di quelli dell’eroe romano, sicché i suoi lamenti sono trasferiti alle due donne. Si confronti: “*Oh ciel!... Figlia,...* e fia vero?... / *Consorte!...* al sen vi stringo? Oimè... Mi sento... / Mancar...” [*Virginia*, III.3.153-155]; “*Godiam di questo / abbracciamento: è un don del cielo anch’esso. / Figlia, tu piangi! e tu, consorte!...*”

[V.5.262-264]. Sicché non stupisce che lo stesso dettato franto del testo alfieriano, continuamente interrotto dai puntini di sospensione, sia già in un passo a cavallo tra la scena seconda e la terza, in cui a Matilde e Antonietta, che stanno attendendo il Conte, si presenta invece il Gonzaga, suscitando un analogo moto di scoramento e un'analogia invocazione ("Gonzaga!... ov'è il mio sposo? ov'è?... Ma voi / non rispondete? *Oh cielo!*" [V.3.183-184]. Tra l'altro, entrambi i protagonisti hanno perduto l'aura di gloria e la capacità di dominare gli eventi, e sono in una condizione di avvilito e impotenza; dopo il "Misero padre!" di Icilio, così descrive Numitoria il ritorno del marito: "A terra china / Veggio purtroppo la onorata fronte, / D'allori un dì, carica or di doglie" [III.3.165-167]; e nel *Carmagnola*: "MATILDE Oh padre! ANTONIETTA Così ritorni a noi? Questo è il momento / Bramato tanto?" [V.5.252-254].

Dalla battuta orgogliosa di Icilio, che invita l'amata e la madre Numitoria a non disperare, nonostante la minaccia rappresentata da Appio ("Io vivo; / *ho un ferro ancor*" [I.4.269-270]), sembra discendere l'altrettanto orgogliosa proclamazione da parte di Adelchi della propria autosufficienza ("dite ch'è *tempo ancor*, che i re son vivi, / che si combatte, che una via rimane / di morir senza infamia" [III.9.375-377]), che di lì a poco lascerà spazio al riconoscimento della propria condizione di dipendenza creaturale da Dio e all'accettazione paziente della sua volontà.

Sempre dalla *Virginia* sembrano discendere anche i momenti della tragedia in cui Adelchi si rende conto a poco a poco dell'impossibilità di raggiungere la gloria attraverso i successi militari e dell'inutilità di ogni azione nella storia. Il punto di partenza potrebbero essere, in questo caso, le parole con cui Virginia si duole di rappresentare un impaccio, per il fidanzato Icilio, sulla via della conquista della gloria: "Nato ad ogni alta *impresa*, esser di Roma / Dovresti lo splendor: piango in vederti / Ridotto, e invano, a disputar l'*oscura* / Mia libertà privata; ed in vederti / *Chiuso* ogni

campo di verace fama” [III.3.212-216]. Penso, in primo luogo, al celebre dialogo tra Adelchi e Anfrido: “un’*altra impresa*, Anfrido, / che sempre increbbe al mio pensier, né giusta / né gloriosa, si presenta; e questa / certa ed agevol fia” [III.1.55-58]; e poco più avanti: “Oh! mi pareo, / pur mi pareo che *ad altro* io fossi nato, / che ad esser capo di ladron” [III.1.74-76]; e ancora: “strascinato / vo per la via ch’io non mi scelsi, *oscura*, / senza scopo” [III.1.86-88]. Poi alle parole di Adelchi morente al padre Desiderio: “godi che *chiusa* / all’oprar t’è ogni via” [V.8.351-352]. E forse anche ad una battuta di Desiderio, immediatamente successiva al dialogo tra Adelchi e Anfrido: “io ti saluto / conquistator di Roma” [III.2.113-114]. Non mi nascondo l’esiguità delle singole tessere: eppure mi pare che il concentrarsi di tanti potenziali riferimenti in un unico archetipo, unitamente all’affinità di intonazione, difficilmente possano essere frutto di casualità.

L’imperativo *Cessa*, come ordine o invito a desistere da una condotta o a interrompere un discorso, è generico stilema tragico. Tuttavia la frequenza con cui compare nelle tragedie del tempo della *Tirannide* e soprattutto la vicinanza di alcuni contesti di Alfieri a tre dell’*Adelchi* induce a sospettare un’origine alfieriana. Nel *Polinice*, in un’atmosfera di allucinata violenza, Giocasta allontana da sé Polinice per dialogare con Eteocle, nell’imminenza della morte del figlio e propria: “Ah! *cessa* omai / D’intorbidar nostri ultimi momenti” [V.3.141-142]; così nell’*Adelchi* Ermengarda delirante vuole allontanare Ildergarde da Carlo: “Ah no! *cessa* il crudele / scherzo” [IV.1.144-145]. Nella *Virginia*, Marco, che è emanazione del potere tirannico, intima ad Icilio il silenzio con queste parole: “*Cessa*; / *Non più*: tribun di plebe or qui vorresti / Rifarti forse?” [I.3.233-235]. Nell’*Adelchi* con analoga mossa (anche se i due ordini sono tra loro staccati), Carlo ordina di tacere a Desiderio: “*Cessa*”; e dopo il tentativo di Desiderio di riprendere il proprio discorso (“Ah! m’ascolta”): “*Non più*: cosa mi chiedi / tu! che da me non otterria Bertrada” [V.5.193 e

212-213]. Nel notissimo discorso di Adelchi morente al padre Desiderio, il giovane re invita il padre a desistere dai lamenti ripetendo per due volte il verbo, con l'interposizione di un sostantivo: "*Cessa* i lamenti, / *cessa*, o padre, per Dio!": un'analogia costruzione retorica si ritrova tanto nell'*Agamennone* ("*Cessa* una volta, *cessa*" [IV.5.288]), quanto nella *Congiura* ("RAIMONDO *Cessa*. BIANCA Deh!... RAIMONDO *Cessa*" [V.1.121]).

Un passo della *Virginia* [III.2.15-19] sembra aver prestato a Manzoni due dei suoi aggettivi più caratteristici, e meritatamente famosi, per l'uso che ne ha fatto: "Hai figlia; ma vive nel pianto / Con la *squallida* madre. In dubbio orrendo / Di lor vicina sorte, palpitanti / Stanno; del venir tuo nell'*ansio* petto / *Bramano* il punto, e il *temono* a vicenda". *Squallido* compare, con lo stesso significato ('privo di colore, pallido'), in *Risurrezione*, 26, con riferimento all'inferno (la "*squallida* vallea"), e nei *Promessi Sposi*, in relazione all'aspetto di Lucia prigioniera dell'Innominato (24.14: "quell'aspetto reso ora più *squallido*, sbattuto, affannato dal patire prolungato e dal digiuno"). L'"ansio petto" richiama da vicino l'"*ansia / mente*" di Ermengarda nel celebre coro (13-14 e 85-86). Ma in Manzoni, nelle opere giovanili, ritorna anche per due volte la coppia *brama-timore*: "il ciel di *brama* e di *timor* conquiso" è nel *Trionfo della Libertà*, I.164; l'Imbonati, nel carne a lui dedicato, è simile a uomo "che *né brama né timor* governa" (113).

Un primo bilancio si deve a questo punto tentare, dei riscontri sin qui offerti, pur nella loro esiguità. Il primo dato che mi sembra significativo è che le espressioni oggetto di ripresa testuale provengono da segmenti vicini del medesimo testo di Alfieri: di solito, cioè, una stessa scena o addirittura uno stesso passo forniscono a Manzoni più di uno spunto. Simmetricamente, si riverberano spesso non su un unico testo manzoniano, ma su più testi. Questi due fatti, insieme considerati, sembrano suggerire

che non si tratti di letture del momento, fatte appositamente per l'occasione o anche solo condotte in maniera più o meno episodica, ma di memorie sedimentate, provenienti da una lunga e precoce frequentazione delle opere alfieriane da parte del giovane Manzoni.

Ma l'aspetto che mi pare più importante da sottolineare è un altro: e cioè che nella maggioranza dei casi le riprese testuali non sono recuperi episodici e casuali di materiali tipici del modello tragico per eccellenza e di un modello fondamentale della letteratura settecentesca, qual è Alfieri (anche se questo aspetto non è certo assente), e neppure l'omaggio ad un maestro: la citazione allusiva, anche quando riguarda contesti tutto sommato abbastanza marginali e poco significativi dal punto di vista ideologico, è quasi sempre accompagnata da un'affinità di contenuto o quanto meno di intonazione. È, insomma, l'esito di una lezione di moralità e di forte sentire, prima ancora che letteraria, nei testi giovanili, oppure un dialogo che alternamente esprime consenso e dissenso, in quelli più maturi.

L'unica ripresa che davvero produce nel lettore un effetto di violento straniamento, ai limiti di un'involontaria autoparodia, è quella che associa la *Virginia* al *Natale*: le mannaie che Appio ordina ai littori di calare sul capo di Virginio (“*sovra il suo capo / Pendan sospese le mannaie vostre*” [II.3.170-171]) ben poco hanno da spartire con le tempeste che non debbono turbare il sonno del bambino Gesù (“*Dormi, o Fanciul celeste: / sopra il tuo capo stridere / non osin le tempeste*” [100-102]).

3. *Riscontri di carattere insieme lessicale e concettuale*

In quest'ottica, allora, particolare rilievo assumono alcuni contesti in cui l'intertestualità si colora di una più netta e risentita valenza ideologica, in cui, cioè, la ripresa di un'immagine o di un'espressione si associa in maniera chiara ed anzi segnala un debito di natura concettuale.

L'immagine dei tiranni che bevono a tradimento il sangue dei sudditi, che affiora nella *Congiura* ancora nel dialogo tra Guglielmo e Bianca ("A tradimento, sì, versar lor sangue / Dobbiam noi pria, che il nostro a tradimento / Si bevan essi" [V.3.155-157]), è dilatata con enfasi retorica e moltiplicata in uno dei momenti più tesi e arditamente sperimentali del *Trionfo della Libertà*. Prima è il fantasma di Maria Antonietta che si nutre del sangue dei rivoluzionari: "Quindi il muso tuffò smilzo ed arcigno, / e il diguazzò per entro la fiumana, / e il labbro si lambì gonfio e sanguigno. // [...] // Indi da l'atro desco il grifo torse / gonfia di sangue già, ma non satolla" [III.217-219 e 235-236]; poi sono i Leviti (come spregiativamente sono chiamati i sacerdoti cattolici) che, "inzuppata di sangue la cocolla", si accostano a una blasfema comunione: "Ciascun reca una coppa, e d'innocente / sangue l'empiero, e le posar su l'ara. / [...] // E disser: 'Bevi', e fean quegli empi a gara" [III.241-244].

Ma anche l'idea dell'alleanza tra potere politico e potere religioso fondata sulla comune volontà di sopraffazione nei confronti del popolo, espressa in questi versi, certo risente delle argomentazioni del capitolo ottavo della prima parte della *Tirannide*, *Della religione*:

"Non so se al sacerdozio si debba la prima invenzione del trattare come cosa sacrosanta il politico impero, o se l'impero abbia ciò inventato in favore del sacerdozio. Questa reciproca e simulata idolatria, è certamente molto vetusta; e vediamo nell'antico testamento a vicenda sempre i re chiamar sacri i sacerdoti, e i sacerdoti i re [...]. Il vero si è, che quasi tutti i popoli della terra sono stati, e sono (e saranno sempre, pur troppo!) tolti in mezzo da queste due classi di uomini, che sempre fra loro si sono andate vicendevolmente conoscendo inique, e che con tutto ciò si sono reciprocamente chiamate sacre" [I.8.19].

Al trattato *Della Tirannide* riporta un altro motivo del *Trionfo della Libertà*, quello dell'impossibilità, in uno stato tirannicamente governato, anche solo di esprimere le proprie opinioni: "Non era il grido ed il sospir concesso, / era delitto il lagrimar; delitto / un detto un guardo ed il silenzio

istesso” [III.190-192]. Il nesso con il capitolo *Della paura* è evidente, anche sul piano delle scelte lessicali:

“tutto ciò veggono palpabilmente ogni giorno quei pochi enti pensanti, che la tirannide non ha potuti impedire; e in ciò vedere, sommessamente sospirando, si tacciono. Ma perché si tacciono? per sola paura. Nella tirannide, è *delitto il dire*, non meno che il fare. Da questa feroce massima dovrebbe almeno risultarne, che in vece di parlare, si operasse; ma (pur troppo!) né l’uno né l’altro si ardisce” [I.3.8].

Alfieri riprende poi il discorso, in termini simili anche se in maniera più concisa, nella *Congiura*, laddove Guglielmo chiede ai Medici: “E che? giudici voi già forse / De’ pensieri anco siete? o i vani detti / *Son capital delitto?*” (II.2.131-133).

L’impostazione stessa del tema, del resto, nel poemetto giovanile di Manzoni è tipicamente alfieriana; la violenza della repressione a Napoli dopo la caduta della Repubblica partenopea è il presupposto e lo stimolo per la vendetta, e suscita l’attesa di un nuovo Bruto che rovesci la tirannide, anche se tale attesa nella degradata società contemporanea tarda a realizzarsi (proprio come lamenta Alfieri nel trattato: “difficilmente può nascere ai tempi nostri un Nerone ed esercitar l’arte sua; ma [...] *assai più difficilmente ancora può nascere un Bruto*, e in pubblico vantaggio la mano adoprare ed il senno” [I.9.5]): “*un Bruto dov’è?* chi ’l ferro a trucidarti snuda?” [IV.20-21].

Del resto ancora al trattato, all’idea che il rovesciamento di un tiranno non assicura affatto il ristabilimento della libertà, ma per lo più si risolve nello stabilimento di una nuova tirannide, riportano anche – pur in assenza di riscontri testuali inequivocabili – alcuni dei versi seguenti, in cui Manzoni depreca il fatto che all’oppressione austriaca in Lombardia, di fatto, si sia sostituita quella francese, della prima ancora più gravosa: “Ma tu misera Insubria, d’un Tiranno / scotesti il giogo, ma t’opprimon mille. / [...] // Il volgo, che i delitti e la nefanda / vita vedendo, le prime catene /

sospira, e 'l suo Tiranno al ciel domanda" [IV.79-80 e 91-93]. Versi che mi paiono l'applicazione alla specifica situazione lombarda del finale del capitolo quinto della seconda parte, in cui compare un'analogia iperbole (con la tirannide che si centuplica: donde forse i mille tiranni manzoniani): "Ma le congiure, ancor ch'elle riescano, hanno per lo più funestissime conseguenze, perché elle si fanno quasi sempre contro al tiranno, e non contra la tirannide [...]; e, o sia che il tiranno ne scampi, o sia che un nuovo gli succeda, si viene ad ogni modo per quella privata vedetta a centuplicar la tirannide, e la pubblica calamità" [II.5.6].

Il passo sopra citato del *Trionfo* in cui si parla del silenzio come delitto è all'origine, com'è noto, di un'analogia deprecazione di *Aprile 1814*: "Fin che il ver fu delitto, e la menzogna / corse gridando minacciosa il ciglio: / Io son sola, che parlo, io sono il vero, / tacque il mio verso" [1-4]. Scrivendo, però, Manzoni non sembra essersi limitato al recupero dei propri versi giovanili, sembra essere ritornato direttamente ad Alfieri: sia per l'idea che sotto la dominazione francese la menzogna ha preteso lo statuto di verità (idea che riprende quella alfieriana del pervertimento dei nomi che ha luogo nella tirannide [I.10.5]), sia soprattutto per alcune scelte lessicali. Non è solo il caso di *delitto*, già usato nel *Trionfo*; si leggano questi versi di poco seguenti: "Or s'udrà ciò, che sotto il *giogo* antico / *sommesso appena esser potea discorso* / al cauto orecchio di provato amico" [*Aprile 1814*, 11-13]. "*Sommesso appena esser potea discorso*" richiama il "*sommessamente sospirando*" del trattato; e *giogo* per indicare il potere tirannico è parola squisitamente alfieriana: solo nella *Tirannide* compare tre volte (I.3.9, I.8.13, I.17.2), e ben sei volte nella *Congiura* (I.1.3 e 23; II.1.11; III.1.32 e 96; III.2.176). Tuttavia l'atteggiamento complessivo non è più, integralmente, alfieriano, com'era nel poemetto giovanile. Manzoni, infatti, quasi rispondendo ad Alfieri, rivendica la scelta del silenzio, scelta non colpevole e dignitosa, così difendendo il proprio

comportamento – di uomo e di scrittore – durante il periodo della dominazione francese: laddove per Alfieri è necessario almeno, ove sia interdotta “la gloria del fare”, ricercare “quella del pensare, del dire, e dello scrivere” [II.3.4], e c’è un limite oltre il quale il silenzio diventa una scelta colpevole (è il tema del capitolo quinto della seconda parte, *Fino a qual punto si possa sopportar la tirannide*).

Anche il motivo della paternità (che pure in un simile contesto si potrebbe supporre di ascendenza alfieriana), è ben diversamente coniugato dai due scrittori. Per Alfieri davvero la paternità è un delitto, in uno stato tirannico, in quanto limita la libertà dell’eroe ed è uno strumento offerto al tiranno per tenerlo asservito; per il cristiano Manzoni, che crede profondamente nell’istituto della famiglia, lo è soltanto in chiave polemica, perché la repressione è così violenta da sottrarre i figli ai genitori, senza neppure permettere loro di manifestare il proprio affetto e dolore: “E svelti i figli ai genitor dal fianco; / e aprir loro le porte, ed esser padre / delitto, e quasi anco i sospir nocenti” [40-42].

In compenso, la caratterizzazione che delle leggi è data nella canzone – “Toglièr lo scudo de le Leggi antique / e le da lor create, e il *sacro patto* / mutar come si muta un vestimento, / o non mutate non serbarle, e inique / farle serbar benché segrete [...]” [14-18] – è tutta intessuta di materiali e di concetti desunti dalla *Tirannide*. In I.2.2 si afferma che “le leggi, cioè gli scambievoli e solenni patti sociali, non debbono essere che il semplice prodotto della volontà dei più”; in I.3.12 sono i capricci del tiranno a usurparsi “il *titolo sacro di leggi*”, e lo stesso concetto è ribadito a I.10.5 (“i capricci del tiranno messi in carta, col *sacro nome di leggi* s’intitolano”). Ciò che caratterizza la tirannide, non è l’assenza di leggi, ma la possibilità di mutarle arbitrariamente o di non rispettarle: “TIRANNIDE indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle,

interpretarle, impedirle, sospenderle" [I.2.]; e tirannide è dunque da considerarsi il governo francese in Lombardia. Manzoni, tuttavia, integra la definizione alfieriana con l'idea, proveniente dagli ambienti illuministi lombardi e in particolare da Beccaria, della necessità della certezza del diritto: la validità e l'efficacia delle leggi è subordinata al fatto che siano sicure e conosciute da tutti.

4. *Riscontri di carattere concettuale e ideologico*

La serie dei riscontri testuali fin qui indicata autorizza, mi pare, un più ampio discorso sui debiti di natura concettuale e ideologica che Manzoni ha contratto nei confronti dell'Alfieri della *Tirannide*. Si tratta di coincidenze per le quali è impossibile trovare dei riferimenti precisi, o i riferimenti in sé sono troppo generici per riuscire probanti; oppure ancora di motivi per i quali altre fonti si potrebbero addurre (e sono state addotte): coincidenze e motivi che tuttavia, inseriti nel contesto sin qui percorso, assumono una pregnanza e una persuasività diversa.

Penso, in primo luogo, alla raffigurazione del Dio terribile e vendicativo dell'Antico Testamento presente in un passo della *Congiura de' Pazzi*:

"[...] ad annular tiranni
O popoli empi, ai sacerdoti santi
Il gran Dio degli eserciti la destra
Terribil sempre, e non fallevol mai
Armava ei stesso".
[IV.6.292-296]

Si tratta, è vero, di un motivo di origine biblica che ha conosciuto una diffusione straordinaria. Ma l'idea di evocarlo in relazione con una sorta di religione della libertà, fino ad immaginare un Dio schierato a

fianco non soltanto degli ebrei di volta in volta oppressi da altri popoli, ma di ogni popolo oppresso in ogni momento della storia, singolarmente consuona con uno dei caratteri fondamentali della poesia civile e politica manzoniana: a partire di nuovo da *Aprile 1814*, dove al culmine della crisi politica italiana si affaccia, “fuor de le nubi arduo ed accinto / tuonando, il braccio salvator” di un Dio pronto a combattere a fianco dei ben pugnanti [59-65]; attraverso *Il proclama di Rimini*, dov’è un Dio che talvolta pone per punizione un popolo sotto il dominio di un altro, ma poi spezza le inique spade “e gli oppressor confonde; / e all’uom che pugna per le sue contrade / l’ira e la gioia de’ perigli infonde” [43-48]; fino a *Marzo 1821*, dove un Dio che “rigetta la forza straniera” arma, se non la mano dei sacerdoti santi, almeno quella della maschia Giaele (“quel che in pugno alla maschia Giaele / pose il maglio, ed il colpo guidò” [49-72]). In più, l’immagine della “destra / Terribil”, pure anch’essa in sé piuttosto generica e comune, si ritrova ancora una volta nel *Trionfo della Libertà*, in un passo in cui si celebra il valore sfortunato di Pompeo, che invano tenta di restaurare la libertà contro il disegno dell’“empio” che è Cesare: “invano / la terribile armò destra quel forte” [II.89-90].

Anche l’affermazione della capacità del papato di influire sulle scelte politiche degli italici, nell’*Adelchi*, sembra debitrice almeno in parte alla lezione alfieriana. Negata da Desiderio, che definisce il papa “re delle preci, / Signor del sacrificio” [I.2.115-116], per sottolinearne in modo sprezzante l’impotenza, è affermata con lucidità da Adelchi, che ricorda le sconfitte riportate da Astolfo in seguito alle preghiere rivolte dal papa ai Franchi. Ma è soprattutto nella prima stesura della tragedia che il ruolo politico della Chiesa era affermato con chiarezza dal giovane re longobardo:

“E testimonio della lor caduta [quella dei Goti e dei Greci],
non ozioso testimon, d’entrambi
le spoglie afferra il Sacerdote, e bello
di lor rovine si compone il soglio.
Tutto ei non tragge il suo vigor dal cielo,
un’altra forza, una secreta forza
da questa terra che gli è madre attigne;
figlio di Roma, ei non comanda ai vinti,
ai suoi fratelli antichi, a quelli ond’ebbe
ogni poter comanda: è sovra gli altri,
e non opprime – ei degli oppressi il muto
dolor raccoglie, e lo presenta al cielo”.¹⁴

Certo l’idea di una Chiesa al servizio degli umili è quanto di più lontano dalla prospettiva di Alfieri si possa immaginare, e l’antifrasi su cui si fonda è tipicamente manzoniana; ciò non toglie che in Alfieri Manzoni poteva trovare, pur in una valutazione ideologica antitetica, un’analogia affermazione della capacità del papato di intervenire nello svolgimento della storia e di influire sulle coscienze. Penso, naturalmente, al capitolo ottavo della *Tirannide, Della religione*; ma penso anche alle parole del cardinal Salviati a Raimondo nella *Congiura*:

“Fia di gran peso a indur Guglielmo il sacro
Voler di Roma: in cor senil possenti
Que’ pensier primi, che col latte ei bevve,
Son vie più sempre. Ognor dagli avi nostri
Roma creduta, a suo piacer nefande
Nomò le imprese a lei dannose; e sante
Quai che si fosser, l’utili”.
[III.1.72-78]

Tanto è convinto Manzoni di questo, a dispetto della propria difesa del papato come unica forza politica che abbia preso le parti degli oppressi, che nell’*Adelchi* a un simile principio di spregiudicato interesse politico perfettamente si accordano il comportamento di papa Adriano e quello del

¹⁴ A. Manzoni, *Adelchi*, edizione critica a cura di I. Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca, 1998, p. 21.

suo legato Pietro, insinuantemente tesi ad attribuire a ispirazione divina qualsiasi intervento volto a rafforzare il potere temporale della Chiesa (in particolare nel dialogo tra quest'ultimo e Carlo in apertura di secondo atto).

Anche nel *Discorso*, nel momento stesso in cui difende il papato dalle aggressioni degli scrittori programmaticamente anticlericali, Manzoni denuncia tuttavia, con assoluta obiettività ed onestà intellettuale, le brighe dei papi per evitare “la perdita del potere” e i loro “disegni ambiziosi” e indifendibili. Ciò non toglie che Alfieri, per Manzoni, vada certamente annoverato tra i moderni che “scrivendo in odio della religione, in tutto ciò che i papi hanno fatto, voluto, detto, o anche sofferto, non videro altro che astuzia e violenza” [5.1], tanto più che nel capitolo cui qui ci si riferisce proprio la *Congiura de' Pazzi* è espressamente citata, seppure in altro contesto. La ricostruzione del ruolo che i papi ebbero nella caduta della dinastia longobarda è, tra altre e più importanti cose, una sorta di risposta all'opposta ricostruzione del ruolo del papato dopo la caduta dell'impero romano fatta da Alfieri [*Tirannide*, 8.6].

Ma è intorno ai motivi della violenza e dell'ingiustizia della storia, delle leggi inique e dei meccanismi perversi che governano la politica, delle strategie da mettere in atto per avere il sopravvento sugli avversari, intorno alla rappresentazione di un potere senza scrupoli, di un mondo sinistro e senza luci, che si collocano le più rilevanti convergenze ideologiche tra Manzoni e l'Alfieri del tempo della *Tirannide*: complice certo anche la comune lettura di Machiavelli come rivelatore del fondo oscuro della politica.

Cominciamo da quella più evidente e significativa, relativa all'iniquità del diritto positivo, che è fondato sulla spada e altro non è se non la legge del più forte. Si tratta di un concetto espresso da Manzoni in un notissimo passo dell'atto quinto dell'*Adelchi*, quello del dialogo tra l'eroe morente e il padre Desiderio. La collocazione simmetrica, ad inizio

di verso e dopo un fortissimo *enjambement*, dei due termini istituisce una diretta e necessaria relazione tra *forza* e *diritto*:

“Una feroce
forza il mondo possiede, e fa nomarsi
dritto: la man degli avi insanguinata
seminò l’ingiustizia; i padri l’hanno
coltivata col sangue; e omai la terra
altra messe non dà”.
[V.8.354-359]

È evidente che Manzoni intende contrapporre la legge umana, fondata sulla violenza, e la legge divina, la sola che per Adelchi, nella condizione liminare in cui si trova, abbia ancora valore, fondata sul perdono. Ma se si prescinde da questa considerazione, non può sfuggire la vicinanza con le parole con cui Raimondo accusa Lorenzo e Giuliano, nella *Congiura* [II.2.156-158], di essersi trasformati in tiranni: “Non che gli averi, a chi vi spiace tolta / Sia la vita e l’onor: lo sparso sangue / Dritto è sublime al principato, e solo”. A questo riferimento privilegiato, si potrebbe forse aggiungere una battuta di Carlo nel *Filippo* [IV.2.96-98]: “Ragion? – Tu m’odii; ecco il mio sol misfatto: / Sete hai di sangue; ecco ogni mia discolpa: / Tuo dritto solo, è l’assoluto regno”. Innumerevoli, del resto, sono i tiranni alfieriani che affermano di compiere “a dritto” soprusi e usurpazioni, a partire dall’Appio della *Virginia* (“Altro non ode / Appio, che il dritto” [II.3.82-83]). In Alfieri, però, l’opposizione non è tra leggi divine e leggi umane, quanto piuttosto tra la legge naturale e le leggi finte e ingannevoli dei tiranni (la cui “illimitata autorità” è sempre “una manifesta e atrocissima usurpazione sul diritto naturale di tutti” [*Tirannide*, I.3.16]). Ed è opportuno ricordare che già Curto aveva indicato, alla base delle “profonde dolenti parole di Adelchi morente”,¹⁵ una sentenza alfieriana,

¹⁵ Cfr. C. Curto, *Alfieranismo del Manzoni*, cit., p. 536.

proprio dalle parole d'apertura della dedica del *Principe*: “La forza governa il mondo, (pur troppo!) e non il sapere” [I.Ded.1].

Più in generale, proprio come in Alfieri, seppure per ragioni diverse, anche in Manzoni c'è una identificazione pressoché costante tra chi detiene il potere e il tiranno. Basti osservare che in maniera clamorosa nel *Fermo e Lucia*, ma poi ancora nei *Promessi Sposi*, l'esercizio del potere (che è esercizio arbitrario, indirizzato al proprio utile personale, alieno dal rispetto delle vere leggi, quelle della morale fondata in Dio) è ripetutamente indicato con il termine *tirannide* e i suoi derivati. Non mi pare il caso di citare tutte le occorrenze: ricorderò soltanto che nella versione finale del romanzo *tiranni* sono detti per tre volte, nella descrizione dei tumulti per il pane, i governanti milanesi che affamano il popolo [12.7, 14.2, 14.4]. E se il giudizio negativo implicito nella rappresentazione dell'ingenuità di Renzo potrebbe gettare un'ombra limitativa su questa caratterizzazione, è bene sottolineare che anche padre Cristoforo è detto, senza alcuna ironia, “nemico aperto de' tiranni” [20.7]: segno che le limitazioni concernono i mezzi messi in atto per contrastare la tirannide, e non la definizione della tirannide stessa.

Da questo punto di vista, il contesto più ‘alfieriano’ di Manzoni si trova nel *Fermo e Lucia*, nell'elogio che Fermo fa di Ferrer per aver incarcerato il Vicario di provvisione:

“Dunque ha potuto fare le cose giuste, e mettere in prigione un tiranno; ma eh! eh!... Ce n'è tanti altri; e la cosa è chiara, perché lo dicono anche le gride che il mondo è pieno di tiranni che fanno il Decalogo al rovescio, che vogliono tutte le cose a modo loro, ed è un mondo da cani, che vanno in volta coi loro bravi, il fiore della canaglia, con certi uomini che cominciano in questo mondo a farsi la faccia che avranno a casa del diavolo, e con questi fanno e dis fanno, e tiranneggiano la povera gente, e se un povero figliuolo cerca di maritarsi onestamente, signornò essi non vogliono perché... perché... birboni, birbononi! E se uno non vuole fare a modo loro lo fanno bastonare, e se dice ah! i bastoni si cangiano in coltelli; e quando un povero figliuolo s'imbatte in colui che lo ha tiranneggiato, bisogna che gli faccia di cappello, e che metta la testa fino in terra, come se passasse dinanzi al suo Santo protettore. Eppure le gride cantano

chiaro, ed io lo so, che ne ho sentito leggere una da un avvocato... una buona lana, anch'egli, tutti d'accordo; perché anche i giudici, a che cosa credete che guardino i giudici? alla ragione? Eh! guardano ai calzoni, e se sono di seta quegli che li porta ha ragione, se sono di fustagno ha torto. Dunque dico io, siccome le gride non servono a nulla bisogna finirle; e dirlo al Ferrer, ma dirglielo in piazza, e in molti, che faccia il processo a tutti costoro, e poi, perché ci vuol altro che una carrozza a condur prigione tutti costoro, bisognerà far venir oltre tutti quelli che maneggiano, e che sono come Ferrer, che hanno il timore di Dio e vogliono le cose giuste, e condurli alle case di questi tiranni, loro signori li conosceranno meglio di me, e farli metter tutti allo scuro, e far loro un buon processo, e giustizia sommaria, e poi far lo stesso anche fuori dalle porte di Milano, che vi so dir io che il bisogno è grande" [III.7.40-42].

Mi scuso per l'ampiezza della citazione; ma l'analisi di Fermo, pur entro un contesto almeno in parte comico e caratterizzato da un linguaggio popolaresco, anziché tragico, e con tutta l'ingenuità e la confusione ideologica che la caratterizza (l'idea che la stragrande maggioranza dei potenti è costituita da tiranni, ma che ci sono potenti come Ferrer che vogliono il bene del popolo, ed hanno bisogno di essere informati sullo stato delle cose; l'accostamento di "buon processo" e "giustizia sommaria"), è fondamentalmente un'analisi di tipo alfieriano. La tirannide vi è implicitamente definita non come l'assenza, ma come il mancato rispetto delle leggi: giacché la presenza delle leggi, ma non rispettate, è proprio la prova della sua diffusione ("perché lo dicono anche le gride che il mondo è pieno di tiranni che fanno il Decalogo al rovescio"). Si legge nella *Tirannide* [I.2.1-2]: "TIRANNIDE indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità". E subito dopo la presenza di un governo tirannico, di qual si voglia genere esso sia (ereditario o elettivo, di uno o di molti), è posta in relazione con la condizione di schiavitù del popolo (come lamenta anche Fermo): "ogni popolo, che lo sopporta, è schiavo"; "Che la differenza fra la tirannide e il giusto governo, non è posta (come alcuni stoltamente, altri maliziosamente

asseriscono) nell'esservi o il non esservi delle leggi stabilite; ma nell'esservi una stabilita impossibilità del non eseguirle". Manzoni, che non è né stolto né malizioso, ha imparato la lezione sulle pagine politiche di Alfieri; e – anche senza voler dar troppo peso a una coincidenza che potrebbe risultare senz'altro episodica – val forse la pena di osservare che il passo dantesco riecheggiato da Fermo nelle sue parole (“il mondo è pieno di tiranni”: “Ché le città d'Italia tutte piene / son di tiranni, e un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene” [*Purgatorio*, VI.124-126])¹⁶ già era stato ripetutamente ripreso da Alfieri nella rappresentazione della tirannide fiorentina nella *Congiura de' Pazzi* [I.1.7-10, III.2.242-246, IV.3.31-35].

La stessa condizione di Fermo (e poi di Renzo), al quale Don Rodrigo impedisce di sposare Lucia per poter più facilmente soddisfare le proprie voglie, è una situazione alfieriana, se accanto alla perdita della libertà la colpa più grave della tirannide è quella di privare l'uomo delle cose che gli sono più care, la moglie e i figli (“chi può assicurare costui, che ella [la moglie] dal tiranno, o dai tanti suoi potenti satelliti, non gli verrà sedotta, corrotta, o anche tolta?”): anche se la condotta virtuosa della popolana Lucia è quasi una risposta ad Alfieri (oltre che al romanzo libertino del Settecento), per il quale neppure una nobildonna, nei tempi moderni, vorrebbe opporsi alle attenzioni del tiranno (“Supponendo ora il non supponibile, cioè che in una tirannide non fossero corrotti i costumi, onde questa compagna potesse non aver altra cura, né desiderio, che di piacere al marito”), e mai “uno stupro con violenza accader non potrebbe, perché non v'è donna che si negasse al tiranno” [I.14.3]. In questa prospettiva hanno da essere lette – mi pare – anche le suggestioni alfieriane

¹⁶ D. Alighieri, *La divina commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1982.

dalla *Virginia* (in particolare dalla scena quinta del primo atto) presenti nel capitolo terzo dei *Promessi Sposi*, segnalate già ad inizio Novecento dal Porena.¹⁷ Ma una vaga suggestione alfieriana si affaccia tutto sommato pure nella soluzione proposta da Fermo, quella di una “giustizia sommaria”: benché chiaramente Manzoni prenda le distanze dal suo personaggio, e dunque anche da Alfieri.

Se di origine alfieriana è la definizione, per quanto implicita, della tirannide data da Manzoni, alfieriani sono anche gli effetti che la tirannide stessa produce, nel tiranno come nei sudditi. È questo l’oggetto del capitolo terzo del trattato di Alfieri, dal titolo *Della paura*, che immediatamente segue la definizione di *Cosa sia la tirannide*. L’idea fondamentale è costituita dal fatto che la tirannide determina e si fonda su una doppia paura, la paura dei sudditi, che temono l’oppressione del tiranno, e la paura del tiranno, che, sapendosi odiato dai sudditi, ne teme la rivolta:

“Ma teme altresì l’oppressore. E nasce in lui giustamente il timore dalla coscienza della propria debolezza effettiva, e in un tempo, dell’accattata sterminata sua forza ideale. Rabbrivisce nella sua reggia il tiranno [...] allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti” [I.3.6].

Di questa seconda paura parla Manzoni allorché, nell’ode giovanile “Qual su le Cinzie cime”, professa la propria incapacità di affrontare nei suoi versi la tematica storico-politica, con un linguaggio e un tono che sembrano direttamente alludere al tragico astigiano: “Né vuol [Cupido] ch’io canti [...] / le feroci vendette, ed i terribili / brevi furori, e i rovesciati scanni / dei tremanti tiranni” [49 e 52-54]. Anche se i sintagmi, nel loro complesso, nelle tragedie alfieriane non sono attestati, l’occorrenza dei

¹⁷ Si veda M. Porena, *Reminiscenze alfieriane nei "Promessi Sposi"*, in “Rivista d’Italia”, ottobre 1903, pp. 678-681.

termini *feroce, vendetta, terribile, furore* vi è ossessiva; e l'immagine dei tiranni tremanti sembra rimandare a un passo dell'*Oreste* in cui Pilade parla di Egisto: "Scudo egli ha forte, impenetrabil, fero, / La innata sua viltade. A sé dintorno / In copia avrà satelliti: tremante, / Ma salvo, ei stassi in mezzo a lor..." [II.1.75-78].

Il binomio odio-paura, fondamentale nel trattato alfieriano per descrivere i meccanismi interni alla corte (al passo sopra citato aggiungo almeno, tra i numerosi che si potrebbero ricordare, questo, relativo ai soldati di professione: "Vero è, che il popolo li teme e quindi gli odia; ma non gli odia pur mai quanto egli aborrisce il tiranno" [I.7.9]), ricorre spessissimo non nel Manzoni tragico soltanto, ma anche nel romanzo. Nel *Carmagnola* prima è il doge che osserva, a proposito del Duca di Milano: "egli odia dunque / veracemente il Conte; ella è tra loro / chiusa ogni via di pace; il sangue ha stretto / tra lor d'eterna inimicizia un patto. / L'odia... e lo teme" [I.24-28]; poi Gonzaga ammonisce il Conte: "Io vedo / dolci sembianti, e dolci detti ascolto: / segni d'amor; ma pur, l'odio che teme, altri ne ha forse?" [IV.3.388-391]. Nell'*Adelchi*, Svarto, che soffre della propria inferiorità rispetto ai duchi longobardi, quasi si duole di non essere temuto e odiato, in quanto di tali sentimenti è fatto oggetto inevitabilmente chi detiene il potere: "Chi pensa a Svarto? Chi spiar s'affanna / qual piede a questo limitar si volga? / chi m'odia? chi mi teme?" [I.7.365-367]. Odio e paura sono anche per l'Innominato i motori primi dell'azione in ambito politico, ed è proprio l'assenza di questi sentimenti nei confronti di Lucia a metterlo in crisi: "Andava dunque cercando le ragioni per cui, prima quasi d'esser pregato, s'era potuto risolvere a prender l'impegno di far tanto patire, senz'odio, senza timore, un'infelice sconosciuta, per servire colui" [21.71]. Tuttavia, per il Manzoni dei *Promessi Sposi*, all'odio e alla paura prodotti dalla dialettica conflittuale tra chi detiene il potere e chi lo subisce, si sostituisce, dopo la conversione dell'antico tiranno, un ben diverso

sentimento: "l'amore e la venerazione per l'innominato [...] erano entrati in luogo dell'antico odio e dell'antico terrore" [24.125].

La lezione di Alfieri si avverte anche nella rappresentazione dei comportamenti che nelle tragedie sono propri dei politici. La strategia (di origine machiavelliana) messa in atto nella *Congiura* da Guglielmo nel corso del suo dialogo con Giuliano nella scena quarta del quarto atto, e poi riferita al figlio Raimondo e a Salviati nella successiva scena sesta ("Io diedi / parole, or dubbie, or risentite, or finte; / le più, ravvolte entro a servile scorza, / grata ai tiranni tanto: ogni delitto / stiman minor del non temerli" [IV.6.176-180]), è molto simile a quella concordata nella scena quarta dell'atto terzo del *Carmagnola* dai commissari veneziani:

“PRIMO COMMISSARIO
Che avviso è il vostro?

SECONDO COMMISSARIO
Haccene due? Soffrire,
dissimular, fargli querela ancora
d'un'offesa che mai creder non puote
dimenticata, e insiem la strada aprirgli
di ripararla a modo suo; gradire
che ch'ei ne faccia; chiedergli soltanto
ciò che siam certi d'ottenerne; opporci
sol quanto basti a far che vera appaia
condiscendenza il resto”.
[III.4.281-289]

Non si tratta soltanto, genericamente, di applicare la strategia della simulazione e della dissimulazione: ma proprio, più precisamente, dei modi di applicarla e delle circostanze, fingendo di protestare per un oltraggio subito, perché in caso contrario la propria condotta non riuscirebbe credibile, ma senza insistere troppo, lasciando scorgere all'avversario la propria presunta debolezza e disponibilità a cedere.

Il finale della stessa *Congiura*, con l'idea di una storia fatta dai vincitori, nella quale non c'è spazio per il punto di vista dei vinti, che per il

semplice fatto di essere stati sconfitti, di necessità sono anche giudicati malvagi e sleali (“BIANCA Che mai farò?... Presso a chi star?... Che ascolto? / ‘Al traditore, al traditor; si uccida’. / Qual traditore?... / RAIMONDO Il traditor,... fia... il vinto” [V.5.229-231]), sembra essere più ampiamente riscritto in un passo della prima stesura dell’atto quinto dell’*Adelchi*, poi abbandonata in vista di quella definitiva: “oh il mondo obblia le prove / a cui l’evento non risponde, e cerca / l’aspetto sol del vincitore, e sempre / cerca la tomba di colui che vinse”.¹⁸

Ma è soprattutto la rappresentazione di Venezia come città del potere ingiusto, dell’intrigo, della politica spregiudicata e illiberale, presente nel *Conte di Carmagnola*, a ricondurre ancora una volta ad Alfieri. Lonardi, in un coltissimo e affascinante intervento sul *Carmagnola* e Venezia, mette in relazione la rappresentazione manzoniana con la quasi coeva recensione di Pellico, sulle pagine del “Conciliatore”, della storia veneziana del Daru, nonché con i modelli settecenteschi italiani (la *Vita di Arrigo Dandolo, primo doge* di Venezia di Lomonaco, il discorso sui processi segreti in Beccaria) e soprattutto europei (Daru appunto, Montesquieu, Voltaire).¹⁹ Trascura tuttavia un ulteriore e naturale precedente, quello appunto di Alfieri, a dispetto del fatto che ne riconosca attiva la presenza per quanto concerne i modi di costruzione della tragedia²⁰ e nel passaggio dalla prima alla seconda stesura del *Carmagnola* (“Il percorso era per ora dai primi segni di un dramma epico, con più livelli di vicende, classi, cose, all’assestamento del dialogato su posizioni più da dramma classico-

¹⁸ Cfr. A. Manzoni, *Adelchi*, cit., p. 144.

¹⁹ Si veda G. Lonardi, *Il Carmagnola, Venezia e il potere ingiusto*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a cura di V. Branca, E. Caccia, C. Galimberti, Atti della Tavola rotonda organizzata dalla Fondazione Giorgio Cini e dall’Istituto veneto di scienze, lettere ed arti a Venezia nel 1973, Firenze, Olschki, 1976, p. 32.

²⁰ Si veda *ivi*, p. 26.

alfieriano").²¹ Nel capitolo secondo della *Tirannide*, Alfieri riconosce come elemento distintivo di un governo tirannico non l'assenza delle leggi, ma la possibilità di non rispettarle;²² da questo punto di vista, allora, la monarchia inglese può ben essere un modello di governo democratico, mentre Venezia, consacrata da una lunga tradizione come supremo modello di costituzione e governo repubblicano, non rappresenta ai suoi occhi che una tirannide di molti:

“Osserverò soltanto di passo, che la tirannide di molti, benché per sua natura maggiormente durevole (come ce lo dimostra Venezia) nondimeno a chi la sopporta ella sembra assai men dura e terribile, che quella di un solo. Di ciò ne attribuisco la cagione alla natura stessa dell'uomo, in cui l'odio ch'egli divide contro ai molti, si scema; [...] ed in fine, i molti possono essere bensì oppressori dell'universale, ma non mai, per loro privato capriccio, dei diversi individui. In codesti governi di più, che la corruzione dei tempi, lo avere scambiato ogni nome, e guasta ogni idea, hanno fatto chiamar repubbliche; il popolo in codesti governi, non meno schiavo che nella *mono-tirannide*,²³ gode nondimeno di una certa apparenza di libertà, ed ardisce profferirne il nome senza delitto: e, pur troppo il popolo, allor quando corrotto è, ignorante, e non libero, egli si appaga della sola apparenza” [I.2.5].²⁴

Il dialogo tra Marco e Marino che costituisce la scena prima dell'atto quarto del *Carmagnola* verte precisamente intorno al problema del rispetto delle leggi, seppure coniugato – in considerazione dell'ambientazione quattrocentesca e dell'idea manzoniana del diritto tardo-medievale – nella forma del rispetto dell'onore: Marino sostiene la liceità di violare gli accordi presi con il Carmagnola e di far uso di una condotta irrituale dal

²¹ Cfr. *ivi*, p. 24.

²² Cfr. I.2.2: “Che la differenza fra la tirannide e il giusto governo, non è posta (come alcuni stoltamente, altri maliziosamente, asseriscono) nell'esservi o il non esservi delle leggi stabilite; ma nell'esservi una stabilita impossibilità del non eseguirle”.

²³ Corsivo dell'autore.

²⁴ Un giudizio piuttosto critico su Venezia (seppure espresso per via di allusione e non argomentato in maniera articolata) si trova anche nella *Vita*, dove – come qui – si accompagna all'osservazione della sua durata nel tempo e stabilità: “Non presi nessunissima notizia, anco delle più alla grossa, su quel governo che in ogni cosa differisce da ogni altro; e che, se non buono, dee riputarsi almen raro, poiché pure per tanti secoli ha sussistito con tanto lustro, prosperità, e quiete” [III.4.2].

punto di vista del diritto per preservare la sicurezza e la grandezza di Venezia, mentre Marco lega quella stessa grandezza al rispetto delle leggi. E allorché Marino impone il proprio punto di vista come non più passibile di discussione, Marco, seppure per via di retorica negazione, lascia affiorare l'idea che in tal modo Venezia non è poi molto dissimile da una tirannide: "Lasciam codeste / cure ai tiranni: ivi il valor si tema / ove lo scettro è in una mano" [IV.1.155-156]. Il destino del Conte e di Marco, poi, è quasi una puntualizzazione, una glossa a margine, del discorso alfieriano: è vero che nelle tirannidi di molti difficilmente l'oppressione viene esercitata contro i singoli individui, ma soltanto quando questi facciano parte dell'organismo statale tirannico; nei confronti degli altri, degli stranieri, le cose stanno in maniera ben diversa. Marco si salva, perché la patria che è Venezia "Sui figli / a stento e tardi essa la mano aggrava" [IV.1.238-239]; il Conte sarà mandato a morte benché innocente, a dispetto di ogni diritto ad un regolare processo.

Quanto alla riflessione sul popolo, essa, non più presente nella stesura definitiva della tragedia, si affaccia tuttavia nelle scene popolari dell'atto primo poi espunte. Anche in questo caso, il discorso manzoniano sembra tener conto di quello di Alfieri, seppure per prenderne in certa misura le distanze. Per Manzoni, persuaso che sempre il popolo sia tutt'altro che stolto, a differenza di quanto pensa l'aristocratico Alfieri (aristocratico per ideologia e spirito, non per estrazione sociale soltanto), ma sia anzi il giudice migliore, la rassegnazione ad un governo tirannico che ha solo l'apparenza di libertà dipende non da ingenuità, ma dall'impossibilità di fare altrimenti. Nel dialogo tra due cittadini in una "Via con molto popolo", che precedeva l'arrivo del padre del Conte, al primo cittadino che celebra il Carmagnola come il guerriero cui il senato ha affidato la cura della loro salvezza, il secondo risponde, rivendicando

un'alfieriana libertà di dire (che è l'unica concessa senza delitto nella tirannide dei molti):

“Della nostra [salvezza]?
Coi vecchi amici e' si può dir talvolta
liberamente il ver: dovrete dire
della salvezza dei signori – ormai
che siam noi più, poi che ogni affar di stato
è divenuto un loro affar? che importa
a noi la guerra? ov'ella a ben riesca
tutto sarà per lor, gloria e guadagno”.²⁵

Per Manzoni, insomma, il popolo sa benissimo che la tirannide dei più è una tirannide; ma ad essa è legato a doppio filo, come svela il secondo cittadino, controbattendo che sì, una vittoria andrà a vantaggio solo dei potenti, ma una sconfitta sarà pagata a caro prezzo soprattutto dai sudditi.

5. *Quale Alfieri per quale Manzoni? Conclusioni*

In conclusione, mi sembra doveroso aggiungere una considerazione ancora, a quelle fatte più sopra circa i caratteri dei debiti manzoniani da Alfieri, relativa alla natura dei testi in cui le riprese hanno luogo. Si tratta, in primo luogo, delle tragedie: ed è naturale e scontato. Si tratta poi dei versi giovanili, soprattutto il *Trionfo della Libertà*: ed anche questo era prevedibile, al di là della differenza di genere, per il giacobinismo e l'anticlericalismo del giovane Manzoni, tanto più dopo le considerazioni di Langella sui rapporti tra il *Trionfo* stesso e il carne *In morte di Carlo*

²⁵ A. Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, edizione critica a cura di G. Bardazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, pp. 53-54.

Imbonati da una parte, e il trattato *Del principe e delle lettere* dall'altra.²⁶ Ma molto devono ad Alfieri anche le odi civili e politiche, ad eccezione del *Cinque maggio*, e tracce significative si riscontrano persino nel romanzo. Mi pare degno di nota, in sostanza, il fatto che il rapporto di Manzoni con Alfieri non si limiti alla produzione giovanile e neppure a quella tragica, ma in qualche modo attraversi gran parte dell'esperienza letteraria dello scrittore milanese; e neppure si arresti con la delusione prodotta dalla lettura delle *Opere postume*, e specialmente della *Vita*, testimoniata dalla lettera al Fauriel del 6 dicembre 1808.²⁷ A patto, però, che lo si configuri non come un rapporto più o meno diretto di discepolanza, e neppure come l'evocazione di un mito letterario, ma piuttosto come un dialogo, uno stimolo, un dibattito intellettuale.

Il momento dell'alfierianismo o alfierismo manzoniano, per dirla con Curto, c'è stato, senza dubbio: ma è stato limitato all'epoca del vate trilustre. Poi, per qualche anno ancora, Alfieri è stato un "modello di pura incontaminata vera virtù",²⁸ maestro esemplare nell'ambito dei comportamenti sociali e politici, certo, ma soprattutto una sorta di mito letterario, prima del sopraggiungere della delusione per l'incoerenza tra l'opera e la condotta biografica. Non per questo, però, Manzoni è caduto in un equivoco alla Sainte-Beuve: non ha abbandonato la stima per il tragediografo (tant'è che le critiche non toccano mai le tragedie), ma neppure ha cancellato il ricordo delle opere più propriamente politiche. È degno di rilievo il fatto che – come detto – quasi sempre le memorie

²⁶ Scrive G. Langella, "*Non ti far mai servo*". *Il giovane Manzoni e l'eredità di Alfieri*, cit., p. 24: "L'esperimento del *Trionfo* s'inserisce [...] a pieno titolo in un orizzonte alfieriano".

²⁷ Si veda A. Manzoni e C. Fauriel, *Carteggio*, a cura di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000, p. 88.

²⁸ Cfr. 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, vol. I, p. 24 (lettera a Giovan Battista Pagani del 18 aprile 1806).

alfieriane non rappresentino un semplice recupero di materiali e scelte espressive, ma siano in diretta relazione con il contesto letterario e vorrei dire ideologico delle opere da cui sono tratte; ma anche che ben raramente ci si trovi di fronte a una sovrapponibilità, per quanto imperfetta, tra i due testi. Manzoni, insomma, si è impegnato in un confronto serrato, per quanto implicito, in un corpo a corpo con Alfieri, riconoscendo l'interesse delle sue affermazioni in ambito politico-ideologico, ma per ridiscuterle, collocarle in un contesto generale diverso, correggerle. Per trovare, partendo dalla via percorsa da altri, la propria strada.



PATRIZIA OPPICI

BALZAC PALIMPSESTE

Le terme de palimpseste, que Genette a utilisé et codifié dans sa célèbre étude, est employé ici pour signaler l'intention de présenter quelques textes italiens récents qui entretiennent un rapport direct et déclaré avec l'œuvre de Balzac. Autrement dit, le choix du titre implique l'étude d'une forme d'intertextualité où le travail de transposition est conscient, et où la citation du texte sous-jacent fait partie intégrante de l'intrigue du roman.¹ Bien que peu nombreux, ces textes contemporains témoignent d'une attention pour l'univers de *La Comédie humaine* qu'il me paraît important d'analyser. Sans aucune prétention à l'exhaustivité, et sans l'ambition de tracer un bilan de la réception italienne contemporaine de Balzac, cet exposé ne portera donc que sur quelques réécritures explicites de l'œuvre de Balzac, où la réflexion sur cet auteur constitue le fondement

¹ Il s'agirait d'une intertextualité au sens propre du terme, selon le système codifié dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, où le texte balzacien joue le rôle d'hypotexte par rapport à l'hypertextualité réalisée dans les romans contemporains.

du projet d'écriture qui se développe à partir d'un dialogue avec une ou plusieurs œuvres de *La Comédie humaine*.²

Avant d'arriver à présenter ces romans toutefois, on pourrait se demander quelle est la situation actuelle de Balzac dans l'édition italienne, et dans la perception des lecteurs. Le romancier jouit évidemment d'un statut de grand auteur, mais on remarque que ses œuvres sont moins répandues par rapport à celles de Flaubert, de Stendhal ou de Proust. Par exemple dans la collection 'I Meridiani' chez Mondadori *À la Recherche du temps perdu* jouit d'une prestigieuse édition critique dont les apparats, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art, constituent une référence pour tous les proustiens. Flaubert, qui possède également une édition complète ou presque des *Œuvres* dans 'I Meridiani' – sauf certains écrits de jeunesse – a connu en Italie la première édition intégrale du *Sottisier*. En comparaison Balzac n'aura droit qu'à trois volumes d'œuvres choisies dans cette collection, dont deux seulement sont sortis jusqu'à présent.³ Il n'y a donc pas d'édition complète de *La Comédie humaine* en Italie. En revanche, les traductions des romans sont plus nombreuses, mais là aussi,

² On ne peut certes pas prétendre égaler les études du doyen des balzaciens italiens, Raffaele De Cesare, qui a dressé un grand tableau de *La prima fortuna di Balzac in Italia* (Torino, Aragno, 2005, 2 voll.), ni de poursuivre pour le XX^e siècle le travail de Paul Arrighi qui, en 1937, consacrait une partie de sa thèse de doctorat *Le vérisme dans la prose narrative italienne* à l'influence de Balzac sur les auteurs du dernier quart du XIX^e siècle (*Balzac et le vérisme italien*, Paris, Boivin, 1937, pp. 71-83). L'influence de Balzac sur certains auteurs italiens du XX^e siècle a déjà été étudiée ; par exemple, Rinaldo Rinaldi a montré les similitudes et les rapprochements que l'on peut établir entre *La cognizione del dolore*, de Carlo Emilio Gadda, et certaines œuvres de Balzac, notamment *Le lys dans la vallée*. Il s'agit d'un travail de reconstruction de la mémoire littéraire du romancier italien où l'œuvre balzacienne joue un rôle important : "gli echi balzacchiani permettono a Gadda di velare [...] le più segrete pieghe della biografia ; distanziando, raffreddando e rendendo perciò dicibile quello che dovrebbe rimanere inespreso" (R. Rinaldi, *Balzac in Gadda. Tecnica della citazione multipla nella "Cognizione del dolore"*, dans Id., *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della "Cognizione del dolore"*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 142).

³ H. de Balzac, *La Commedia Umana*, scelta e introduzioni di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, vol. I, 1994 et vol. II, 2005.

comme le remarque Mariolina Bertini, il y a des lacunes qui surprennent ; dans la collection Einaudi des ‘Scrittori tradotti da scrittori’ Balzac n’est pas représenté, alors qu’on y trouve Flaubert et Baudelaire, mais aussi Barbey d’Aurevilly, Fromentin, Daudet et Maupassant. On dirait que les écrivains italiens ne sont guère tentés par la traduction de Balzac, à quelques exceptions près. Andrea Zanzotto a traduit en effet *Il Medico di campagna* e *La ricerca dell’assoluto*, Attilio Bertolucci *La ragazza dagli occhi d’oro* e *Storia dei Tredici*. On remarquera qu’il s’agit de deux poètes, et non pas de romanciers. On pourrait hasarder quelques explications ; d’abord, le texte de Balzac est truffé de références à des objets désormais désuets, à des modes ou à des événements oubliés, qu’il faut reconstituer pour bien traduire ; on comprend qu’une plume illustre se décourage face à un tel travail qui demande des compétences linguistiques et historiques très précises.⁴

À ces difficultés d’ordre technique il faut ajouter une certaine image du roman balzacien qui s’est affirmée en Italie, mais aussi en France, dans la conscience des lecteurs, qui considèrent le ‘roman à la Balzac’ comme le modèle du roman traditionnel du XIX^e siècle. J’ai effectué un petit test en parcourant la rubrique que ‘L’Indice dei libri del mese’, une revue littéraire s’adressant à un public plus large que celui des universitaires, consacre régulièrement aux romans italiens récemment parus. Dans les compte-rendu, on rencontre souvent des références à la culture française du XIX^e siècle, les critiques emploient parfois les noms de Proust, de Flaubert ou de Chateaubriand pour faire comprendre certaines caractéristiques des

⁴ Voir M. Bongiovanni Bertini, *Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane*, dans *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 752, où elle fournit quelques exemples des infortunes de la traduction de Balzac en italien, à partir de la célèbre *Peau de Chagrin* transformée en *Pelle di rammarico* par un traducteur qui ignorait la double signification du mot ‘chagrin’, dans un article publié à Milan en 1831.

romans recensés, qu'il s'agisse de reconstructions mémorielles ou de mécanismes narratologiques. Il est plus rare d'y retrouver le nom de Balzac, qui sert alors à cautionner des romans historiques à l'intrigue bien touffue : "la storia ingombrante di una saga familiare dall'inequivocabile sapore ottocentesco (tra Balzac e Verga)" lit-on par exemple à propos d'un roman de Dacia Maraini, *Colomba*, qui reconstruit la généalogie d'une famille de la montagne des Abruzzes.⁵

Ce Balzac un peu suranné évoquant l'idée du feuilleton est justement inséré dans le premier exemple de réécriture que l'on voudrait présenter. Il s'agit de *Una storia romantica* de Antonio Scurati,⁶ un roman ambitieux qui a fait beaucoup discuter les critiques : en effet l'auteur y propose une tentative de dépassement de l'esthétique postmoderne qui voudrait parvenir à redonner du sens au roman et à la littérature. *Une histoire romantique* est une histoire de passion amoureuse et politique qui se déroule pendant les *cinque giornate* de Milan, en mars 1848. Pour raconter cette histoire Scurati a recours à toute la culture du passé et du présent, à tout ce qui a été dit, raconté et représenté, à partir de la couverture, où les protagonistes paraissent à travers le célèbre tableau *Il bacio* de Francesco Hayez, qui serait censé les représenter. Le lecteur se trouve donc confronté à un récit au deuxième degré, qui récupère tous les aspects de la tradition littéraire et artistique, dans le but de revivifier cette tradition, pour qu'elle vienne "a salvarci".⁷ Autrement dit, la littérature contemporaine doit repenser le rapport avec la réalité, en récupérant, grâce à la citation, une plénitude dans

⁵ Cf. M. Corti, *Con i capelli corti* (D. Maraini, "Colomba"), dans "L'Indice dei libri del mese", 2005, 3, p. 11.

⁶ A. Scurati, *Una storia romantica*, Milano, Bompiani, 2007. Contrairement aux autres romans de Scurati, qui ont été assez vite traduits en français chez Flammarion, il n'existe pas de traduction française de ce texte, qui pour être apprécié suppose une bonne connaissance de la tradition littéraire italienne.

⁷ Cf. *ibidem*, p. 548.

l'expression de la vérité humaine qu'elle semble avoir perdu. Apparemment l'esthétique de Scurati est celle de la postmodernité. À la fin du volume, une *Tabula gratulatoria* et une *Tabula mistificatoria* permettent au lecteur de reconnaître, au moins en partie, les œuvres dont le roman s'est servi, et d'évaluer les transpositions qui ont été accomplies : on y énumère toute une typologie composée de techniques de "citazione, calco di scene o situazioni narrative, trascrizione di interi passaggi, trasposizione travisante di brani famosi, incastro, collage".⁸ Mais Scurati y dénonce également l'esthétique du "gioco intellettuale" du postmoderne, qui aurait eu la grande responsabilité de réduire la littérature à un divertissement cultivé, où l'émotion est bannie. La distance est grande, au moins dans les intentions, du *Nome della rosa* d'Umberto Eco, l'œuvre qui a inauguré en Italie cette technique où la citation est le fondement de l'écriture. Si le livre ne peut que renvoyer à d'autres livres, le modèle ironique du *Nom de la rose* a pu être interprété comme un nihilisme où le rapport avec la réalité est toujours filtré, jamais direct, finalement coupé. Dans *Una storia romantica*, au contraire, le recours à la citation et au calque devrait réactiver le mythe littéraire, et restituer au récit "un palpito di vita". Le tragique et le sublime romantiques incarnés dans le Risorgimento seraient restitués à travers une narration au deuxième degré capable de se ressourcer à la grande tradition de l'art populaire du XIX^e siècle, qui savait conjuguer le pathétique et le politique, l'expression de la passion individuelle et la force d'un imaginaire collectif. Cette tentative, fascinante certes, mais discutable, a pu être définie par un critique "un interessante fallimento".⁹ On a signalé en effet que la limite de l'expérience tentée par Scurati réside dans l'impossibilité d'interpréter le présent à travers les formes du passé, et que cette histoire

⁸ Cf. *ibidem*, p. 547.

⁹ Cf. A. Casadei, *Sublime non mediato (Una storia romantica)*, dans "L'Indice dei libri del mese", 2007, 12, p. 13.

romantique écrite en 2007, anachronique et par conséquent fausse, ne dit rien à notre sensibilité.

Je reviens maintenant à Balzac et à sa fonction dans le roman, car à partir des déclarations de Scurati on pourrait croire que cet auteur devrait jouer un rôle important dans une œuvre qui entend renouer avec la grande tradition du réalisme romantique. Voyons donc qui sont les auteurs convoqués dans le texte. Dans sa tentative de création d'un art populaire et total Scurati mêle les chefs-d'œuvre du passé avec les chansons des 'cantautori' italiens et les allusions au cinéma. Le lecteur est invité à prendre part au jeu de reconnaissance des différentes sources du texte. C'est là sans doute une des raisons du succès du roman, destiné à un public qui se veut cultivé et désireux de réviser ses classiques. Le paratexte est très astucieusement conçu à cet effet : dans la *Tabula gratulatoria* Scurati donne les clés d'un certain nombre de réécritures qu'il a effectué dans le texte, mais il ne s'agit que des citations 'difficiles' à trouver. Les cas, également nombreux, où la citation est évidente ne seront pas mentionnés : "casi, peraltro numerosi, nei quali la citazione è troppo scoperta da potersi menzionare senza incorrere in un eccesso di pedanteria, erudita o volgare".¹⁰ Le lecteur aura donc le plaisir de trouver tout seul les allusions aux *Fiancés* de Manzoni, référence presque obligé d'un roman qui se déroule dans la Lombardie du Risorgimento (d'ailleurs Manzoni et sa famille font partie des personnages du roman) ; mais il trouvera facilement d'autres citations, comme celle d'un poème d'Eugenio Montale que tous les lycéens connaissent, *Merigiare pallido e assorto*, qui se termine avec l'image d'un mur "che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia".¹¹ Le texte offre

¹⁰ A. Scurati, *Una storia romantica*, cit., p. 547.

¹¹ "La loro corsa era cessata dinnanzi a una muraglia sormontata da cocci aguzzi di bottiglia. E con la corsa, probabilmente era cessata anche la loro vita" (ibidem, p. 179).

un vaste choix d'allusions à la culture littéraire moyenne qu'un lecteur italiano d'niche sans difficoltà, en se félicitant de son intelligence ; tandis qu'on lui donne, dans le paratexte, l'explication des morceaux moins connus. Parmi cette série, la place la plus importante est réservée à la littérature française du XIX^e siècle (une douzaine d'auteurs cités, parfois plus d'une fois, pour des œuvres différentes), mais Balzac n'a droit qu'à une seule citation. On comprend pourquoi Hugo en a une dizaine : comme tout le roman se déroule pratiquement sur les barricades, *Les Misérables* servent de modèle et Scurati explique dans le paratexte que dans ce cas les transpositions qu'il signale se réfèrent à des chapitres entiers du texte de Hugo qu'il a condensés dans son roman. Balzac par contre est réécrit dans les premières pages du roman, lorsque la révolte contre les autrichiens n'a pas encore commencé. Car il est le romancier de la vie privée, non pas le chantre des révolutions. Il servira donc pour la description de la fête "delle maschere" qui "provieni da una festa raccontata da Balzac ne *Le Illusioni perdute*" :¹²

"La sera di San Silvestro le facezie erano volgari, le vanterie madornali, le affermazioni improbabili, i vini circolavano veloci, le portate si succedevano senza sosta, i guitti schiamazzavano con strilli da invertiti, le risse sbocciavano a profusione, le donne sudavano, gli uomini sbrodolavano e tutti trincavano senza ritegno. Abbracciate in danze selvagge con un postiglione russo, un Pierrot lacrimante, un arnauta carico di yatagan o un doge veneziano nella sua lunga zimarra di seta rosso scuro, Jacopo aveva potuto ammirare ogni sorta di donna : una languida polacca in giubbetto di velluto arancio, che faceva ondeggiare la gonna di garza sulle calze di seta grigio perla, una svizzera che evocava le voluttà tranquille di uno chalet sulle rive di un lago, una baccante che rovesciando indietro la testa, gli faceva sognare carezze divoranti in boschi d'oleandri, una pescivendola fetente, una scaricatrice scalza, una Messalina da riporto. Le aveva potute ammirare e verosimilmente le avrebbe anche potute avere. [...] Insomma, la notte di San Silvestro stava andando in scena l'intera vicenda umana ridotta a un'avventura da bordello".¹³

¹² Cf. *ibidem*, p. 548.

¹³ *Ibidem*, p. 34.

Cet assez long morceau peut donner une idée de la prose littéraire très étudiée de Scurati, qui combine un style élevé et des termes recherchés avec des expressions plus familières et courantes, en reproduisant du point de vue formel l'effet de télescopage créé à partir de références à une culture où les classiques peuvent se retrouver conjugués avec la scène finale de *Casablanca*. Ce bal masqué qui vire à l'orgie où une société très mêlée met en scène "la vie humaine entière réduite à une aventure de bordel" serait donc inspiré par Balzac. Il y a en effet un certain nombre de fêtes que Balzac définit "orgies" (mais qui sont évidemment décrites avec beaucoup plus de retenue) dans *La Comédie humaine*. Le mot de bal masqué pourrait faire penser à la scène d'ouverture de *Splendeurs et misères des courtisanes*, alors que Scurati affirme avoir utilisé *Illusions perdues*, où toutefois il n'y a pas d'exemple de bal masqué. On pourrait tout au plus penser qu'il ne s'agit pas de la transposition d'une scène précise, mais de la condensation de plusieurs passages du texte balzacien. Le défilé des femmes masquées pourrait alors s'approcher de la description des filles exposées dans les galeries du Palais Royal :

"[...] celle-ci en Cauchoise, celle-là en Espagnole ; l'une bouclée comme un caniche, l'autre en bandeaux lisses ; leurs jambes serrées par des bas blancs et montrées on ne sait comment... La licence des interrogations et des réponses, ce cynisme public en harmonie avec le lieu ne se retrouve plus, ni au bal masqué, ni dans les bals si célèbres qui se donnent aujourd'hui".¹⁴

On pourrait également y ajouter quelques références au luxe vulgaire déployé dans les fêtes chez Florine et chez Coralie, "orgies parisiennes"¹⁵ où toutes les classes sociales sont mêlées, et où les artistes côtoient les

¹⁴ H. de Balzac, *Illusions perdues*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de R. Chollet et R. Fortassier, Paris, Gallimard, 1977, vol. V, p. 360.

¹⁵ Cf. *ibidem*, p. 394 et p. 471.

aristocrates et les négociants. Contrairement à l'exemple d'autres textes où la citation est ponctuelle – c'est le cas, par exemple, de Stendhal, dont on évoque une réplique de Fabrice del Dongo à la bataille de Waterloo –, le texte balzacien serait alors évoqué d'une manière assez floue, à travers une atmosphère plutôt que par une référence précise. Dans cette tentative de réécriture d'une histoire romantique, Balzac n'est pas vraiment nécessaire. On a l'impression qu'il est là parce qu'il fallait bien le citer au moins une fois, et à travers une de ses œuvres les plus célèbres. Cette conclusion, il faut bien le dire, est renforcée par le fait que la scène du bal masqué décrite par Scurati est effectivement tirée d'un roman français du XIX^e siècle, mais il s'agit de *L'Education sentimentale* :

“Un vieux beau, vêtu comme un doge vénitien, d'une longue simarre de soie pourpre, dansait avec Mme Rosanette, qui portait un habit vert, une culotte de tricot et des bottes molles à éperons d'or. Le couple en face se composait d'un Arnaute chargé de yatagans et d'une Suissesse aux yeux bleus, blanche comme du lait, potelée comme une caille, en manche de chemise et corset rouge. [...] Un petit berger Watteau azur et argent comme un clair de lune, choquait sa houlette contre le thyrses d'une Bacchante, couronnée de raisins, une peau de léopard sur le flanc gauche et des cothurnes à rubans d'or. De l'autre côté une Polonaise, en spencer de velours nacarat, balançait son jupon de gaze sur ses bas de soie gris perle, pris dans des bottines roses cerclées de fourrure blanche”.¹⁶

Cette référence à la fête chez Rosanette, que la *Tabula gratulatoria* mentionnait seulement pour la “descrizione d'ambiente per la festa in casa Stampa”, s'étend en réalité à tout le passage, qui est donc une suggestive réécriture flaubertienne. Mais il faut avouer que Balzac n'y a aucune part.

Jusqu'ici donc le bilan serait assez décevant. Balzac est un classique qui a fait son temps, et ne semble plus vraiment porteur d'une leçon efficace et féconde pour la fiction d'aujourd'hui. Cependant, j'ai pu retrouver au moins deux romans contemporains qui affirment toute la

¹⁶ G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, dans Id., *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1952, vol. II, pp. 146-147.

modernité et la jeunesse de Balzac en réactualisant ses intrigues et son écriture.

Le premier en date est *L'altra amante* de Elisabetta Rasy (Milano, Garzanti, 1990), réécriture explicite de *La Fausse Maîtresse* qui a été traduit en français en 1992. Les critiques qui s'intéressent aux œuvres de Rasy ont déjà souligné la double veine qui nourrit sa fiction : d'un côté une série de romans qu'on pourrait définir autobiographiques, de l'autre des livres fondés sur une documentation historique très poussée, qui font revivre des personnages, de femmes surtout, injustement oubliées, comme Mary Wollstonecraft, protagoniste de *L'ombra della luna (La citoyenne de l'ombre*, Paris, Seuil, 2001) où l'auteur de la déclaration des droits des femmes vit à Paris à l'époque de la Révolution.

Comment situer alors cet exercice de réécriture du texte balzacien à l'intérieur de sa production ? Peut-être à mi-chemin entre les deux tendances, comme la *Note* qui termine son roman semble le suggérer : le premier motif qui l'a poussée à travailler le texte de Balzac, écrit Rasy, est "le désir de trouver un équivalent, dans le domaine de l'écriture, à ces exercices que tout musicien fait chaque jour sur son instrument, comme des exercices nécessaires de survie, des exercices de respiration, presque, plus que d'inspiration".¹⁷ Balzac est donc ce grand classique toujours vivant sur lequel la romancière contemporaine peut faire ses gammes ; *La Comédie humaine*, son immense arsenal de situations romanesques, offre à tout écrivain une grande variété de partitions sur lesquelles chacun pourra, non seulement exercer son instrument, mais aussi interpréter une musique que chaque exécution restituera dans sa propre originalité :

¹⁷ Cf. E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, traduit de l'italien par N. Castagné, Paris, Rivages, 1992, p. 94.

“Ce récit est né de la lecture d’une nouvelle de Balzac, *La Fausse Maîtresse*. Il n’a pas été conçu, cependant, comme une réécriture sur le mode contemporain, mais plutôt comme une transcription, dans le sens qu’a ce terme en musique : l’adaptation d’un morceau, dans le cours du temps, à un instrument ou à un ensemble d’instruments différents de ceux pour lesquels il a été écrit”.¹⁸

Pourquoi avoir choisi précisément ce texte de Balzac ? On se souviendra que *La Fausse Maîtresse* possède une dimension italienne bien connue. Balzac fait de Paz un Polonais d’origine italienne, en lui attribuant une généalogie fantaisiste qui le ferait descendre des Pazzi de Florence ; mais surtout, il bâtit sa nouvelle sur un motif littéraire qui trouve son illustration la plus célèbre dans la littérature italienne, à partir de *La Vita nuova* de Dante, ‘la donna dello schermo’ :

“E mantenenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade ; e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi”.¹⁹

C’est justement le choix du stratagème de la femme-écran qui est à la base de la décision de Rasy de réécrire le roman de Balzac. Elle explique avoir voulu réagir à cette réduction du personnage féminin à un simple mécanisme narratif. *L’autre maîtresse* naît de ce “désir de réparation”²⁰ pour l’injustice subie par tant de destinées féminines dans ses fictions romanesques :

“[...] dans la nouvelle de Balzac la place occupée par la ‘fausse maîtresse’ – cette ‘fausse maîtresse’ qui donne son titre à la nouvelle et représente le cœur de l’intrigue – est un vide, comme si cette figure de femme marginale et irrégulière n’était qu’un trou noir, ou un pur expédient narratif. Ce qui m’a poussée à réécrire cette

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ D. Alighieri, *La Vita Nuova*, édition critique per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad e figlio, 1932 (V, 3).

²⁰ Cf. E. Rasy, *L’Autre maîtresse*, cit., p. 94.

histoire d'une façon qui en tînt compte différemment a donc été aussi une compassion personnelle de lectrice et, au fond, un sentiment de solidarité".²¹

Cette affirmation pourrait faire croire que la réécriture de Rasy va dans le sens d'un enrichissement tant sur le plan de l'intrigue que sur celui de l'épaisseur psychologique du personnage effacé. Or, il n'en est rien. Au contraire, la matière balzacienne est ici épurée jusqu'à l'érosion :

"[...] la répétition tend à l'essentiel. Il est nécessaire d'arracher, d'omettre, je dirais d'oublier, s'il n'y avait déjà si peu de choses dont se souvenir. Et l'entreprise est évidemment bien celle-là, car au fur et à mesure qu'on avance dans la répétition, les rares certitudes qu'on avait elles-mêmes s'évanouissent, et la mémoire perd de son arrogance".²²

Développer les latences du texte palimpseste, signifie épuiser l'histoire dans la répétition, "jusqu'à la composition absolue, à l'alchimie magique du néant, à la perfection de l'absence".²³ Répéter l'histoire "terriblement inaccomplie" des quatre personnages du roman dans l'ambition de parvenir peut-être à la "géométrie parfaite"²⁴ qui devrait finalement les accomplir et les faire disparaître.

Examinons maintenant les similitudes et les différences entre les deux textes. *L'autre maîtresse* se déroule en Italie, à la fin des années 1980. Nous sommes dans la capitale (Rome est mentionnée une seule fois dans le texte), le centre politique du pays. En effet le milieu mondain et exclusif du faubourg Saint-Germain est transformé ici dans le milieu d'un parti politique qui n'est pas clairement désigné, mais qui est assez reconnaissable. Il s'agit d'un parti "en ascension constante, hétérogène,

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, p. 8.

²³ Ibidem.

²⁴ Cf. ibidem, p. 7.

prônant l’alliance des classes”,²⁵ ce qui n’était pas vrai dans le passé, où l’on devine que c’était plutôt la lutte de classe que l’on soutenait ; un Parti (toujours avec la majuscule), qui a perdu “rigueur et identité” et a acquis “pouvoir et alliances”,²⁶ où les militants peuvent tremper dans des affaires peu claires sans compromettre leur position, et au contraire en obtenir des avancements de carrière. Tout cela semble définir assez clairement le Parti Socialiste des dernières années du *pentapartito*, la clef de voûte de tout un système de pouvoir et de corruption dévoilé par l’enquête Mains propres deux années seulement après la publication du roman de Rasy. Dans ce milieu, discrètement mais efficacement évoqué, sont ancrés les deux rôles masculins du roman. Le mari et l’amant virtuel (Laginski et Paz dans *La Fausse Maîtresse*) n’ont pas de nom, et sont en effet désignés uniquement par leurs fonctions : le mari et l’administrateur. C’est justement la politique qui explique leur rapport symbiotique : “Le mari est une sorte de joker de son parti politique [...] l’administrateur lui a été d’un grand secours pour atteindre précisément cette position prestigieuse”.²⁷ Pourquoi l’administrateur se dévoue-t-il tant pour son ami ? Parce qu’étant tombé en disgrâce dans le parti, à cause de sa muette opposition à la dégradation des valeurs idéales de sa jeunesse, c’est le mari qui l’avait aidé : “il lui avait confié des travaux de second plan, mais bien payés”.²⁸ Tout cela correspond assez exactement, même au niveau de l’énonciation (c’est le mari qui explique à sa femme la nature du rapport qui les lie), à l’assez longue analepse où Laginski explique à Clémentine la grande amitié qui le lie à Paz, à qui il a sauvé la vie, et qui, à son tour, s’est consacré à l’administration de ses biens, avec un extraordinaire dévouement. Mais le récit de Laginski est circonstancié et

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 15.

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 16.

²⁷ Cf. *ibidem*, p. 15.

²⁸ Cf. *ibidem*, p. 17.

précis ; au geste héroïque du comte correspond l'abnégation également héroïque de Paz. Ici, tout est flou, l'origine de leur amitié se perd dans le vague de rapports humains qu'on ne peut vraiment éclaircir : "ami... pourquoi ?... ami... les racines désormais perdues, brouillées..."²⁹ Le mari n'arrive pas à éclaircir vraiment la nature de leur rapport, et la conversation se fige dans le silence. Si la fraternité née dans les armes se réduit ici à une vague amitié qui trouve son origine dans une politique trouble, l'éthique de la 'servitude volontaire' énergiquement vécue par Paz en échange du bienfait reçu se dégrade à "ce dévouement abject, cette abominable oblativité"³⁰ qui irrite Anne-Marie, la femme qui voudrait comprendre, comme la curieuse Clémentine concevait "une sorte de mésestime pour un amphibie social".³¹

À la différence des rôles masculins, les femmes ont droit à un nom et possèdent une identité sociale différenciée de celle de leurs partenaires. Anne-Marie Strohl, blonde et pâle comme Clémentine, a un travail d'agent immobilier ; elle vit avec son mari dans une maison dont le jardin "constitue la vraie beauté"³² : de la même manière, "le grand luxe"³³ de l'hôtel Laginski consistait dans la serre et le jardin, situés au plein cœur de Paris. Les étapes de son intérêt, qui se change en attraction pour l'administrateur, trouvent leur correspondance dans les scènes balzaciennes : la soirée au théâtre, l'invitation au dîner ; le moment clou, où la comtesse fait monter Paz dans son carrosse, se transforme en une rencontre dans un autobus bondé :

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 15.

³⁰ Cf. *ibidem*, p. 16.

³¹ Cf. H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de P. Citron, M. Ambrière-Fargeaud, B. Gagnebin, J. Guichardet, R. Guise, A.-M. Meiningen, N. Mozet, R. Pierrot, G. Sagnes, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, p. 206.

³² Cf. E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 10.

³³ Cf. H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, cit., p. 200.

“À la différence de sa voix, [...] son corps n’a pas gardé sa stabilité, et à chaque secousse de l’autobus, à chaque tressautement, il est allé s’appuyer au corps de l’homme debout derrière elle. Si bien que maintenant c’est comme si la voix qui l’accuse, qui le provoque, provenait du corps même de l’administrateur sans lui laisser d’issue”.³⁴

Ensuite, ayant appris la liaison prétendue de l’administrateur avec une autre femme, Anne-Marie, piquée, décide de s’occuper elle-même de la gestion de ses biens ; on a donc là-aussi le double de l’épisode où l’administrateur la renseigne sur ses affaires, pendant toute une journée. Mais ni la maladie du mari, ni une véritable déclaration à la femme aimée existent dans *L’Autre maîtresse*. L’intrigue s’effrite et les personnages se dispersent. À cause de ses manigances suspectes le mari sera transféré dans le Nord, mais en obtenant une importante charge administrative. La maison se vide, et, après un certain temps, l’administrateur aussi disparaît du récit.

Reste l’autre maîtresse. À partir du cinquième chapitre, où elle apparaît pour la première fois, ce personnage occupe onze chapitres sur un total de vingt. Il s’agit donc d’une présence importante qui justifie pleinement le titre. Comme le remarque justement Bertrand Westphal :

“[...] alors que dans *La Fausse Maîtresse* tous les protagonistes ont une personnalité propre hormis l’écuyère, dans *L’Autre maîtresse* tous les personnages sont anonymes sauf Stella, qui laisse entrevoir une lueur de vie intérieure. Malaga est un peu moins complexe que les autres, Stella est un peu moins vide”.³⁵

Elle s’appelle Stella, étoile en italien. Étoile parce qu’elle est une danseuse, qui, n’arrivant pas à trouver un travail régulier dans les émissions télévisées, s’était d’abord rabattue sur des cours de danse moderne pour s’installer ensuite dans un hangar qu’elle a converti en pension pour chiens.

³⁴ E. Rasy, *L’Autre maîtresse*, cit., p. 34.

³⁵ B. Westphal, *Relire Balzac : de “La Fausse Maîtresse” à “L’Autre maîtresse” d’Elisabetta Rasy*, dans “Revue de littérature comparée”, 1993, 4, p. 516.

L'écuyère Malaga, "forte, agile et souple"³⁶ vantée par Paz et comparée à des cantatrices et à des danseuses célèbres se transforme en Stella, ex-danseuse que l'on devine anorexique, qui soigne les chiens malades : "c'est bien elle la consolatrice des animaux abandonnés, la misérable et miséricordieuse divinité de leur solitude [...] comme si elle était elle-même la déesse de l'abandon".³⁷ En passant du cheval, animal noble par excellence, aux pauvres chiens délaissés, le roman propose une autre forme d'érosion du texte balzacien ; mais il y a aussi, je crois, un signe de compassion pour la femme humiliée et une certaine connivence avec le lecteur, qui reconnaît dans le portrait de l'autre maîtresse la citation la plus explicite du texte balzacien :

"[...] ses cheveux noirs retenus par un bandeau de satin bleu flottant sur ses épaules olivâtres et nues, vêtue d'une tunique blanche à bordure dorée et d'un maillot en tricot de soie qui en fait une statue grecque vivante, les pieds dans des chaussons de satin éraillé",³⁸

"Ses cheveux noirs, retenus par un bandeau bleu brillant, flottent sur ses épaules olivâtres et nues. Elle est vêtue d'une tunique blanche à bordure dorée, courte et plutôt transparente, et d'un collant de danse clair, brillant et marmoréen ; aux pieds elle porte des ballerines de velours élimé".³⁹

Stella, contrairement à Malaga, a renoncé à paraître dans les images télévisées qui sont le substitut moderne du cirque :

"Étoile de l'orgueil incompris et de la désolation, comme sur un champ héraldique obscurci, elle avait peu à peu décidé d'abandonner l'ordre fictif d'une vie de professeur de danse, et la mise en scène, la confiance mimétique que cela impliquait".⁴⁰

³⁶ Cf. H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, cit., p. 222.

³⁷ Cf. E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 47.

³⁸ H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, cit., p. 222.

³⁹ E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 49.

⁴⁰ Ibidem, p. 29.

Autrement dit, Stella n'adhère pas à son rôle, elle ne sera pas le trou noir du texte de Balzac, mais le point lumineux d'une autre constellation romanesque.

On a vu que le principe de répétition domine le roman de Rasy, un roman sans dialogues, où les comportements des personnages sont réglés par une géométrie précise : c'est justement à cause d'un infime décalage horaire qu'Anne-Marie remarque la présence de l'administrateur, et que le mécanisme narratif démarre. Les passions vont perturber cette "exacte combinaison de gestes"⁴¹ sans s'exprimer à la forme directe, simplement à travers de minuscules entraves apportées à la mécanique huilée de leurs rapports respectifs. Après avoir accepté le pacte avec l'administrateur ("il viendrait la trouver de temps en temps [...] et elle gagnerait toutefois plus qu'avec tous ses chiens réunis"),⁴² Stella se plie au cérémonial voulu. Pendant ses visites, elle ne devra absolument rien faire : "bouger le moins possible, être le miroir immobile de l'immobilité de l'administrateur".⁴³ Contre l'anéantissement imposé, Stella trouve, dans sa docilité même, une forme de contact avec lui, il lui prend la main : "Et la main de l'administrateur, qui était vraiment froide, est devenue en un instant étonnamment chaude, comme un nœud de chaleur dans la désolation de la maison".⁴⁴ D'ailleurs le texte suggère un autre rapprochement entre l'attitude éthique des deux personnages : à l'oblativité apparemment absurde de l'administrateur correspond l'amour désintéressé de Stella pour ses pauvres chiens abandonnés ; je crois que le motif des chiens, qui a une place importante dans le texte, est destiné justement à mettre en valeur ce parallèle dans le dévouement qui caractérise les deux personnages. Dans le

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 54.

⁴² Cf. *ibidem*, p. 42.

⁴³ Cf. *ibidem*, p. 50.

⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 61.

silence et l'immobilité, Stella parvient quand même à établir une forme de communication avec l'administrateur, ce sera donc elle, et non pas la froide madame de Strohl, qui recevra cette explication réservée à Clémentine dans le texte de Balzac :

“Et donc elle lit les mots écrits à la machine sur la feuille
Désormais elle n'était plus
La femme blonde.

Après ces mots il y a un vide, le blanc de la page triomphe comme s'il avait vaincu tout ce qui pouvait être écrit d'autre, une dissolution de toute affirmation et de tout récit”.⁴⁵

La force du texte palimpseste impose donc la fin du récit. Mais Stella, le personnage vide de Balzac qui a retrouvé ici un peu de sa consistance, essaie de résister, elle a conçu un sentiment pour l'administrateur. Elle exprime son angoisse dans un dernier geste, un appel téléphonique pour tenter de le retrouver. Cela peut correspondre à la lettre de Malaga, mais ici il ne s'agit pas d'intérêt pour l'argent, c'est une tentative de réagir à l'abandon : “[Ce] fut dit-on – le dernier geste certain de Stella. Ensuite il n'est vraiment plus question que de traces”.⁴⁶

Stella-étoile est le dernier personnage à disparaître, à se retirer progressivement de cette vie que la romancière lui a donnée, elle cesse de briller de sa petite lumière solitaire et revient au néant :

“Mais c'est en ce qui concerne les provisions, les cartons de conserves qu'un fourgon apporte chaque semaine à la grille de l'enclos, qu'advient le changement le plus voyant. Ou plutôt, qu'advient des changements progressifs. Au début, [...] la proportion entre les boîtes de nourriture pour chiens et les autres, depuis toujours moins nombreuses, se modifie encore en faveur des premières, et les provisions destinées à l'alimentation humaine se réduisent au minimum nécessaire. Plus tard elles se limitent pratiquement à des boîtes de lait en poudre. Puis commencent à diminuer aussi les

⁴⁵ Ibidem, p. 81.

⁴⁶ Cf. ibidem, p. 92.

boîtes destinées aux chiens. Enfin le fourgon cesse d'apparaître dans les parages de l'enclos.

La nuit, par contre, tout sembla continuer comme avant pour un bon bout de temps, comme si la nuit et le jour étaient pour Stella des époques différentes d'une même vie. Même si la musique ne se répandait plus en ondes concentriques à partir de la maison, se répercutant sur les grilles et alentour, – des fenêtres, de façon ténue mais régulière, la lumière continuait à filtrer jusqu'à l'aube. Mais à un certain point, après la fin de l'été, la maison de nuit devint sombre comme tout le reste de ce territoire".⁴⁷

“Il est difficile de dire si la transcription de *La Fausse Maîtresse* est une véritable réussite littéraire”.⁴⁸ Je crois que le texte ne prend son véritable sens que dans le rapport avec Balzac ; il peut paraître anodin, et même incompréhensible, si on ne tient pas compte du texte palimpseste sur lequel il est écrit : sans la connaissance préalable de l'intrigue balzacienne on a du mal à comprendre la logique des personnages, leurs sentiments respectifs ne sont qu'esquissés, puisque tout le roman est conçu à partir d'une réception consciente du texte sous-jacent : seul un lecteur qui connaît déjà la partition peut apprécier la variation, les glissements imposés au texte. Il s'agit donc d'un roman conditionné par une modalité de lecture savante, où d'autres auteurs pourraient entrer dans le jeu (on a signalé notamment Marguerite Duras) mais où l'intrigue de Balzac, l'incontestable source du texte, garde son immense pouvoir de fascination :

“Mais eux demeurent, les quatre personnages de cette aventure, même si leurs motivations, qu'à l'origine il me semblait bien comprendre, s'estompent maintenant, et se brouillent. Et si l'énigme qu'il me semblait pouvoir éclaircir se fait de plus en plus obscure”.⁴⁹

⁴⁷ Ibidem, p. 93.

⁴⁸ Cf. B. Westphal, *Relire Balzac : de “La Fausse Maîtresse” à “L'Autre maîtresse” d'Elisabetta Rasy*, cit., p. 516.

⁴⁹ E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 8.

Cette énigme sur les rapports respectifs des quatre personnages, qui au fond demeurent ambigus, me semble l'élément le plus significatif à retenir de cette interprétation moderne de *La Fausse Maîtresse*.

La réécriture explicite effectuée par Elisabetta Rasy peut être confrontée avec une autre tentative de réactualisation de l'écriture balzacienne. En effet un autre roman italien récemment paru propose un rapprochement avec Balzac ; mais dans ce cas le rapport est plus subtil, bien qu'également reconnu par l'auteur lui-même : il s'agit de *L'inizio è in autunno* de Francesca Sanvitale, publié en 2008. À ma connaissance la traduction française n'existe pas encore, même si l'écrivain est connu en France, et ses œuvres traduites. Elle est par exemple l'auteur d'un roman remarquable consacré à l'Aiglon, *Il figlio dell'Impero* (Torino, Einaudi, 1993), fondé sur une documentation historique très étendue.

Le début se situe en automne : le titre, qui contient en réalité une allusion cachée au texte de Balzac, semble une simple référence au commencement de l'intrigue. On est à Rome, au mois de septembre, pendant les dernières journées de grande chaleur ; Michele est un psychiatre qui est en train de composer un livre consacré à ses expériences cliniques, qui va lui permettre de progresser dans sa carrière. En réfléchissant sur les cas dont il s'est occupé, il commence à douter de l'efficacité de sa thérapie, et à se rendre compte qu'il a commis des erreurs d'interprétation dans ses analyses : doit-il raconter cette découverte dans son livre ou bien déguiser la vérité, en se donnant, à des fins didactiques, un rôle plus assuré dans des situations cliniques qu'il n'a en réalité jamais maîtrisées ? Est-ce que la vérité doit vraiment venir avant tout, est-ce qu'elle ne constitue pas aussi un danger pour l'individu, pour lui comme pour ses patients ? "Il pregiudizio della verità, come radice di appagamento

esistenziale, era un'illusione, un errore, fonte di inutili terremoti".⁵⁰ Tandis qu'il se pose ces questions qui le déstabilisent, il fait la connaissance d'un asiatique, Hiroshi, qui dîne dans le même restaurant que lui, et qui est restaurateur au Vatican. La profession de l'autre le fascine, et il envie un travail qui consiste à retrouver la beauté effacée par le temps : "lo stupore della bellezza ritrovata, la compiutezza dell'arte".⁵¹ Il se passionne pour l'art de la restauration et se consacre à l'étude des livres qu'Hiroshi lui prête :

"Ci vide una netta somiglianza, una metafora, con il proprio lavoro : Lui avrebbe dovuto restaurare, con varie tecniche, la qualità della vita o la psiche di una persona, ricomporla e ricondurla al mondo della realtà [...] si compiva lo stesso miracolo : da un lato c'era un'opera d'arte restituita alla sua bellezza e alla sua verità, dall'altro un uomo restituito all'integrità mentale, ai naturali sentimenti".⁵²

Dans ces mêmes livres il découvre que la technique de la restauration possède, comme la psychiatrie, toute une histoire où, avant d'évoluer vers des méthodes sûres, on risquait d'abîmer l'œuvre d'une façon irrémédiable. De la même manière la médecine, la chirurgie et la psychiatrie ont pu tourmenter les hommes à des fins thérapeutiques, jusqu'à provoquer la mort du patient. Il faut savoir que ces livres qu'il consulte sont mentionnés dans la note bibliographique qui termine le roman, où se retrouvent également les textes de Balzac que nous allons identifier dans les pages qui suivent. Michele lit donc des volumes consacrés à la restauration de la Chapelle sixtine à laquelle Hiroshi a collaboré. On sait que cette restauration a fait discuter à l'époque : or dans le roman Hiroshi finit par avouer à Michele son secret, on pourrait dire 'sa vérité' : pendant qu'il travaillait à nettoyer la tête du Christ, il s'était trouvé mal. Lorsque, après

⁵⁰ Cf. F. Sanvitale, *L'inizio è in autunno*, Torino, Einaudi, 2008, p. 22.

⁵¹ Ibidem, p. 44.

⁵² Ibidem, pp. 44-45.

quelques heures, il avait repris connaissance, il avait découvert que le visage du Christ était complètement effacé. La tête qu'on voit dans les fresques de la Sixtine est donc un faux voulu par les autorités du Vatican afin de couvrir le scandale, ou bien toute cette histoire est un mensonge, fruit du délire d'un fou ? L'énigme de la Sixtine renvoie évidemment à cette notion de vérité irrécupérable sur laquelle le roman est construit. Le restaurateur et le psychiatre se reflètent d'ailleurs en un jeu de miroirs où le vide de la fresque détruite renvoie à l'échec d'une thérapie incapable de guérir : "Gli esseri umani non sono affreschi da riportare meccanicamente al loro chiaro stampo. Nessuno può riparare i disastri del cuore o della mente".⁵³

Mais si la technique peut être impuissante, l'art de la peinture est le lieu où la vérité humaine s'exprime dans toute son énigmatique beauté. Le mystère d'Hiroshi débouche sur l'écrasante beauté des corps peints par Michel-Ange. À quel art renvoie la rédaction insatisfaisante du livre de Michele ? À la littérature, évidemment, représentée dans le roman par l'œuvre de Balzac. Lorsque l'histoire commence, au début de septembre, Michele a commencé une lecture qui le passionne :

"Che meraviglia ! Nella confusione di carri, cavalli, soldati, acqua e neve, si stendeva il disastro dei soldati francesi che cercavano di passare la Beresina. Nel calore pieno dei primi di settembre sentiva il freddo del ghiaccio [...] non nei fatti ma nel modo di esporli, di far entrare il lettore nel caos della ritirata e nella paura collettiva, c'era un orrore speciale infilato sotto ogni parola. Balzac scriveva : 'Il conte, che era su un bordo della zattera, rotolò nel fiume. Nel momento in cui vi cadeva, una lastra di ghiaccio gli tagliò la testa e la lanciò lontano, come una palla [...]. Addio ! gridò la donna'".⁵⁴

La lecture d'*Adieu* accompagnera Michele pendant toute son aventure avec Hiroshi, ce sera une sorte de *Leit-motiv* du roman ; mais pour

⁵³ Cf. *ibidem*, p. 74.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 5.

les exigences de son propre texte, Francesca Sanvitale falsifie un peu l'architecture de la nouvelle de Balzac : Michele, qui commence sa lecture au moment où le roman débute, lit en premier l'épisode de la Bérésina, et reste marqué par la vision obsédante de la tête coupée, qui constitue l'image centrale autour de laquelle le roman s'organise. En continuant la lecture, "ormai nel buio, lesse a fatica la pagina nella quale il protagonista, dopo anni dalla ritirata della Beresina, ritrova per caso in una vecchia villa la donna amata e impazzita".⁵⁵ En réalité cet épisode vient en premier chez Balzac, et il se déroule "pendant le mois de septembre",⁵⁶ en un jour de grande chaleur. *L'inizio è in autunno* contient donc une allusion discrète à l'incipit de Balzac, mais la romancière avait besoin de mettre en évidence la grande scène d'*Adieu*, l'intensité de son effet dramatique et l'admiration de Michele pour l'art de Balzac, qui sait créer, à partir de l'horreur de la situation, une scène inoubliable. C'est le même émerveillement que l'on conçoit face à la terrible beauté des damnés de la Sixtine. Et ce n'est qu'au moment où Michele se rend à la Chapelle pour voir de ses propres yeux ce visage du Christ qui pourrait être un faux, que le lecteur se rend compte de l'importance primordiale de Balzac. Car non seulement on appréhende la comparaison implicite suggérée entre Balzac et Michel-Ange, mais on s'aperçoit que l'histoire de Michele et d'Hiroshi est une transposition suggestive d'*Adieu*, et que par les lois mystérieuses de la création la force visionnaire de Balzac n'a pas cessé de produire ses effets. Au moment où il fait la queue pour entrer, Michele reprend le livre de Balzac, relit encore une fois la scène qui l'obsède – nouvelle citation de la page – et établit enfin le rapport :

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 13.

⁵⁶ Cf. H. de Balzac, *Adieu*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de T. Bodin, P. Citron, M. Ambrière, H. Gauthier, R. Guise, M. Le Yaouanc, cit., vol. X, 1979, p. 973.

“Michele si fermò ancora una volta alla stessa pagina : non reputava un buon esercizio della ragione stabilire legami inutili tra fatti dissimili e magari lontanissimi solo perché un punto, un unico punto conduceva a stringerli in un nesso di segreti rapporti. Eppure, come se fosse stato di fronte a un’agnizione incontrovertibile, paragonò subito la testa del conte che balzava lontano dal corpo alla testa di Cristo che avrebbe visto fra poco”.⁵⁷

À ce moment, on se rend compte que ce seul point commun, générateur du roman, élargit ses effets à d’autres aspects du texte : on comprend que les dilemmes que Michele se pose sur ses patients et ses doutes sur la pertinence de ses thérapies, sont une sorte de réécriture de la deuxième partie du texte de Balzac, là où on cherche à reconstruire la scène vécue pour procurer à Stéphanie “un accesso forzato alla memoria perduta” : “Così, proprio come avviene nel racconto, la morte può allearsi con le difese per tanti anni in opposizione alla realtà e cancellare subito la coscienza ritrovata”.⁵⁸ Dans *Adieu Balzac* a su condenser dans un seul mot l’immense pouvoir de l’esprit humain :

“Qui lui si era agitato e commosso perché lo scrittore, con una sola parola, aveva descritto la forza della mente umana, una forza enorme quando vuole distogliersi e sradicarsi da sé a qualunque costo per sopportare”.⁵⁹

La folie est une barrière que l’être humain oppose à l’insupportable, et Balzac a su fixer le moment du court circuit entre conscience et refus, le choix de survivre dans le mensonge, un mensonge nécessaire à la vie. La réalité est donc faite d’un équilibre précaire entre le vrai et le faux, et la vérité de ses cas cliniques est peut-être impossible à démêler. Il faut renoncer à cette vérité qui tue la pauvre Stéphanie, il faut renoncer à la prétention de guérir, et se borner à accompagner le patient dans le parcours qu’il a choisi, et qui est peut-être le seul acceptable pour lui. Stéphanie a

⁵⁷ Cf. F. Sanvitale, *L’inizio è in autunno*, cit., pp. 123-124.

⁵⁸ Cf. *ibidem*, p. 124.

⁵⁹ *Ibidem*.

choisi la folie, parce que c'était pour elle la seule façon de survivre à l'horreur, peut-être c'est la même chose pour Hiroshi. Michele retiendra la leçon balzacienne et gardera ses doutes face à la folie probable – mais pas tout-à-fait certaine – d'Hiroshi. À partir de cette lecture et de l'expérience qu'elle condense, son appréhension des êtres et des choses changera. L'art et la littérature deviendront "il filtro necessario"⁶⁰ de sa pensée et de son rapport à autrui. Il vivra une grande histoire d'amour avec Miriam, ex-femme d'Hiroshi, qui mourra d'un cancer, et, après sa mort, il trouvera encore un réconfort dans la lecture de Balzac, en s'interrogeant sur la sensibilité du romancier, sur ce qu'il avait ressenti en imaginant et en écrivant des histoires semblables ("ciò che aveva provato a immaginare e poi a scrivere storie così").⁶¹ La communication, qui s'avère souvent impossible avec ses patients murés dans leur folie, il peut l'établir avec le créateur de *La Comédie humaine*, qui lui restitue à travers ses œuvres le sens d'une quête où l'on parvient progressivement, par des indices minuscules, à dévoiler un coin du mystère. Car il lit maintenant un autre texte de Balzac, *Un épisode sous la Terreur*, qui d'une part constitue une sorte de reprise souterraine du motif de la tête coupée ; mais Michele est à présent plus sensible à un autre aspect du texte balzacien, l'importance qu'il donne à l'objet, fétiche isolé capable d'exprimer tout un univers de sensations : dans un seul détail, le mouchoir taché du sang et de la sueur du roi, toute la violence implicite de la révolution est révélée. Le mouchoir du roi est "l'invenzione più geniale per riferire di morte e violenza, per descrivere il fotogramma bloccato dell'esecuzione senza parlarne".⁶² Là aussi on a l'impression que la référence à ce nouveau texte de Balzac qui parle de mort et de désolation condense une nouvelle phase de la vie de

⁶⁰ Cf. *ibidem*, p. 189.

⁶¹ Cf. *ibidem*, p. 188.

⁶² Cf. *ibidem*.

Michele, l'histoire de la maladie et de la mort de Miriam, exprimée à travers la litote des glicynes et des roses dont on couvre son corps. Et enfin, dernière citation de Balzac, la passion sexuelle qui le pousse vers Karen, la femme actuelle d'Hiroshi et sœur de Miriam, est évoquée à travers ce passage :

“Era una femmina. La pelliccia del ventre e delle cosce risplendeva di biancore. Molte piccole macchie, somiglianti a un velluto, formavano delicati braccialetti intorno alle zampe. La coda muscolosa era anch'essa bianca, ma finiva in anelli neri. Il dorso del mantello, giallo come oro opaco, ma assai liscio e dolce, mostrava le caratteristiche picchiettature, sfumate in forma di rose [...]. Questa tranquilla e temibile ospite russava in una posa così graziosa, come quella di una gatta adagiata sul cuscino di un'ottomana”.⁶³

À travers *Une passion dans le désert* il comprend que son désir est dangereux, puisqu'il le conduit hors des limites acceptés, hors des normes, peut-être vers la mort. Ici l'allusion, dont le lien avec l'intrigue contemporaine est plus facile à établir et peut-être un peu superficiel, a la fonction de nous conduire vers la conclusion désabusée du roman, où Michele découvre qu'Hiroshi et sa femme sont partis vivre à Paris. Maintenant, il est à nouveau seul, dans le désert citadin fait de rapports humains et professionnels contradictoires ou décevants. Dans la dernière scène, il reconnaît dans une femme épanouie qui se promène dans le parc avec son bébé la jeune fille anorexique qui, au début du roman, avait

⁶³ Ibidem, p. 192. Il s'agit d'une citation tirée d'*Une passion dans le désert* dont voici l'original : “C'était une femelle. La fourrure du ventre et des cuisses étincelait de blancheur. Plusieurs petites taches, semblables à du velours, formaient de jolis bracelets autour des pattes. La queue musculeuse était également blanche, mais terminée par des anneaux noirs. Le dessous de la robe, jaune comme de l'or mat, mais bien lisse et doux, portait ces mouchetures caractéristiques, nuancées en forme de roses [...]. Cette tranquille et redoutable hôtesse ronflait dans une pose aussi gracieuse que celle d'une chatte couchée sur le coussin d'une ottomane” (H. de Balzac, *Une passion dans le désert*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de S.-J. Bérard, P. Berthier, L. Frappier-Mazur, J. Guichardet, A.-M. Meininger, C. Smethurst, cit., vol. VIII, 1977, p. 1224).

représenté son échec professionnel le plus cuisant, et qui l'avait justement amené à se remettre en question. On serait tenté d'en conclure que l'explicit propose donc l'inversion de l'incipit d'*Adieu* : là, Philippe de Sucy retrouvait dans le parc de l'ancien couvent Stéphanie devenue folle, ici, le protagoniste reconnaît sa malade qui a manifestement retrouvé la santé ; la mise en scène thérapeutique d'*Adieu* engendrait la mort de la patiente, tandis qu'ici la guérison s'est effectuée sans la collaboration du psychiatre. D'où la fin, également inversée, le suicide de Philippe, la vie qui continue pour Michele : "Ebbene, bisognava procedere".⁶⁴ Ce sont les derniers mots du roman.

Francesca Sanvitale affirme dans une interview que, depuis sa première jeunesse, certains personnages de Balzac l'ont toujours accompagnée. Elle ne précise pas lesquels, mais elle se définit réaliste, dans la mesure où "un fatto è un fatto. Fermo restando che esso contiene il mistero che lo circonda".⁶⁵ Cette part de mystère qui entre toujours dans la réalité est bien l'élément que Michele apprécie particulièrement dans les textes de Balzac qu'il lit, en y reconnaissant ses propres interrogations. Dans *L'inizio è in autunno* les trois nouvelles de Balzac, *Adieu* en particulier, sont interprétées d'une façon très originale et neuve. L'élaboration de contenus balzaciens n'aboutit pas à une simple réécriture, mais à la création d'une œuvre pleinement autonome où l'auteur ordonne et choisit selon sa propre logique ; dans ce cas la connaissance du Balzac palimpseste aide à comprendre les choix qui ont déterminé l'imaginaire du roman et certains mécanismes du récit ; mais si cette connaissance enrichit la lecture, elle n'est pas indispensable à la compréhension, comme c'était le cas pour Rasy.

⁶⁴ Cf. F. Sanvitale, *L'inizio è in autunno*, cit., p. 207.

⁶⁵ Cf. Ead., *Intervista a Radio3 – Fahrenheit* (6 juin 2008), à l'adresse <www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/mostra_libro_cfm?Q_EV_ID_=253668>.

Les deux textes sont donc très différents dans leur emploi du texte sous-jacent ; mais ils partagent le choix d'œuvres moins connues de *La Comédie humaine* et la fascination pour le caractère énigmatique et inépuisable d'une création romanesque qui offre encore des leçons valables pour le roman d'aujourd'hui. Cette volonté d'explorer les marges de *La Comédie humaine* correspond à une prise de conscience de la complexité d'une œuvre qui ne peut être réduite à quelques formules romanesques. Il me semble également révélateur que la critique ait pu apprécier dans les textes de Rasy et de Sanvitale un effort pour renouveler le roman et sortir de la crise qui semble gagner la littérature italienne de fiction, renouvellement dont témoignait également le roman de Scurati. Dans les deux tentatives, pour sortir de l'impasse, on fait appel à Balzac.



FRANCESCA DOSI

JACQUES RIVETTE
OU LES JEUX DU BRICOLEUR

1. *Comme un mauvais rêve : le hasard fabuleux d'une composition par assemblage*

En 1970, Jacques Rivette porte à l'écran, sous le titre énigmatique de *Out 1 : Noli me tangere*, ce qu'il définira par la suite "comme un mauvais rêve",¹ un de ces rêves dont on perçoit la durée et la substance féerique lorsqu'on est encore dedans et dont on ne croit pouvoir sortir que pour y retomber. Une fantaisie les yeux ouverts ayant la forme d'un film-feuilleton de douze heures-quarante en huit épisodes. Une œuvre filmique excédant les normes courantes de durée, de production et de distribution ainsi que toute convention narrative.

Le cinéaste, après un long travail préparatoire avec ses principaux comédiens, auxquels il ne fournit qu'un canevas et un schéma de

¹ Cf. Y. Baby, *Entretien avec Jacques Rivette*, dans "Le Monde", 14 octobre 1971, p. 13.

rencontres, tourne environ trente heures de film et intervient au montage pour choisir et assembler les *rushes* selon une ponctuation dramatique récapitulative. Il met en scène la poursuite, par deux jeunes *outsiders*, d'un hypothétique groupe de conspirateurs agissant à Paris et incarnant le modèle associatif exprimé par Balzac dans la préface de l'*Histoire des Treize*.² Il structure cette quête en épisodes séparés les uns des autres par des images en noir et blanc empruntées à l'épisode précédent. Il s'agit des photos de plateau montées comme plans fixes et accompagnées de la musique utilisée dans des exercices théâtraux filmés. Ces plans forment une sorte de mémoire du film et une première citation interne à l'œuvre : ils rappellent les scènes déjà vues et en annoncent des nouvelles en insistant sur des détails et en juxtaposant les visages des comédiens. Le système complexe du retour des personnages chez Balzac se manifeste ici sous forme de raccords photographiques faisant des acteurs des 'revenants' et ponctuant, en même temps, l'enchaînement des séquences. Car tout Balzac, et non seulement l'*Histoire des Treize*, se manifeste dans *Out 1*. Un Balzac éternellement réapparaissant.

Par sa durée et par sa fragmentation en épisodes, le film sanctionne son appartenance à l'époque de la série, mais la technique de la suite différée, retardant la solution du mystère et attisant la curiosité du public, le rattache également au système d'assimilation du roman feuilleton, et, plus spécifiquement, au récit policier à énigme qui avait si profondément influencé l'écriture de Balzac. Rivette en garde toutes les récurrences (messages secrets, personnages mystérieux, chantages) et amorce, dès le début, l'idée d'un complot qui demande un déchiffrement progressif. On aurait tort, pourtant, de chercher la trilogie romanesque de l'*Histoire des*

² Voir H. de Balzac, *Préface*, dans Id., *Histoire des Treize*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de R. Chollet et R. Fortassier, Paris, Gallimard, 1977, vol. V, pp. 787-792.

Treize (*Ferragus*, *La Duchesse de Langeais* et *La Fille aux yeux d'or*) à l'intérieur du film. Toute idée d'adaptation est refusée et, si l'on exclut deux citations verbales de *La Duchesse de Langeais*, il ne reste aucune trace, dans *Out 1*, des trois récits ; aucune des trois histoires n'est racontée, aucun personnage n'est conservé, aucun événement n'est repris. Le choix du cinéaste est inattendu : il récupère, dans la forme de messages à déchiffrer, deux passages de la célèbre préface et il met le personnage de Colin, interprété par Jean Pierre Léaud, sur les traces de la mystérieuse conspiration qui évoquerait celle des 'Treize'. Cette recherche, filmée sur le mode de la fiction, se double dans la quête policière d'un personnage féminin, Frédérique, jouée par Juliet Berto, parvenant, presque à son insu, à la découverte des 'dévorants' balzaciens et trouvant la mort dans une tentative de chantage. Les deux parcours ouvertement fictifs se mêlent à l'enregistrement, sous la forme du reportage documentaire, des répétitions de deux groupes théâtraux, travaillant, chacun, sur une pièce d'Eschyle, *Les Sept contre Thèbes* et *Prométhée Enchaîné*. Les comédiens s'avèrent être, par la suite, des membres de la société secrète : le spectateur pénètre le miroir et s'aperçoit que le présumé documentaire n'est qu'une fiction, que les deux plans du film n'en forment qu'un. Le récit policier semble s'imposer, mais tout chez Rivette demeure contradictoire et le déchiffrage n'aura pas lieu, car la quête, au lieu d'atteindre son but, se disperse dans l'espace et dans le temps. Le récit, alterné et entrecoupé, se dilate en toile d'araignée sur la surface de la Capitale, qui plane, tentaculaire et composite, sur les personnages jetés comme des dés sur une piste et abandonnés aux jeux du hasard.

La destinée obscure et onirique du récit est, d'ailleurs, déjà inscrite dans son titre. Si le terme anglais *Out*, suivi du numéro *un* en chiffres, peut indiquer l'exclusion du groupe, le sous-titre, de très difficile interprétation, est la marque d'un hermétisme triomphant lié au constant emploi de la

citation dans la construction du film. L'expression latine "noli me tangere" est tirée de l'épisode des *Évangiles*, peint par Giotto dans la chapelle Scrovegni à Padoue, où le Christ, sorti du tombeau, ordonne à Marie-Madeleine, de ne pas le toucher. Giotto dépeint le statut intermédiaire du Christ – plus de ce monde, mais pas encore dans l'autre – et la tentative de la pécheresse repentie de se rapprocher de lui. Cette tentative échoue car il existe désormais entre les deux un vide infranchissable qui provoque l'écart. Est-ce dans cet écart réitérant la distance et l'exclusion, déjà exprimées par le *Out* du titre, que s'expliquerait la référence ? Ou, à l'envers, dans l'évocation du rôle du Christ comme passeur et intermédiaire, jouant sur la dialectique apparition/disparition ? L'ensemble du titre et du sous-titre est à l'image du film : une formule hermétique associant un mot anglais à un chiffre mystérieux est suivie d'une citation religieuse en latin, rappelant une image universellement connue et au fort pouvoir évocateur, mais qui reste, cependant, ambiguë ; les deux parties, aux codes linguistiques distingués et appartenant à des champs sémantiques différents, sont librement associées, sans qu'il y ait de liens véritables entre elles, et, surtout, sans rapport apparent avec l'œuvre qu'elles sont censées désigner. La réalisatrice Claire Denis, dans son film documentaire sur l'œuvre et la carrière de Rivette,³ insiste sur le rôle de 'veilleur' et de 'passeur' joué par le cinéaste auprès de ses confrères. Son œuvre, imprégnée d'une mélancolie à peine saisissable sous le voile d'une fantaisie parfois bouffonne, relève de la même dialectique entre 'visible et invisible', se tenant, légère, en équilibre fragile entre le 'montré' et le 'caché'. Surchargée d'incidences et de lapsus, elle fonctionne véritablement 'comme un mauvais rêve' qui appelle et provoque l'analyse

³ Voir C. Denis (en collaboration avec S. Daney), *Jacques Rivette, le veilleur*, Cinéma de notre temps, France, 1991.

tout en laissant aux spectateurs le goût âpre d'une permanence énigmatique. Car Rivette "ne propose des énigmes que pour mieux s'abstenir de les résoudre et ne programme une attente que pour mieux la frustrer".⁴ *Out 1* est un rêve ludique qui sombre parfois dans la névrose et dans l'obsession, un jeu filmique qui se perd – et se retrouve – dans la fascination de la longueur, de tout ce qui n'est pas essentiel au récit. Un cauchemar les yeux ouverts qui tend un piège au public, le faisant glisser, la conscience frustrée et toute attente déçue, sur une surface énigmatique.

Rivette réalise avec *Out 1* une expérience monumentale sur l'improvisation n'ayant pas d'égale dans sa production. *Ab-norme* par sa durée inattendue, impliquant le dépassement des limites et des contraintes auxquels un film, généralement, doit répondre, le film l'est également par le choix esthétique de l'hybridation : l'assemblage apparemment incohérent de sources diversifiés, l'addition constante de citations (intra et extra-textuelles) et la juxtaposition – ou la superposition – de références, tantôt dévoilées, tantôt masquées, sont le seul et faible ancrage de ce récit filmique où le cinéaste se rapporte pour la première fois au génie de Balzac. Rivette évoque ouvertement l'écrivain (par deux citations de la préface à *l'Histoire des Treize*, deux autres tirées de *La Duchesse de Langeais* et la reprise du terme 'dévorants'), mais aussi Lewis Carroll (dont il cite *The Hunting of the Snark* et dont il reprend, occulté dans le récit, l'intrigue de *Through the Looking-Glass*) et Gérard de Nerval (par la citation d'une des *Chimères*), pour, ensuite, les insérer dans un véritable code auto-référentiel portant sur le jeu théâtral, le groupe et le complot, et parvenant finalement à les assimiler à ses propres préoccupations esthétiques. Il emprunte autant au reportage-vérité qu'au surréalisme, laisse résonner les échos d'une poésie mystique dans la reprise du fantastique

⁴ Cf. F. Thomas, *Les jeux du solitaire*, dans "Positif", 367, 1991, p. 10.

carrollien, met en scène les performances du *Living Theater* tout en récupérant deux tragédies d'Eschyle, cite Balzac et affirme tout devoir à Henry James, brouille les pistes, confond le spectateur. Créature monstrueuse, car hybride et démesurée, mêlant, en solution de continuité, des mots inventés ou inarticulés, des devinettes et des citations, de faux indices et des révélations, des gestes mécaniques et des moments d'immobilité, *Out 1* relève, dans un glissement de domaine et de perspective, du titanisme balzacien et suggère, à une échelle réduite, le rêve prométhéen de l'écrivain.⁵ Car les récits de Rivette recèlent des tiroirs qui s'entrouvrent les uns dans les autres, faisant miroiter aux yeux du public, dans un jeu citationnel ininterrompu et obscur, des images destinées à réapparaître.

Dans *Out 1* d'évidentes oppositions se manifestent simultanément sans parvenir à fusionner : des empreintes romanesques visibles et des références balzaciennes affirmées ont leur place dans un récit qui n'a rien du cinéma littéraire et qui, dans sa construction, se réfère plutôt aux indications esthétiques anti-narratives du Nouveau Roman, un maximum de vérité documentaire et la recherche d'effets de spontanéité s'ancrent dans une fiction clamée, dans l'artifice exhibé. Les insertions documentaires ne font pas de *Out 1* un film réaliste, la reprise de Balzac non plus. L'actualité de l'époque du tournage ressort du film et pourtant c'est l'onirisme qui en définit la substance, car les références constantes au fantastique nient tout principe reproductif du réel. Nous sommes devant un cinéma du possible, ou 'des' possibles.

⁵ Dans le film l'image de Prométhée, sujet principal d'une des deux pièces dont les répétitions sont filmées, revient sans cesse évoquer le défi humain aux lois divines.

2. *Le reportage ethnographique : les Français à Paris en 1970, psychanalyse d'une époque*

Out 1 relève du réel et démentit le réalisme, car, au lieu de décrire une époque, son auteur en fait la psychanalyse, en laisse ressortir l'inconscient pour le retravailler à sa guise. À l'origine du projet il y a le reportage ethnographique *Petit à petit* (1970) de Jean Rouch, que Rivette reprend, essentiellement, dans la volonté d'étudier les 'Français en France' pendant les années Soixante-dix. Rouch qualifie sa manière de filmer de *cinéma direct*, en suivant l'exemple du *free cinema* anglais, de l'avant-garde russe (Dziga Vertov en premier) et de Robert Flaherty aux États-Unis : caméra à l'épaule, dialogues improvisés, liberté de ton, il filme sa fiction comme s'il s'agissait d'un reportage révélant ainsi, en de longues heures de tournage, la tentative d'évolution du continent africain et l'essentiel de la société française. Mais son écriture filmique, qui influencera profondément toute la génération de la Nouvelle Vague et non seulement Rivette, au-delà de sa valeur documentaire, s'approche de l'esthétique surréaliste : le cinéaste forge une philosophie du plan-séquence qu'il appelle *Cinétranse* liée à 'l'inconscient à l'œuvre' au moment du tournage. Cet état de transe créatrice dans lequel il se trouve lorsqu'il filme, l'aide à capter le réel de manière émotionnelle et à se laisser diriger, dans la fiction, par l'intuition du moment. Ce qui permet une véritable plongée dans les sensations et dans les actes inconscients tout au long du plan séquence. C'est l'affirmation de la centralité physique, neurologique presque, des corps. Lorsque Rivette s'approche du film documentaire et du cinéma vérité il le fait, donc, par la reprise de ce concept qui lui permet d'atteindre un résultat paradoxal, juxtaposant à une base réelle des couches oniriques et hypnotiques. Le spectateur dégage de *Out 1* l'impression d'une longue transe, mais garde, pourtant, tout au long de la vision, ses repères

chronologiques et sociaux. Rivette tourne, donc, un ‘voyage à Paris’ en suivant des corps en mouvement, en faisant un cinéma de postures et de gestes et, conscient de sa dette, il rend hommage à Rouch à travers la mise en abyme de la recherche ethnologique : il introduit dans le film le personnage de ‘l’ethnologue’, interprété par Michel Delahaye, qui propose l’idée d’une étude des communautés présentes en France. Le jeu des références en sort renforcé : l’étude des Parisiens dans leur contexte renvoie à Balzac et à ses *scènes de la vie parisienne*. La méthode du cinéma vérité se réalise dans le film sous le double aspect de la libre improvisation des acteurs au cœur de la ville et de l’enregistrement documentaire des répétitions des deux groupes théâtraux. Ces dernières évoquent à leur tour l’univers des groupuscules artistiques des années soixante dix et les performances du théâtre expérimental de l’époque : les comédiens sont tous filmés en longs plans séquences par une caméra 16 mm, donnant l’illusion du temps réel, et les deux acteurs qui incarnent les metteurs en scène poursuivent dans la fiction un travail de recherche théâtrale entamé dans la vie réelle. Au moment du tournage, en fait, Michèle Moretti/Lili travaille sur le corps, le langage et la psyché avec le groupe de Marc’O⁶ et Michael Lonsdale/Thomas, vient juste de terminer sa collaboration avec Peter Brook⁷ qu’il a suivi pendant plusieurs mois, en expérimentant les défis, les instances et les difficultés du théâtre contemporain. L’insertion du document réel est reconvertie en hypnose scénique : les premières séquences du film plongent le spectateur au cœur d’une recherche sur les corps et sur les sons émis pas les acteurs, dans une approche atypique du langage théâtral évoquant la transe sacrée des rituels

⁶ Marc’O est le nom d’artiste de Marc-Gilbert Guillaumin, écrivain, chercheur, metteur en scène, dramaturge et cinéaste français qui marque l’avant-garde théâtrale des années 1960 et 1970.

⁷ Peter Brook est un des maîtres reconnus du théâtre contemporain, actuellement il est régisseur et directeur des Bouffes du Nord à Paris.

africains. Cependant la référence à la tragédie classique est gardée et le défi que la troupe de Thomas exprime à plusieurs reprises consiste à se rapprocher le texte d'Eschyle pour en faire quelque chose de contemporain. En outre, les répétitions des acteurs et leurs discussions autour du texte miment l'acte de transposition du cinéaste et rentrent dans son jeu de miroirs : dès le début, s'établit l'analogie entre le jeu spontané des comédiens autour de *Prométhée* et l'improvisation des acteurs du film (parmi lesquels ces mêmes comédiens) autour de *l'Histoire des Treize*. Le régisseur Thomas, en citant Beckett, suggère de faire des mots de Prométhée une sorte de litanie, exprimée dans un langage moderne, qui rendrait l'histoire actuelle, en ferait une invocation à la justice et permettrait, en même temps, d'en évoquer l'origine sacrale. La quête mystique/mi-bouffonne de Colin sera accompagnée, lors de ses pérégrinations dans Paris, par une litanie qu'il a lui-même reconstituée d'après les billets mystérieux citant Balzac et Carrol. Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit la dimension énigmatique, ébauchée au début à travers les allusions aux 'Treize', se renforce au détriment du cinéma vérité : les digressions théâtrales proprement dites diminuent en nombre et en durée, la quête de Colin et les aventures de Frédérique prennent le dessus et les comédiens se rapprochent toujours plus des deux jeunes enquêteurs. Dans la progression des épisodes a lieu une sorte de fusion entre l'image de Prométhée et celle des 'Treize' et les cercles se resserrent autour de la mystérieuse association ayant pris comme modèle celle de Balzac.

3. *L'énigme balzacien : tentatives de décryptage par les jeux scéniques et verbaux*

Colin/Jean Pierre Léaud joue le rôle clé de 'décrypteur' des messages codés et de 'passeur' par rapport aux 'Treize'. Rivette cite, dans la forme de messages écrits filmés en détail, deux extraits de la préface de l'*Histoire des Treize* accrochés par Colin au tableau noir de sa chambre :

"[...] le lecteur pendant quatre volumes, de souterrains en souterrains, pour lui montrer un cadavre tout sec et lui dire, en forme de conclusion, qu'il lui a constamment fait peur d'une porte cachée dans quelques tapisseries ou d'un mort laissé par mégarde sous des planchers".⁸

Deux scènes après le spectateur lit :

"[...] réunis, le soir, comme des conspirateurs, ne se cachant aucune pensée, usant tour à tour d'une fortune semblable à celle du Vieux de la Montagne ; ayant les pieds dans tous les salons, les mains dans tous les coffres-forts, les coudes dans les rues, leurs têtes sur tous les oreillers, et, sans scrupules [...]"⁹

La caméra imite le regard du jeune homme se posant sur les billets et l'alterne au gros plan de son visage pour focaliser ensuite un troisième message associant des extraits de *The Hunting of the Snark* de Lewis Carroll à des formules de mystique religieuse. Le déchiffrement que Colin opère par des cryptogrammes, des anagrammes et des combinatoires le conduit à saisir le nom de l'écrivain anglais, à fouiller parmi ses livres et à récupérer le tome de l'*Histoire des Treize* – ce qui permet une citation concrète de l'objet-livre sur scène – pour écrire enfin au crayon, "Balzac Les 13" (en chiffre [fig. 1]).

⁸ H. de Balzac, *Préface*, cit., p. 789.

⁹ Ibidem, p. 792.



Fig. 1. Jean Pierre Léaud écrit
"Balzac Les 13" au tableau noir.

Dans *Out 1* Balzac est cité sous forme d'obsession adolescente et extravagante, à travers la répétition des rituels que Colin s'impose, parvenant à faire de sa chambre austère la scène dépouillée d'un théâtre burlesque, où l'acteur, à la mimique rigide, répète ses gestes mécaniques et transforme en spectacle la névrose de son personnage. Car Jean Pierre Léaud joue avec justesse "les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe",¹⁰ selon l'expression que Baudelaire utilise pour définir la répétition variable en poésie. Rivette ajoute au décodage de Colin les récurrences énigmatiques de la numérologie et de la libre association verbale : il multiplie les devinettes sans solution et réitère la présence de chiffres à valeur symbolique ou mystique (le 'Treize', évidemment, mais aussi le sept, concernant une des pièces répétées, *Les Sept contre Thèbes*, et des mystérieux guerriers cités par le personnage de Renaud, amoureux de Frédérique et membre des 'dévorants', et le onze, venant du jeu de mots lacanien "un plus dix égale indice" prononcé par le personnage de Pauline). La prolifération des jeux proprement dits à l'intérieur du récit contribue à renforcer l'idée d'assemblage chaotique : on y retrouve les parties d'échecs

¹⁰ Cf. Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, dans Id., [*Études sur Poe*], dans Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, p. 336.

(jouées en solitaire par le personnage de Loinod ou jouées symboliquement par Frédérique), la patience des 'Treize' (un faux jeu solitaire), le jeu hypnotique de Colin qui, en magicien, balance treize fois un pendule en forme de tour Eiffel, la recherche du voleur Renaud aux portes de Paris correspondant à une sorte de chasse au trésor (**fig. 2**).



Fig. 2. Juliet Berto en train de jouer aux échecs avec Jacques Doniol-Valcroze.

Véritable mise en abyme du film noir, les travestissements, le chantage, les jeux de la marelle et de la cachette et, enfin, le mime des duels policiers de la part de Frédérique, entrent dans ce système de poupées russes : ils réitèrent l'idée du jeu qui acquiert un double sens, celui du divertissement enfantin et celui de la pratique des acteurs. Cette dernière est présente, aussi, sous la forme des répétitions théâtrales, qui renvoient aux jeux de miroirs et à la présence constante du double : les deux groupes de théâtres, les deux pièces d'Eschyle, le personnage dédoublé d'Emilie/Pauline, interprété par Bulle Ogier. L'énigme déclenche une compulsion interprétative qui, au lieu de conduire à des solutions, maintient le récit dans un état d'enquête/quête perpétuelle. Et le jeu, sous toutes ses formes, est le principal instrument de cette recherche.

Les épisodes centraux du récit fournissent à l'enquête de Colin une modalité différente : sous le charme de l'incarnation de la femme rêvée, Pauline, et guidé essentiellement par la fatalité, le jeune homme sort du huis clos de sa chambre pour se rendre dans les rues de Paris où il répète à haute voix, comme une litanie, le cryptogramme carrollien reconstitué. Il cite, en outre, deux passages tirés de *La Duchesse de Langeais* lorsqu'il confère au hasard la décision à prendre pour poursuivre son chemin. Là où une rue se partage en deux, il s'arrête brusquement, exposé à l'œil rapproché de la caméra, il indique du doigt à droite, à gauche et au centre, ouvre le livre qu'il porte toujours sur lui et il lit :

“Ces quatre personnages, illustres dans la sphère aristocratique dont l'almanach de Gotha consacre annuellement les révolutions et les prétentions héréditaires, veulent une rapide esquisse sans laquelle cette peinture sociale serait incomplète”.¹¹

Comme si le livre lui avait indiqué la solution, il choisit son chemin et prononce la direction “à gauche”. Arrivé à un deuxième croisement il répète exactement le même rituel et il lit le deuxième passage : “Paris a besoin et donc il s'amourache pour quelques jours afin de satisfaire cette passion d'engouement et d'enthousiasme factice dont il est périodiquement travaillé [...]”.¹² Cette fois le livre détermine le choix de la droite.

De la peinture sociale du Faubourg Saint Germain à la présentation de Montriveau, les références hermétiques à Balzac s'accumulent chaotiquement, mais, dans la dernière citation il est question de l'amour et, surtout, de Paris. Balzac en fait un sujet de pensée et de volonté, un être vivant, animé par des forces opposées qui le travaillent en profondeur et s'expriment dans les passions humaines. La ville exige régulièrement des

¹¹ H. de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, dans Id., *La Comédie humaine*, vol. V, cit., p. 1010.

¹² Ibidem, p. 940.

amours éphémères, destinés à être vite consommés, et met les individus en face l'un de l'autre pour que ce besoin soit satisfait. Colin cède à ce besoin, au chant de la sirène. Une sirène mariée dont l'époux, tel celui d'Antoinette de Langeais, est absent. Une sirène qui appartient au groupe comme la duchesse appartient au faubourg Saint Germain, et qui, tout autant qu'Antoinette, faillit le trahir par amour. Tel Montriveau, Colin fait, pour la première fois, la rencontre de l'amour et, avec lui, son entrée dans le théâtre du monde. Car l'image de la femme se confond, à ses yeux, avec celle de l'univers mystérieux de l'association, se mêlant, à son tour, avec la perception mystique qu'il a de la chasse au Snark, moteur de ses balades parisiennes. Dans son obstinée chasse aux 'Treize' il se fait conduire par la répétition des mots et des gestes, dans une sorte d'automatisme psychique qui nous renvoie, dans une extension de sens, à l'onirisme surréaliste. Cette allusion se fait d'ailleurs explicite par le personnage de Pauline : simultanément Duchesse de Langeais, chimère amoureuse et sphinx détenteur du secret, elle appartient au nombre de ces personnages fabuleux, surgissant du néant, qui fournissent des indices à Colin sans pourtant lui livrer le secret du groupe (**fig. 3**).



Fig. 3. Mise en abyme de l'image au miroir de Bulle Ogier.

Lorsque le jeune homme lui pose des questions concernant la mystérieuse association, elle répond par l’alliance des sonorités et par des jeux de mots qui l’amènent à citer le premier vers d’*Artémis*,¹³ extrait des *Chimères* que Gérard de Nerval publie à la suite des *Filles du Feu*. Le choix de ce poème dans le film est lié essentiellement à la présence du chiffre treize, à l’idée d’une ‘revenante’ qui serait ‘reine’ pour son amant et à l’évocation du moment passager de la passion amoureuse, mais il est aussi la marque d’une esthétique que Rivette partage, puisque dans son recueil Nerval relate, en vers souvent hermétiques, des expériences vécues mêlées aux réminiscences littéraires et aux allusions savantes à l’alchimie et à l’astrologie. D’ailleurs, Nerval dans ses *Nuits d’Octobre* décrit des promenades parisiennes qui semblent ouvrir la voie à la perception surréaliste de la ville, la même perception qui s’impose dans le film de Rivette au cours de la flânerie de Colin superposant au mirage des aventuriers balzaciens, celui de l’équipage de *The Hunting of the Snark*.¹⁴ La poursuite de l’animal fabuleux reproduit le parcours du jeune homme qui, sans équipage mais séduit par le mirage d’un groupe tout aussi fabuleux – dont il découvrira plus tard la substance aléatoire et qu’il réinsérera dans l’espace du rêve –, se fraye un chemin dans les rues de Paris. Filmé pendant qu’il marche à pas sveltes, côtoyé par une

¹³ Cf. G. de Nerval, *Les Filles du Feu. Nouvelles*, dans Id., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Guillaume et de C. Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de J. Bony, M. Brix, L. D’Hulst, V. Pichois, J.-L. Steinmetz, J. Ziegler et le concours d’A. Fonyi, p. 648, vv. 1-4 : “La Treizième revient... C’est encore la première ; / Et c’est toujours la seule, ou c’est le seul moment ; / Car es-tu reine, ô toi ! la première ou dernière ? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ? [...]”.

¹⁴ Ce poème burlesque raconte les tribulations d’un équipage improbable à la recherche d’une créature inexistante, le Snark, dont l’appellation ferait penser à un monstre fabuleux moitié serpent (*snake*) moitié requin (*shark*) Lewis Carroll, qui s’est toujours tu au sujet de son épopée fantastique et de la signification de son animal énigmatique, balance dans le récit le jeu linguistique et le raisonnement mathématique et il semble mener son équipage, et ses lecteurs avec lui, par le bout du nez quand, à la fin il affirme que le Snark en réalité n’était qu’un “Boojum”.

caméra/miroir qui ne le quitte pas, il répète plusieurs fois de suite sa litanie et en souligne ainsi l'hypnotisme, reflet d'un récit bâti, lui aussi, autour de la hantise des mots et de la magie des rituels réitérés provoquant l'étirement du temps et la dilatation de l'espace. Le labyrinthe métropolitain laisse percevoir la densité hypnotique des temps morts.

4. *Les échos surréalistes et l'étendue hypnotique d'une errance sans fin*

Rivette sonde l'espace énigmatique balzacien et rejoint ainsi 'l'autre Balzac', un Balzac flâneur qui déambule à travers les mystères de Paris. Un Balzac visionnaire qui transfigure la ville, y dessine des altimétries et des sphères, en saisit l'énergie ambiante et en fait le protagoniste souterrain de *l'Histoire des Treize*. Mais Rivette ne met en scène que la surface. Tous les modèles qu'il nous propose sont d'ordre spatial et visuel : plans de Paris, lignes de la main, acteurs allongés au sol des ateliers, jeu d'échecs, poèmes écrits au tableau noir, anagrammes. Le récit s'esquisse dans des labyrinthes spatiaux où les personnages se croisent et les situations s'entremêlent. Le parcours de Frédérique, l'autre déchiffreur potentiel, ressemble à une symbolique partie d'échec qu'elle perd, fatalement, juste au moment de 'pénétrer le miroir' et qui renvoie au récit de Lewis Carroll *Through the Looking-Glass* où l'héroïne de *Alice's Adventures in Wonderland* décide de passer de l'autre côté du miroir et commence un voyage fantastique dans un royaume qui est structuré comme un échiquier (il n'est pas étonnant, d'ailleurs, dans notre perspective, de savoir que quelques années après son rôle dans *Out 1 Juliet Berto* sera une des deux protagonistes de *Céline et Julie vont en bateau*, libre adaptation de *Alice's Adventures in Wonderland*). Frédérique est tuée par erreur par son amoureux mystérieux qui aurait pu lui livrer le secret des 'dévorants', appelés aussi, toujours en termes balzaciens, "Compagnons du devoir". Rivette met l'accent sur la

nécessité d'une initiation qui donnerait accès au secret du groupe. Colin et Frédérique accomplissent un parcours initiatique où l'essentiel est en jeu, une quête mystique de la vérité et de l'amour pour le premier et un jeu enfantin destiné à se conclure en sacrifice pour la deuxième (**fig. 4**).



Fig. 4. Juliet Berto croise des poignards sur sa poitrine en anticipant visuellement sa propre mort.

La flânerie surréaliste rencontre, donc, le récit à mystère et pénètre la tradition balzacienne. Elle prend la forme d'un abandon au présent des tribulations des deux enquêteurs et des potentiels conspirateurs, dans l'absence de préméditation temporelle et de volonté, exception faite pour une sorte de pulsion au mouvement qui saisit mystérieusement les deux outsiders. Elle avance dans une succession de lieux fortuits et, donc, dans l'absence de détermination préalable du trajet. Car la flânerie, chez Rivette, constitue également un parti pris esthétique, portant sur la déambulation non préméditée dans l'espace et sur la dilatation par répétition dans le temps.¹⁵ L'acte cinématographique lui-même forme une sorte d'abandon à ce que proposent les aléas du hasard, de la mémoire, de l'anticipation et des rencontres. De là un cinéma qui privilégie les associations d'images et

¹⁵ Selon une notion nouvelle de temporalité filmique, s'accordant à l'œuvre théorique deleuzienne et participant de la recherche cinématographique de l'époque, en particulier de celle d'Antonioni.

d'idées, et préfère aux constructions rationnelles les fils conducteurs affectifs portant sur la reprise, la contamination et la récupération constante de la mémoire culturelle et émotionnelle de son auteur.

Des échos littéraires se laissent entendre ; bien que Rivette n'introduit dans *Out 1* aucune référence directe aux récits de la ville écrits par Breton et Aragon, son film en partage l'atmosphère, car Colin et Frédérique s'exposent à toutes les perceptions de l'errance, leurs déambulations portent la trace d'une activité onirique inconsciente qui semble monter à la surface, de même que les répétitions de la troupe de Thomas, centrées sur la manifestation physique et sonore de l'inconscient, voire de la folie. Dans *Nadja* (1928) Breton exprime au mieux la démarche surréaliste de l'investissement par l'imaginaire d'un lieu réel, car la ville devient l'espace de l'errance où l'insolite se manifeste sous toutes ses formes et la femme incarne l'énigme à dévoiler ; dans le *Paysan de Paris* (1926), Aragon saisit le merveilleux quotidien, inséré dans une modernité définie par un changement perpétuel. La pratique surréaliste repose effectivement sur des formes de libre association, dictées par les rebondissements de l'inconscient et la toute-puissance du rêve ; il en est de même pour *Out 1*, dont l'esthétique repose essentiellement sur les pratiques d'hybridation, c'est à dire sur l'insertion d'éléments fortuits, incongrus qui provoquent la surprise et un effet de distanciation. À l'atomisation du récit s'ajoute la rêverie qui le hante, tantôt sous la forme de simple fantaisie enfantine, tantôt de cauchemar obsessionnel. Ces deux formes de rêve diurne tracent les parcours des personnages, semblables à ceux du *paysan de Paris* qui fait du collage une véritable quête de l'identité autour du mythe de la ville et de la religion de la femme, deux principes organisateurs forts qui lui permettent de faire face au risque de la dissolution.

La quête d'identité est, dans *Out 1*, celle des deux outsiders, Colin et Frédérique, mais aussi celle du groupe qui risque de se dissoudre dans le

néant avant que les deux jeunes ne le fassent réapparaître. Identité collective et identité individuelle qui se composent et se décomposent dans les jeux du hasard. Le réel s'exprime par une multiplicité d'indices contradictoires que les personnages – et le public avec eux – enregistrent en essayant de leur donner un sens, sans pourtant y parvenir. Ils nécessitent d'un décodage et ouvrent la voie à une pluralité interprétative qui n'a pourtant pas de solution véritable. Ce ne sont, finalement, que les actes incohérents, les mots inarticulés et les automatismes des personnages, soutenus par l'improvisation des acteurs, qui s'imposent tout au long du récit. Rivette ne lance des pistes que pour mieux dépister le spectateur, entraîné dans un univers mystérieux où il capte des signes à déchiffrer pour s'apercevoir, enfin, qu'il s'agissait d'un jeu cérébral et gratuit, voué à la réflexion sur sa construction et sur son système référentiel. Il reprend ainsi la double perspective du récit herméneutique balzacien, déclencheur d'une compulsion interprétative mais destiné parfois à l'échec de cette même interprétation, ce qui produit la permanence de l'énigme. *Out 1*, le film 'dédale' de Rivette, comme nous disions en ouverture, n'est au fond qu'un défi et un piège herméneutique, car il tend essentiellement à la répétition et à l'inachèvement et il se clôt (faussement) sur une impasse provoquant la désorientation des spectateurs. Comme si sa conclusion, toujours différée, s'évanouissait progressivement au lieu de se réaliser, "car les films de Rivette n'ont de fin que accidentelle, de fatigue ou d'obligation".¹⁶ Comme si le secret à la base de l'association fictive, ainsi que de l'organisation du récit lui-même, n'était qu'un leurre, qui se laisserait entendre au sens où le modifie la conclusion de *Paris nous appartient* : "l'organisation est une

¹⁶ Cf. J. Durançon, *Le guetteur du rêve*, dans S. Liandrat-Guigues, *Jacques Rivette critique et cinéaste*, Paris, Lettres Modernes, 1998, p. 6.

idée, elle n'a jamais existé que dans l'imagination".¹⁷ Car un film, chez Rivette, n'atteint jamais sa forme définitive, sa raison d'être est celle d'un 'travail à l'œuvre', incessant, interminable. Dans *Out 1* le cinéaste évoque le délire obsessionnel et inaccompli de Colin et Frédérique, les deux enquêteurs, et le processus circulaire de préparation de deux représentations qui n'auront pas lieu, en produisant une véritable mise en abyme de l'inachèvement, dans les deux sens d'absence de fin et d'absence de finalité. On pourrait lire dans cette dialectique irrésolue la perpétuelle réinvention 'en bricoleur' des récits balzaciens, toujours remaniés, révisés, corrigés par leur auteur. Comment ne pas songer, en fait, à un Balzac "procédant par retouches successives, adjonctions, corrections, gonflement du manuscrit originel" ?¹⁸

5. Rivette bricoleur : la récupération de la mémoire individuelle et collective

Rivette rattache explicitement la mécanique d'insertion parcellaire et de remaniement du matériel de départ qui caractérise *Out 1* – ainsi que la plupart de ses ouvrages – à la notion de 'bricolage' définie par Claude Lévi-Strauss par rapport à la 'pensée sauvage'. L'anthropologue compare la pensée scientifique moderne à la pensée mythique des populations dites primitives, exprimée, dans sa réalisation, par le bricolage, où l'on procède à une construction avec des outils improvisés et des matériaux hétéroclites, en renouvelant sa propre démarche au gré des opportunités et des contingences. Le travail du bricoleur, qui sert et exprime la pensée sauvage,

¹⁷ Cf. S. Liandrat-Guigues, *Génie de la mélancolie*, dans Id., *Jacques Rivette critique et cinéaste*, cit., p. 28.

¹⁸ Cf. A. M. Baron, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Champion, 2002, p. 137.

se fait Poésie à travers l'acquisition d'un sens supplémentaire qui permet d'y reconnaître son auteur, car "sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi".¹⁹

Auteur au sens le plus strict du terme, balzacien par vocation, Rivette bricole son système de référence, combine des éléments hétéroclites venant de champs d'expression différenciés, recycle les restes des ouvrages antérieures, récupère des bribes de sa mémoire. Il tisse une tapisserie aux nuances multiples où "chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles"²⁰ et acquiert ainsi une signification autre que celle du départ. Il 'fait' du Balzac en bricoleur et, cela faisant, il en extrait le pouvoir mystique, l'ambiguïté cachée aux yeux de ces lecteurs qui s'attendent exclusivement à une peinture des mœurs réaliste, ou, du moins, vraisemblable. En cela Rivette rejoint, encore une fois, son écrivain d'élection, un 'Balzac bricoleur' dont l'œuvre serait le résultat d'un assemblage démesuré, et dont la cathédrale littéraire serait bâtie, elle aussi, selon un système additionnel :

"'Bricolage' génial, le roman balzacien est une combinatoire infinie de mythèmes constants, un arrangement toujours nouveau d'éléments toujours identiques, employés tantôt comme signifiés tantôt comme signifiants".²¹

Un siècle après Balzac, Jacques Rivette procède de la même manière, il élabore son travail minutieux de reprise et de disposition de fragments épars, issus de sa mémoire culturelle, mais aussi de ses propres fantasmes, de son expérience et de son intelligence créatrice. Car *Out 1*, œuvre 'dérivée' par excellence, naissant d'un mélange hétéroclite et inattendu, est d'abord le miroir de son auteur.

¹⁹ Cf. C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p. 25.

²⁰ Cf. *ibidem*, p. 27.

²¹ A. M. Baron, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, cit., p. 137.

Le film évoque ouvertement son premier long-métrage, *Paris nous appartient*, où une compagnie théâtrale répète *Périclès* et plusieurs personnages évoluent autour d'une atmosphère de complot qui reste, pourtant, aléatoire ; il se rattache aussi à *L'Amour Fou* par sa dimension, par son goût pour le théâtre et par la névrose intellectuelle qui mine le caractère ludique de l'entreprise. Mais il est surtout le résultat d'un autobiographisme caché qui dans l'image du complot fait référence à la 'bande à Rivette' des "Cahiers du Cinéma", ainsi que – au-delà – au mythe des 'Treize' balzaciens. Plusieurs clins d'œil, dans le film, témoignent de cet aspect faussement frivole. Parmi tous les personnages d'*Out 1*, se détachent quelques figures solitaires, singulières tant par leur statut actoriel que par la nature et le degré de leur implication dans la fiction : il s'agit, en fait, de deux rédacteurs des "Cahiers du cinéma", Jacques Doniol-Valcroze en joueur d'échecs et Michel Delahaye en ethnologue, et d'un cinéaste-critique, Eric Rohmer, dans le rôle d'un spécialiste de Balzac. Au cours des pérégrinations de Colin, un panneau en détail indique place St. Opportune, au coin de la rue des Halles, pour que le public puisse situer la boutique *L'angle du hasard*, épicerie des rencontres entre des conspirateurs mystérieux et un des enquêteurs, près de la rue Coquillière, là où les rédacteurs des "Cahiers" avaient l'habitude de se rencontrer. La même rue est nommée par Eric Rohmer lorsque, dans le rôle de l'expert balzacien, il fournit des indications à Colin. Sphinx ambigu, en position liminaire entre la vie réelle et la fiction, Rohmer permet d'un côté une réflexion intertextuelle sur le travail en acte – selon 'l'expert', en fait, l'univers romanesque de Balzac serait traversé par la perception mythique de toute forme d'association, destinée pourtant à rester potentielle – et de l'autre évoque et rétablit le rôle clé de prosélytisme balzacien que lui – et non son personnage – avait accompli auprès de ses collègues et amis des "Cahiers du cinéma".

Dans la préface à *La Rabouilleuse* qu'il écrit dans les années Quarante-dix, Eric Rohmer affirme à quel point sa génération a été influencée "par Balzac que moi-même et mes amis – qui nous prenions un peu pour les treize – connaissions presque tout entier par cœur"²² en montrant comment la reprise de l'écrivain par Rivette s'inscrit dans une démarche collective où l'impregnation balzacienne est perçue comme essentielle. D'un côté, les 'jeunes turcs' auraient été, comme les 'Treize' balzaciens, attachés à leurs rites, à leurs lieux de rencontre, à leurs signes de reconnaissance (et, dans leur cas spécifique, au projet de nouveau cinématographique qu'ils allaient accomplir grâce au soutien réciproque).²³ De l'autre, ils auraient voué un véritable culte au démiurge de *La Comédie Humaine*²⁴ exprimé par de multiples références, des citations et des emprunts, répondant plutôt à une véritable mythologie balzacienne qu'à la volonté de transposer ses récits au cinéma.

Lorsque Rivette choisit de faire improviser ses acteurs sur le thème du complot, il saisit le potentiel mythique de l'œuvre balzacienne tel qu'il l'avait ressenti pour la première fois en lisant *Une ténébreuse affaire* sur le conseil du même Rohmer. *Out 1* serait, dans cette perspective, l'évocation du récit à énigme balzacien et la mise en abyme du fantasme de l'association, plutôt que de l'*Histoire des Treize* elle-même, l'expression d'une possibilité qui reste inachevée, inaccomplie. L'association des

²² Cf. E. Rohmer, *Lignes Balzaciennes*, dans H. de Balzac, *La Rabouilleuse*, Paris, Pol, 1992, p. 7.

²³ Balzac même, d'ailleurs, avait tenté de fonder une association à l'image des 'Treize', le 'Cheval rouge', dont les associés, selon les témoignages de Léon Gozlan et de Théophile Gautier, comme une écurie de fougueux talents, auraient dû se soutenir mutuellement pour obtenir les postes clefs du monde littéraire, théâtral et journalistique.

²⁴ Un culte dont l'incarnation cinématographique la plus célèbre est le petit autel fait d'une photo et d'une bougie que le jeune Jean Pierre Léaud, dans le rôle d'Antoine Doinel, dresse à Balzac dans *Les 400 coups*, premier long métrage de François Truffaut.

personnages s'inspirant des 'Treize' n'existe qu'à l'état potentiel et tend autant à la gratuité qu'à la disparition.

Rivette revisite ses rêves, sourit, ironique et tendre, devant ses passions de jeune homme, rend hommage à ses nourritures intellectuelles. Profondément daté et pourtant impérissable, *Out 1* demeure un rêve d'adolescent aux prises avec ses images mythiques et obscures. Sa valeur réside dans la compulsion interprétative qu'il déclenche dans le public malgré son affirmation d'hermétisme, dans le goût du collage, dans le plaisir du jeu. Entre le geste et le concept, sans issu et sans solution.



MARIANO D'AMBROSIO

UN LIBRO-LABIRINTO.

ECHI DI BORGES IN “HOUSE OF LEAVES”

DI MARK Z. DANIELEWSKI

1. *Finzioni*

Un aneddoto vuole che dopo la pubblicazione della ‘nota di lettura’ di Jorge Luis Borges su “*The approach to Al-Mu’tasim* del abogado Mir Bahadur Alí, de Bombay”,¹ il giovane Adolfo Bioy Casares, scambiando il racconto per una vera recensione, abbia ordinato il libro a Londra, ovviamente invano.² Borges stesso aveva maliziosamente generato questo malinteso pubblicando il resoconto fittizio in fondo a una raccolta di saggi, *Historia de la eternidad* (1936), senza alcun elemento paratestuale che ne denunciasse il regime finzionale. Nel 1944 lo stesso racconto fu incluso nella raccolta *Ficciones*: più esplicitamente, dunque, il paratesto svelava

¹ Cfr. J. L. Borges, *El acercamiento a Almotásim*, in Id., *Historia de la eternidad*, in Id., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2005-2007, vol. I, p. 443.

² Si veda E. Rodriguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1983, p. 313.

l'appartenenza del romanzo dell'avvocato di Bombay e delle presunte citazioni riportate da quest'opera a un universo di finzione. Anche la consapevolezza della finzione, tuttavia, non basta a eludere il forte senso di ambiguità provocato dalla presenza, accanto all'invenzione letteraria, di dettagli presi in prestito dall'universo extradiegetico, quali ad esempio il riferimento a editore e prefatore della presunta opera (Victor Gollancz e Dorothy L. Sayers), le (pseudo)citazioni di commento all'opera stessa da parte di autori realmente esistenti (Philip Guedalla, Cecil Roberts), e l'accostamento ad altre opere reali (il *Mantiq-al-Tayr* ovvero *Colloquio degli uccelli*, di Farid ud-Din Attar).³ Questa impossibilità di distinguere tra l'immaginario e l'esistente, tra l'universo fittizio e quello reale, prodotta da un intreccio di citazioni e riferimenti talvolta reali talvolta illusori, talvolta letterali talvolta adulterati, talvolta dichiarati talvolta solo allusi, sarà la cifra di gran parte della produzione narrativa di Borges.

In realtà il gioco tra realtà e finzione, la citazione di opere inesistenti e la falsa attribuzione di opere reali a personaggi immaginari (e viceversa) è un procedimento che, seppur trasgressivo, ha una sua precisa tradizione letteraria: difficile immaginare un Bioy Casares che ordini anche, insieme a *The approach to Al-Mu'tasim* di Mir Bahadur Ali, ad esempio, il *Mad Trist* di Sir Launcelot Canning, il *De nasis* di Hafen Slawkenbergius o il *De modo cacandi* di Tartaretus. Borges in particolare, tuttavia, eleva a sistema, quasi a filosofia, questa intertestualità ambigua, tanto che due critici diversi come Gérard Genette e Antoine Compagnon dichiarano di porre alla base delle loro riflessioni sulla transtestualità proprio gli anomali procedimenti borgesiani. Genette parla del suo *Palimpsestes* come di

³ Si veda Id., *El acercamiento a Almotásim*, cit., pp. 443-447.

“[...] rien d'autre que la transcription fidèle d'un cauchemar non moins fidèle, lui-même issu d'une lecture hâtive et, je le crains, lacunaire, à la lumière suspecte de quelques pages de Borges, de je ne sais quel Dictionnaire des Œuvres de tous les Temps et de tous les Pays”;⁴

mentre Compagnon confessa che

“en vérité, ce sont peut-être – faut-il l'avouer? – les perversions de la citation, celles entre autres explorées par Borges, qui m'ont non seulement incité à chercher une structure de la citation 'normale', mais qui ont encore établi cette structure, en révélant des cas qui, sur un mode caricatural, la mettaient en œuvre”.⁵

La via delle 'perversioni' della citazione è stata esplorata da molti altri scrittori dopo Borges: *Pale fire* di Vladimir Nabokov, per esempio, insiste su un gioco di mistificazioni, false traduzioni e allusioni nascoste; mentre *La Vie: mode d'emploi* di Georges Perec costruisce un universo ricco di *impli-citations*⁶ in cui si mescolano riferimenti reali e fittizi. Il romanzo postmoderno esaspera questa strada, giungendo ad una punta vertiginosa di oltranzismo citazionistico e pseudo-citazionistico con *House of Leaves* dello statunitense Mark Z. Danielewski.

2. “*House of Leaves*”

House of Leaves parte dal *cliché* del manoscritto ritrovato per costruire più livelli di narrazione, che intreccia e confonde. Il testo

⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 446.

⁵ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 364.

⁶ La nozione di “impli-citation”, prestito letterale intercalato nel testo senza virgolette, è stata introdotta da Bernard Magné. Pratica vicina al plagio, se ne distingue perché manca la volontà fraudolenta, ma vi è piuttosto un'istanza ludica, di omaggio ad un altro autore e di sfida al lettore a cui viene chiesto di identificare il prestito. Si veda B. Magné, *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, pp. 73-75.

principale è infatti glossato da centinaia di note a piè di pagina che moltiplicano le voci narrative, e infine ampliato con appendici di vario genere. Le pratiche paratestuali sono assorbite nell'universo intradiegetico: avremo dunque una proliferazione di note, un'impaginazione anomala e proteiforme, acrostici nascosti nel testo, elenchi e liste anche di svariate pagine, un indice, l'inserimento di *collages* e fotografie, centinaia di citazioni e riferimenti bibliografici fittizi o veri. Sebbene sia difficile stabilire quale sia il "récit primaire",⁷ si possono distinguere almeno tre livelli narrativi.

Un primo livello è quello del manoscritto originale intitolato *House of Leaves*, il cui autore è un misterioso vecchio cieco chiamato Zampanò (memore ovviamente della *Strada* felliniana): si tratta al contempo di una descrizione e di un commento in stile accademico di un film, *The Navidson Record*, che ne costituisce dunque (in termini genettiani) l'ipotesto. Il film narra la storia del trasferimento della famiglia di Will Navidson, fotografo insignito del premio Pulitzer,⁸ della sua compagna Karen Green, ex-modella, e dei loro figli Chad e Daisy in una casa della Virginia. La casa è al centro dell'intrigo: dapprima si scopre che le sue dimensioni interne sono maggiori di quelle esterne, in seguito spuntano, dal nulla, nuove stanze. Una di queste, un corridoio, dà accesso a un labirinto del tutto vuoto, dalle dimensioni apparentemente infinite e in continuo mutamento, luogo

⁷ Per il concetto di "récit primaire" si veda G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 20. Genette ne introduce la nozione a parziale correzione del controverso concetto di "récit premier", utilizzato in Id., *Discours du récit*, in Id., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 67-267.

⁸ Il personaggio di Will Navidson è esplicitamente ispirato alla figura del fotografo sudafricano Kevin Carter: nella trama ha molto spazio il ricordo angosciato di una fotografia scattata in Sudan (un avvoltoio che attende la morte di una bambina denutrita), che è esattamente quella che valse a Carter il premio Pulitzer nel 1994. Carter morì suicida nello stesso anno, tormentato dalle drammatiche immagini da lui documentate. Si veda M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, London, Doubleday, 2001, p. 368.

spaventoso da cui proviene un feroce ringhio dall'oscura origine. Il film riprende in stile documentario i tentativi di esplorazione di questo spazio da parte di Will, di suo fratello e di altri amici, nonché la vita quotidiana della famiglia nella casa, i preparativi delle esplorazioni, le tensioni che ne conseguono. Rispetto a questo ipotesto assente, il manoscritto di Zampanò funziona come riassunto, parafrasi e trasposizione, ri-mediazione del testo di partenza,⁹ ma al tempo stesso anche come metatesto di tipo accademico, con l'appoggio di pagine critiche, articoli di giornale, interviste, letteratura grigia, riferimenti bibliografici disparati e soprattutto di centinaia di note, spesso digressive, così che testo e metatesto risultano inestricabili e si parassitano a vicenda.

Il secondo livello è quello del commento al manoscritto da parte di Johnny Truant, giovane tatuatore dal passato difficile, con problemi psichici, di alcol e droga, vicino di casa dell'autore. Alla morte di Zampanò Johnny, curiosando nel suo appartamento, trova il manoscritto che in realtà è piuttosto un *puzzle* eterogeneo di frammenti scritti su fazzoletti, buste, francobolli e altro, con numerose correzioni, cancellazioni, persino strane bruciature. Johnny, dunque, rimette insieme il libro, lo trascrive, lo commenta con ulteriori note che a volte partono dal testo di Zampanò, altre volte da altre note: le due 'voci' sono distinte da caratteri tipografici diversi, Courier per Johnny e Times New Roman per Zampanò. I commenti di Johnny, tuttavia, sono raramente metatestuali: il più delle volte apportano invece un ulteriore livello di racconto, quello delle sue esperienze, dei progressivi turbamenti che gli provoca la lettura del manoscritto, dei dolorosi ricordi dell'infanzia e adolescenza che riaffiorano. Nella sua introduzione Johnny dichiara che "Zampanò's entire

⁹ Katherine N. Hayles parla a proposito di *House of Leaves* di "remediated narrator": cfr K. N. Hayles, *Writing Machines*, Cambridge (Mass.)-London, Mit Press, 2002, p. 346.

project is about a film which doesn't even exist" e "furthermore, most of what's said by famous people has been made up"; inoltre, "as for the books cited in the footnotes, a good portion of them are fictitious": insomma, "there's suddenly a whole lot here not to take too seriously".¹⁰ In tal modo l'opera di Zampanò assume un altro *status* rispetto a quello auto-dichiarato, rientra in un altro genere che secondo Genette è stato fondato o consolidato da Borges: "le *pseudo-métatexte*, ou critique imaginaire, où s'investissent (entre autres) à la fois la réduction simulée, le pastiche d'un genre (la critique littéraire) et l'apocryphe médiatisé".¹¹

Il terzo livello narrativo a cui si accennava in precedenza è quello anonimo di "The Editors", voce distinta e segnalata con carattere tipografico Bookman, che interviene sporadicamente per inserire precisazioni o traduzioni lasciate in sospeso. Questa terza voce che rappresenta l'istanza editoriale crea ulteriore ambiguità, per esempio rendendo difficile l'attribuzione di certe scelte paratestuali. Una delle ambizioni di *House of Leaves* è in effetti quella di includere l'intera dimensione paratestuale nell'universo intradiegetico, di testualizzarla e farla diventare significante. C'è, come si è detto, il continuo ricorso alle note e l'uso di diversi caratteri tipografici, ma bisogna considerare anche l'impaginazione mimetica rispetto alla trama, la colorazione di alcune parole-chiave, gli pseudo-refusi creatori di senso e, soprattutto, l'aggiunta di più di un centinaio di pagine di appendici che complicano ancora la struttura dell'opera introducendo almeno un'altra importante voce: quella della madre di Johnny, Pelafina Heather Lièvre, di cui sono riportate le lettere inviate al figlio dalla casa di cura in cui è ricoverata. Le appendici comprendono anche poesie giovanili di Johnny, poesie e frammenti di

¹⁰ Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., pp. XIX-XX.

¹¹ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., pp. 297-298.

diario di Zampanò, materiale di difficile attribuzione come *collages*, fotografie e citazioni varie, infine un indice di più di quaranta pagine su due colonne (abbastanza eretico, seguendo l'esempio di Nabokov e di Perec).

Una delle caratteristiche più spiazzanti di *House of Leaves* è l'ostentazione con cui il romanzo, attraverso il florilegio dei riferimenti, cerca di predisporre la sua stessa interpretazione. Di volta in volta vengono chiamati in causa filosofi come Heidegger, Bachelard o Derrida, critici letterari come Harold Bloom, John Hollander o Camille Paglia, teorici dell'architettura come Christian Norberg-Schultz; sono discusse presunte interpretazioni del film che abbracciano prospettive diverse come la psicanalisi, la critica cinematografica, la semiotica, la sociologia della comunicazione, gli studi femministi, l'estetica, persino la speleologia e la fisica acustica, sempre con l'appoggio di citazioni e rinvii a libri e articoli, talvolta esistenti talvolta immaginari. Fra le innumerevoli allusioni è poi costante il ricorso ai motivi biblici, alla mitologia greca, a Ovidio, Virgilio, Dante, Milton, Shakespeare, Coleridge, Rilke, senza dimenticare l'esplicito riferimento all'opera grafica di Maurits Cornelis Escher. Insomma, i punti di accesso al testo sono tanti da costituire un labirinto nel labirinto, mentre le molteplici direzioni suggerite hanno proprio lo scopo di disorientare il lettore. La letteratura di Jorge Luis Borges può allora venire in aiuto, analizzando questo vertiginoso intertesto, non solo per le evidenti vicinanze tematiche ma anche perché lo scrittore argentino è più volte citato, sia direttamente che indirettamente. Gli echi borgesiani presenti in *House of Leaves* permetteranno dunque di osservare in che modo la citazione, semplice o perversa, opera nel testo, quali effetti crea e quali problemi pone.

3. *Borges nel labirinto*

Se il ritaglio di una fotografia di Borges, come una firma, appare fra i *collages* che formano l'appendice conclusiva del romanzo di Danielewski,¹² non dobbiamo troppo stupirci delle somiglianze che legano il personaggio di Zampanò allo scrittore argentino: un dotto cieco, aiutato da lettrici, con una duplice propensione al racconto fantastico e all'erudizione, mescolata a false attribuzioni e riferimenti dubbi (molti autori citati da Zampanò, non a caso, sono quelli prediletti da Borges). Due temi ossessivi nella sua narrazione, inoltre, sono ben noti ai lettori dello scrittore argentino: il labirinto e il Minotauro. In *House of Leaves* il labirinto presta la sua forma al libro che lo contiene, come già avveniva per quello di Ts'ui Pên nel *Jardín de senderos que se bifurcan*: si pensi al capitolo IX di Danielewski, inestricabile groviglio di impaginazione eterodossa (liste che scorrono sui margini, finestre riempite da scrittura speculare), di note che si rimandano l'un l'altra formando circoli viziosi, rinviando a pagine precedenti o successive, riportando spesso al punto di partenza. Per Zampanò come per Borges, prevedibile corollario del tema del labirinto è il Minotauro, sottolineato da due diversi procedimenti paratestuali: "Minotaur" è parola costantemente colorata in rosso (mentre la parola "house" è sempre in blu) e tutti i passaggi in cui vi si fa riferimento appaiono barrati, recuperati nella finzione romanzesca da Johnny dopo una sistematica cancellazione da parte di Zampanò. Occultare il Minotauro dentro il labirinto ha certamente una sua logica e del resto l'idea di un Minotauro invisibile era già nel dittico di poesie sul labirinto incluse da Borges nel suo *Elogio de la sombra*. In *Laberinto*, al lettore intrappolato il poeta dice esplicitamente:

¹² Si veda M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 582.

“No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera”.¹³

In *El laberinto*, che segue immediatamente, è il soggetto narrante a essere imprigionato e costretto a vagare senza speranza di incontrare l'Altro, di cui avverte l'invisibile presenza (in un ambiguo scambio delle parti fra la vittima e lo stesso Minotauro):

“El aire me ha traído
en las cóncavas tardes un bramido
o el eco de un bramido desolado.
Sé que en la sombra hay
otro, cuya suerte es fatigar las largas soledades
que tejen y destejen este Hades
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
éste el último día de la espera”.¹⁴

La casa di Navidson rievoca allora da vicino i labirinti di Borges, con il suo ringhio che richiama il “bramido desolado” di un Minotauro che non si mostra e rappresenta una minaccia costante:

“[...] despite its corridors and rooms of various sizes is nothing more than corridors and rooms, even if sometimes, as John Updike once observed in the course of *translating the labyrinth*: ‘The galleries seem straight but curve furtively’”.¹⁵

L'attribuzione a Updike è in realtà un depistaggio poiché si tratta appunto della citazione di una traduzione: quella di John Updike pubblicata

¹³ J. L. Borges, *Laberinto*, in Id., *Elogio de la sombra*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II, p. 390.

¹⁴ Id., *El laberinto*, ivi, p. 391.

¹⁵ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 119. Sottolineatura nostra.

nel 1972 col titolo *The labyrinth*.¹⁶ Qualcosa di simile avviene anche per John Hollander, autore ampiamente saccheggiato nel capitolo che tratta dell'eco¹⁷ e presente anche in una nota al manoscritto di Zampanò, manoscritto parzialmente danneggiato e nota quindi lacunosa: "As John Hollander [] 'It would annihilate all of us to see / the huge shape of our being; mercifully / [] offers us issue and oblivion'".¹⁸ Si tratta anche in questo caso della traduzione in inglese di una poesia di Borges,¹⁹ che non è però menzionato:

"Nos aniquilaría ver la ingente
forma de nuestro ser; piadosamente
Dios nos depara sucesión y olvido".²⁰

Ma nel romanzo di Danielewski i riferimenti a Borges, marginali o in posizione di assoluto rilievo, sono anche espliciti. Nel capitolo IX di *House of Leaves*, per esempio, il labirinto grafico prende forma anche attraverso le lunghe liste che scorrono sul margine delle pagine: un elenco di architetti, un altro paradossale elenco di costruzioni a cui la casa *non* assomiglia. Al centro si aprono finestre di testo anch'esse riempite di note: una di queste riporta la lista di fantasmi letterari che infesterebbero la casa secondo il

¹⁶ Si veda J. L. Borges, *The Labyrinth*, in Id., *Selected Poems, 1923-1967*, edited with an introduction and notes by N. Th. Di Giovanni, New York, Delacorte Press, 1972, p. 221. Il passo tradotto è più conciso e recita: "Rectas galerías que se curvan". Si noti come sia tecnicamente corretto riferire le parole citate al traduttore, anche se l'omissione del nome dell'autore tradotto produce un sospetto di falsificazione.

¹⁷ Si veda M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., pp. 41-46, che utilizza J. Hollander, *The Figure of Echo*, Berkeley, University of California Press, 1981, *passim*. Si tratta per lo più di esempi di eco inteso come figura retorica, dunque citazioni di citazioni.

¹⁸ Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 338.

¹⁹ Cfr. J. L. Borges, *Oedipus and the Enigma*, in Id., *Selected Poems, 1923-1967*, cit., p. 191.

²⁰ Id., *Edipo y el enigma*, in Id., *El otro, el mismo*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II, p. 328. Si noti che la lacuna del testo tradotto, in *House of Leaves*, omette proprio la parola "Dios".

critico Candida Hayashi, personaggio fittizio che cita però dozzine di autori e opere reali come Edgar Allan Poe, John Fante, Salman Rushdie, Howard Lovecraft, Thomas Pynchon, Nathaniel Hawthorne, James Joyce, Herman Melville. Il nome di Borges e il suo “*The Garden of Forking Paths*”²¹ non possono mancare, in questa maniacale dichiarazione delle influenze e delle fonti di un testo segnato, come dicevamo, da un’altissima dose di autoriflessività.

In altro luogo troviamo invece un rinvio apertissimo a Borges, sorprendente proprio per la sua normalità: una citazione inserita in epigrafe del capitolo XIII, intitolato significativamente ~~*The Minotaur*~~, lo stesso in cui compare anche l’eco di *Edipo y el enigma*. Il passo è nell’originale spagnolo, attribuito all’autore argentino con una nota siglata “Ed.” che procura la traduzione in inglese di Alastair Reid.²² Sebbene doppiamente incompleta riguardo le fonti, si tratta probabilmente dell’unica occorrenza in cui Borges è citato in maniera piuttosto ortodossa. Il testo è tratto da *El otro tigre*, poesia inclusa nella raccolta *El hacedor*:

“Alarga en la pradera una pausada
sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
y de conjeturar su circunstancia
lo hace ficción del arte y no criatura
viviente de las que andan por la tierra”.²³

Notiamo che il titolo cancellato appena sopra l’epigrafe crea l’illusione che la descrizione non riguardi la tigre ma proprio il Minotauro. I versi tuttavia fanno riferimento a un tema ricorrente in Borges e che è anche alla base di *House of Leaves*, ovvero la confusione tra il Mondo e la

²¹ Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 133.

²² Cfr. *ivi*, p. 313. Si veda J. L. Borges, *The Other Tiger*, in *Id.*, *A Personal Anthology*, New York, Grove Press, 1967, p. 82.

²³ *Ibidem*. Si veda *Id.*, *El otro tigre*, in *Id.*, *El hacedor*, in *Id.*, *Obras completas*, cit., vol. II, p. 203.

Biblioteca, il potere della scrittura di trasformare la realtà in finzione e la finzione in realtà, confondendo universi apparentemente inconciliabili.

Un'altra citazione borgesiana non si presenta come attribuzione fittizia e neppure come ricordo diretto, ma come *impli-citation* alla maniera di Perec. Nel capitolo XV Karen, la compagna di Will Navidson, trascrive alcune interviste a personaggi famosi circa i filmati delle prime esplorazioni della casa, prima della separazione della coppia. In questa sorta di *pastiche*, con la frequente parodia di personaggi reali (Camille Paglia, Jacques Derrida, Stanley Kubrick, Stephen King, Harold Bloom, Douglas R. Hofstadter), la donna intraprende una ricostruzione del proprio passato, recuperando e montando in un video spezzoni di vecchi filmati e fotografie che ricostruiscono la vita di Will: *A brief history of who I love*:

“Piece after piece of old Kodak film, jerky, over exposed, under exposed, usually grainy, yellow or overly red, coalesces to form a rare glimpse of Navidson’s childhood – *nicht allzu glatt und gekünstelt*”.²⁴

La frase in tedesco, assunta dal narratore Zampanò e non inserita in una citazione, è tradotta in nota dagli editori senza alcuna osservazione da parte del commentatore Johnny: “Not overly polished or artificial – Ed.”.²⁵ Questa frase, così fuori contesto, indica davvero quella che Michel Riffaterre ha chiamato “la trace de l’intertexte”, rivelando una “non-grammaticalité” decifrabile attraverso il confronto con il testo da cui il frammento proviene.²⁶ Il testo di provenienza è una delle ultime fatiche letterarie di Borges, *La memoria de Shakespeare*: storia dello specialista shakespeariano Hermann Soergel, che da un certo Daniel Thorpe acquista

²⁴ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 366.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. M. Riffaterre, *La trace de l’intertexte*, in “La pensée. Revue du rationalisme moderne”, XLI, 1980, pp. 4-6.

letteralmente la memoria del grande scrittore inglese “desde los días más pueriles hasta los del principio de 1616”.²⁷ Il passo in cui appare la citazione tedesca di Zampanò segna il momento in cui il protagonista si rende conto che i ricordi di Shakespeare stanno affiorando nella *sua* memoria:

“Al cabo de unos treinta días, la memoria del muerto me animaba. Durante de una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare. La obra se renovó para mí. Sé que la luna, para Shakespeare, era menos la luna que Diana y menos Diana que la obscura palabra que se demora: *moon*. Otro descubrimiento anoté. Las aparentes negligencias de Shakespeare, esas *absence dans l'infini* de que apologéticamente habla Hugo, fueron deliberadas. Shakespeare las toleró, o intercaló, para que su discurso, destinado a la escena, pareciera espontáneo y no demasiado pulido y artificial (*nicht allzu glatt und gekünstelt*)”.²⁸

La funzione del testo di partenza (riportare nella formulazione originaria del protagonista tedesco un pensiero appena espresso in spagnolo, la lingua della narrazione), non sembra in questo caso pertinente nella nuova enunciazione che lo ripete. Ma la citazione, come precisa Compagnon, mette in rapporto due testi identici e al tempo stesso i loro diversi sistemi di enunciazione:

“[...] ce qui est à interpreter, le *quid interpretandum*, c'est évidemment la répétition, la relation plurielle que la citation établit entre les deux systèmes S₁ et S₂, les liens que conserve *t* avec son espace d'origine. Interpreter la répétition, c'est interpreter la trace de l'incitation, soit la citation elle-même, comme acte dont le sens n'est pas donné”.²⁹

La relazione che la citazione borgesiana continua a intrattenere col suo (con)testo di origine potrebbe dunque aiutarci a chiarire il senso della

²⁷ Cfr. J. L. Borges, *La memoria de Shakespeare*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. III, p. 394.

²⁸ Ivi, pp. 478-479.

²⁹ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 72. Si veda anche S. Morawski, *The Basic Functions of Quotation*, in *Sign, Language, Culture*, The Hague-Paris, Mouton & Co., 1970, pp. 690-705.

sua ripetizione in *House of Leaves*. In entrambi i testi c'è la descrizione di un processo di anamnesi: quella di Karen, che inizia a ricordare perché amava Will iniziando così un percorso di riavvicinamento (riuscendo alla fine del romanzo a salvare Will dal labirinto); e quella di Soergel, che invece risveglia una memoria acquistata, di ricordi non suoi. L'accostamento dei due passaggi insinua un clima di dubbio vertiginoso, come se la naturalezza e la spontaneità dei ricordi di Karen, mediati dalle vecchie foto e filmati, fossero solo apparenti, un artificio così abile da assomigliare perfettamente alla realtà allo stesso modo dei dialoghi di Shakespeare. Essi forse non valgono necessariamente di più dei ricordi di Soergel, che nel nome del panteismo borgesiano per cui “*todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son Shakespeare*”³⁰ potrebbero anche essere autentici. Alla fine del racconto, del resto, Soergel ammette: “*De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas*”.³¹

Il capitolo V di *House of Leaves* si apre con una lunga dissertazione sul significato dell'eco, come mito letterario (la ninfa Eco) e come fenomeno fisico esaminato nel registro della divulgazione scientifica: il tema ha del resto un ruolo importante nella trama del romanzo, poiché i personaggi smarriti nell'oscuro labirinto si affidano talvolta alla voce per misurare gli spazi da percorrere. Al termine di una citazione ovidiana sulla metamorfosi di Eco in puro suono, Zampanò aggiunge:

“To repeat: her voice has life. It possesses a quality not present in the original, revealing how a nymph can return a different and more meaningful story, in spite of telling the same story”.³²

³⁰ Cfr. J. L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in Id., *Ficciones*, cit., p. 668.

³¹ Cfr. Id., *La memoria de Shakespeare*, cit., p. 481.

³² M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 42.

Il tema dell'eco e della ripetizione ci riconduce ovviamente alle pratiche intertestuali, citazionistiche e pseudocitazionistiche, che tanta importanza hanno nel romanzo di Danielewski. Ed è allora significativo che proprio in questo punto Zampanò inserisca una lunga nota in forma di eco borgesiana:

“Literary marvel Miguel de Cervantes set down this compelling passage in his *Don Quixote* (Part One, Chapter Nine):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Much later, a yet untried disciple of arms had the rare pleasure of meeting the extraordinary Pierre Menard in a Paris café following the second world war. Reportedly Menard expounded on his distinct distaste for Madelines [*sic*] but never mentioned the passage (and echo of *Don Quixote*) he had penned before the war which had subsequently earned him a fair amount of literary fame:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

This exquisite variation on the passage by the ‘ingenious layman’ is far too dense to unpack here. Suffice it to say Menard’s nuances are so fine they are nearly undetectable, though talk with the Framer and you will immediately see how haunted they are by sorrow, accusation and sarcasm”.³³

Pierre Menard, autor del Quijote è uno dei racconti borgesiani più frequentati da chi si occupa di intertestualità letteraria.³⁴ Ma citando questo testo Zampanò esce dai limiti della citazione e l'avvicina al plagio, negando a Borges un rinvio esplicito o implicito e rubandogli in pratica la voce. Non a caso il lettore Johnny ignora quest'intertestualità primaria nascosta, prende alla lettera l'idea della variazione e si scontra allora col paradosso dell'identità assoluta dei due testi, commentando: “how the fuck

³³ *Ibidem.*

³⁴ Si veda G. Genette, *L'utopie littéraire*, in Id., *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 123-132; Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 24, p. 359, pp. 365-366 e p. 445; A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., pp. 370-380.

do you write about the ‘exquisite variation’ when both passages are exactly the same?”.³⁵ D’altro canto la fama del racconto e la presenza dell’epigrafe esplicitamente borgesiana nel romanzo suggeriscono la possibilità non di un plagio ma di un’*impli-citation*, abbastanza trasparente tranne però che per il lettore metadiegetico Johnny, se è vero che l’intertestualità dipende *in primis* dall’interpretazione del lettore con tutti gli equivoci che può produrre la mancata individuazione di un intertesto obbligatorio.³⁶

La citazione di seconda mano con occultamento della fonte è del resto frequente nel testo di Zampanò, come scopre lo stesso Johnny: “Zampanò likes to obscure the secondary sources in order to appear more versed in primary documents”.³⁷ Non si può escludere allora una spiegazione ancora diversa della citazione del *Pierre Menard* borgesiano: Zampanò, nella sua erudizione più ostentata che reale, considera l’articolo sul simbolista di Nîmes come una *vera* nota di lettura e Borges come una semplice fonte secondaria, citando solo la fonte primaria per nascondere la sua preparazione di seconda mano. In tal modo la citazione funzionerebbe come un’indiretta parodia del mondo accademico: ma è un’interpretazione corretta? O è più prudente leggersi un elegante esempio di quella “*técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas*”³⁸ preconizzata da Borges-Menard, che permetterebbe di leggere *l’Imitazione di Cristo* come se fosse di Louis-Ferdinand Céline e quindi anche *Don Quijote* come se fosse di Pierre Menard? In questo caso, del resto, l’anacronismo trionfa poiché il personaggio di Borges muore nel 1939, mentre Zampanò lo considera vivo a Parigi dopo la seconda guerra mondiale...

³⁵ M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 42.

³⁶ Si veda M. Riffaterre, *La trace de l’intertexte*, cit., p. 5.

³⁷ Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 107.

³⁸ Cfr. J. L. Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, in Id., *Ficciones*, cit., p. 482.

4. Ripetizione e decifrazione

Sin dalle prime righe di *House of Leaves*, Zampanò pone il problema dell'autenticità del filmato documentario che sta commentando: la questione, tuttavia, è ridimensionata al livello di semplice ossessione, dal momento che la fedele registrazione della realtà non è distinguibile dalla sua manipolazione ed è continuo lo scambio fra vero e falso.³⁹ La diagnosi si può estendere anche al testo che la contiene: nell'opera di Danielewski stabilire l'autenticità di una citazione o autocitazione e attribuirla correttamente è meno importante della capacità di produrre una serie di reminiscenze, letture, corrispondenze, sovrainterpretazioni. Il principio di ripetizione governa dunque l'architettura dell'opera e tutto sembra essere l'eco del già detto o del già scritto (si pensi all'impiego costante della mitologia), tutto potrebbe essere citazione, ogni frase o parola potrebbe essere virgolettata. La Biblioteca esiste *ab aeterno* e una copia di *House of Leaves* è sicuramente fra i suoi scaffali: "basta que un libro sea posible para que exista".⁴⁰

Tutto questo rende molto difficile distinguere tra le voci narranti. Nel caso di *House of Leaves* il fatto che la ripetizione coinvolga spesso dei personaggi non appartenenti allo stesso livello diegetico produce una metalessi⁴¹ ovvero uno sconfinamento, un attraversamento della frontiera che separa universi incompatibili, come dimostra esemplarmente il caso di Zampanò (autore del manoscritto) e di Pelafina (madre del lettore-commentatore Johnny). La peculiare disposizione tipografica del testo di

³⁹ Si veda M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 3.

⁴⁰ Cfr. J. L. Borges, *La Biblioteca de Babel*, in Id., *Ficciones*, cit., p. 504. Il principio di ripetizione, ovviamente, è borgesiano per eccellenza: si veda, fra l'altro, M. Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

⁴¹ Per il concetto di metalessi si rimanda a G. Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Zampanò, che da un lato mima la storia che racconta e dall'altro allude all'impaginazione di *Glas* di Jacques Derrida (più volte citato nel testo), è molto simile a quella delle lettere di Pelafina. Lo stesso “interminable corridor”⁴² al centro dell'intrigo di *The Navidson Record* è menzionato in una delle lettere, così come numerosi altri dettagli che compaiono nel resoconto di Zampanò: una bambola spagnola,⁴³ la citazione virgiliana “Fuit Ilium”,⁴⁴ un nastro rosa nei capelli che rinvia a sua volta alla novella di Nathaniel Hawthorne *Young Goodman Brown*.⁴⁵ Il nome stesso di Zampanò appare in un enigmatico acrostico nascosto in una lettera di Pelafina: “My dear Zampanò who did you lose?”.⁴⁶

Il gioco degli echi incrociati disorienta il lettore e lo sprofonda in un labirinto di congetture che stravolgono i ruoli degli attori e dei livelli diegetici in cui essi operano: sorge così la tentazione di attribuire il manoscritto interamente a Johnny negando l'esistenza di Zampanò, o di ammettere che Johnny (novello Kinbote)⁴⁷ lo manipoli fino al punto di non poter più distinguere la propria voce e la propria memoria da quelle di Zampanò. Si potrebbe anche ammettere, insieme a Borges, l'ammissibilità dello sconfinamento tra ordini di realtà diversi, come nel caso dei manufatti di Tlön che appaiono improvvisamente ai quattro angoli del nostro mondo: del resto *House of Leaves*, come Tlön, è “un laberinto, pero es un laberinto

⁴² Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 624.

⁴³ Si veda ivi, p. 315 e p. 610.

⁴⁴ Cfr. ivi, p. 466 e p. 597.

⁴⁵ Si veda ivi, p. 523 e p. 599.

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 615.

⁴⁷ Il parallelismo tra *House of Leaves* e *Pale Fire* di Vladimir Nabokov è vistoso. In entrambi i casi infatti vi è una struttura di testo e metatesto, con note ipertrofiche di un editore che si trasforma nell'*unreliable narrator* di un'altra storia. Quanto al tema della manipolazione, se Kinbote indugia nel dichiararsi colpevole di falsificazione e insinua solo il dubbio inserendo nelle note delle varianti; Johnny ammette invece (una sola volta) il suo intervento nel testo che sta trascrivendo e commentando: si veda M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 16 (nota 18).

urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”.⁴⁸

La decifrazione di questo labirinto di echi e citazioni contraddittorie da parte del lettore è innanzitutto una pratica investigativa, quasi poliziesca, che segue le tracce proposte fino alla soluzione degli enigmi: *implications* da identificare, attribuzioni erranee da correggere, allusioni da cogliere, personaggi letterari che rimpiazzano i loro autori nei riferimenti bibliografici.⁴⁹ Si può passare dal testo all'extra-testo, dal romanzo alla Biblioteca, ma anche rimanere nel labirinto testuale alla ricerca delle autocitazioni, rimettendo in discussione continuamente la propria lettura delle vicende narrate. E la coscienza crescente che si tratti di una finzione, come dichiara fin dall'inizio il romanzo,⁵⁰ culmina nella rivelazione borgesiana di una *ficción* elevata a genere letterario, a vero e proprio architetto. Le note che vanno dalla 27 alla 42, attraverso le loro lettere iniziali, iscrivono in acrostico il nome dell'autore reale, Mark Z. Danielewski, incluso nella propria creazione: risposta evidente e misteriosa alla domanda su “chi parla?” ma anche invito a tornare nel labirinto per esplorarlo all'infinito.

Tutta la gigantesca impresa intertestuale di *House of Leaves* può essere definita dal duplice statuto della citazione che è nel contempo una lettura e una scrittura: ogni parola è carica di memoria e la sua ripetizione la resuscita miracolosamente. Si pensi alle lettere di Pelafina imbevute di

⁴⁸ Cfr. J. L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in Id., *Ficciones*, cit., p. 474.

⁴⁹ Nella rete delle attribuzioni ambigue è rimasto intrappolato anche uno dei traduttori italiani che, laddove una delle epigrafi è attribuita a “Poe”, ha fatto precedere il celebre cognome da un automatico “Edgar Allan” (cfr. M. Z. Danielewski, *Casa di foglie*, trad. ital. di F. Anzelmo, E. Brugnattelli e G. Strazzeri, Milano, Mondadori, 2005, p. 540). Il testo citato, tuttavia, non è dell'autore del *Gordon Pym*, ma proprio di “Poe”: nome d'arte di Anne Decatur Danielewski, cantante e sorella dell'autore.

⁵⁰ Si riveda la prefazione, già citata, in cui Johnny ammette che “Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist”. Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., pp. XIX-XX.

citazioni letterarie, si pensi al manoscritto di Zampanò, che è trascrizione o esegesi di un film ma che rielabora in realtà numerosissime letture. Si pensi alla lettura del trascrittore-traditore Johnny, che percorre il manoscritto incontrando certi passaggi misteriosamente familiari, evoca ricordi rimossi (le lettere della madre) e mette in moto un'anamnesi talvolta dolorosa. Tutti insomma leggono e scrivono nello stesso tempo, e ogni riscrittura è oggetto di ulteriori letture, di ulteriori letture, con un tale grado di intensità da rendere impossibile distinguere le une dalle altre. Tutte le voci si confondono poiché, come diceva Borges parafrasando Thomas Carlyle:

“[...] la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben”.⁵¹

Una delle possibili uscite del labirinto è allora un'altra metalessi affidata a Will Navidson, il protagonista di *The Navidson Record* e del romanzo che lo contiene. Sopraffatto dal labirinto, inghiottito fisicamente dal vuoto, egli usa l'effimera luce di una scatola di fiammiferi per leggere e bruciare man mano che la lettura avanza (usando le pagine come una torcia) “the only book in his possession: *House of Leaves*”.⁵² Il personaggio traversa insomma in un solo istante tutti i livelli di narrazione, raggiungendo idealmente l'universo extradiegetico: la copia di Navidson ha le stesse caratteristiche fisiche di quella che stiamo leggendo (perfino il numero esatto di pagine) ed egli si trasforma nel lettore del libro a cui appartiene come protagonista.⁵³ Il labirinto in cui il lettore si perde è un intreccio di citazioni, ricordi, echi e voci diverse che si confondono fino a

⁵¹ J. L. Borges, *Magias parciales del Quijote*, in Id., *Otras inquisiciones*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II, p. 50.

⁵² Cfr. M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, cit., p. 465.

⁵³ Sulla coscienza di sé del testo come “hypercoscience de sa relation à un genre et à une tradition” si veda G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., p. 449.

trasformarsi in un solo indistinto assordante brusìo, poiché (come suggerisce Stefan Morawski)

“[...] the quotation belongs to that broad area of social consciousness in which originality counts for less than continuity, vision for less than knowledge, a spontaneous sense of the moment for less than a sense of participation in an ancient and continuing culture”.⁵⁴

Il filo di Borges non è certo l'unico a disposizione per orientarsi nel percorso, ma dietro la voce del vecchio cieco Zampanò non è possibile non udire quella dello scrittore tanto simile a lui, che un paio di anni prima di morire dichiarava:

“[...] compruebo con una sorta de agridulce melancolia que todas las cosas en el mundo me llevan a una cita o a un libro”.⁵⁵

⁵⁴ S. Morawski, *The Basic Functions of Quotation*, cit., pp. 704-705.

⁵⁵ J. L. Borges, *Las Islas del Tigre*, in Id., *Atlas*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. III, p. 521.

MATERIALI / MATERIALS



FRANCESCO MONTONE

**‘LUPID’AUTORE’ NEL PANEGIRICO AD AVITO
DI SIDONIO APOLLINARE (CARM. 7, 361-368)**

Non illic homo tuam hereditatem inhiat, quasi esuriens lupus
(Plaut. *Stichus* 605)¹

Sidonio Apollinare (430 ca.-486), esponente della nobiltà gallo-romana, ultimo letterato dell’impero romano d’Occidente, autore di un *corpus* di ventiquattro *carmina* (tra cui tre panegirici per gli imperatori Avito, Maioriano, Antemio) e di nove libri di epistole, visse in pieno l’ultima fase dell’impero romano d’Occidente, testimone consapevole del tramonto definitivo di un mondo.²

¹ L’espressione proverbiale indica una persona che confida in vacue aspettative e vuote speranze e sembra un lupo affamato che aspetta la preda con la bocca spalancata e alla fine rimane deluso. Il modo di dire è attestato soprattutto nei comici, a partire da Aristofane (fr. 350 K.-A.). In latino l’immagine del lupo affamato per designare chi desidera ardentemente qualcosa si trova in Plauto (*Stichus* 577, 605; *Trinummus* 169, *Captivi* 912), oltre che in Orazio (*Epist.* 2, 2, 27-28) e in Apuleio (*Apologia* 97). Si veda R. Tosi, *Dizionario delle sentenze greche e latine*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 411.

² Come sottolinea J. Harries, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome. AD 407-485*, Oxford, The Clarendon Press, 1994, p. 17, in *Epist.* 8,2,2 Sidonio afferma che oramai (siamo nel 478) solo la cultura può distinguere gli uomini migliori dagli altri dal momento che il *gradus dignitatum* è venuto meno (*nam iam remotis gradibus*

Cifra stilistica dell'autore e dei suoi *sodales* è il preziosismo,³ la scelta, cioè, di una letteratura estremamente elaborata, ai limiti del manierismo,⁴ che ha il compito di far sopravvivere, attraverso continui riecheggiamenti, quei classici che potrebbero rischiare di scomparire.

L'*imitatio* sidoniana, come hanno evidenziato importanti studi negli ultimi decenni,⁵ si svolge secondo una rete allusiva particolarmente fitta; il

dignitatum per quas solebant ultimo a quoque summus quisque discerni, solum erit posta nobilitatis indicium litteras nosse).

³ La definizione è di A. Loyen, *Sidoine Apollinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*, Paris, Les Belles Lettres, 1943, pp. 152-153: lo stile prezioso si compone di un "aspect alexandrin", che conduce alla scelta di motivi futili e soggetti frivoli, alla sottigliezza e all'artificiosità dello stile, di un "aspect asianiste" che implica la "grandiloquence et la coquetterie", di un "aspect scolaire" che comporta lo sfoggio di una certa pedantesca erudizione. Sulla concezione della letteratura come *lusus* nella Gallia del V secolo si veda A. La Penna, *Gli svaghi letterari della nobiltà gallica nella tarda antichità. Il caso di Sidonio Apollinare*, in "Maia", XLIII, 1995, pp. 3-34.

⁴ Si veda F. E. Consolino, *Codice retorico e manierismo stilistico nella poetica di Sidonio Apollinare*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", IV, 1974, pp. 423-460.

⁵ Sulle tecniche di *imitatio* sidoniana si vedano almeno gli studi classici di F. E. Consolino, *Codice retorico e manierismo stilistico nella poetica di Sidonio Apollinare*, cit.; I. Gualandri, "Furtiva lectio". *Studi su Sidonio Apollinare*, Milano, Cisalpino, 1979. Interessanti osservazioni offrono anche alcuni contributi che indagano sul riutilizzo sidoniano di luoghi degli autori classici: si vedano J. Veremans, *La présence de Virgile dans l'œuvre de Sidoine Apollinaire, évêque de Clermont-Ferrand*, in *Aevum inter utrumque. Mélanges offerts à Gabriel Sanders*, publiés par M. Van Uytvanghe et R. Demelenaere ('Instrumenta Patristica', XXIII), Steenbrugis-The Hague, In abbatia S. Petri-Nijhoff International, 1991, pp. 491-502; C. Montuschi, *Sidonio Apollinare e Ovidio: esempi di riprese non solo verbali (Sidon. Carm. 2, 405-435; 22, 47-49)*, in "Invigilata Lucernis", XXIII, 2001, pp. 161-181; G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, in "Dyctinna", I, 2004, pp. 63-82; N. Brocca, *Memoria poetica e attualità politica nel panegirico per Avito di Sidonio Apollinare*, in "Incontri triestini di filologia classica", III, 2003-2004, pp. 279-295; G. Mazzoli, *Sidonio, Orazio e la "lex saturae"*, ivi, V, 2005-2006, pp. 171-184; C. Formicola, *Poetica dell'imitatio e funzione del modello: Properzio nei versi di Sidonio Apollinare*, in "Voces", XX, 2009, pp. 81-101. Non del tutto soddisfacente R. E. Colton, *Some literary influences on Sidonius Apollinaris*, Amsterdam, Hakkert, 2000, che affronta il rapporto di Sidonio con Virgilio, Orazio, Ovidio, Rutilio, limitandosi però a evidenziare i *loci similes*. Sull'autocoscienza poetica di Sidonio rimando senz'altro a S. Condorelli, *Il poeta 'doctus' nel V sec. d. C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2008. La studiosa analizza tutti i luoghi in cui traspare la coscienza letteraria

complesso e nascosto gioco di richiami intessuto dall'autore è frutto di un minuzioso lavoro che, alimentandosi del frutto di molte letture e riferimenti celati "sembra voler sfidare gli amici – i destinatari più naturali di questi prodotti – ad una sorta di gara: riconoscere cioè nel prezioso, nel difficile, nell'enigmatico quanto è stato suggerito ed ispirato dalla *furtiva lectio*".⁶

Lo scrittore persegue lo scopo di far rivivere l'intero palinsesto culturale costituito dalla tradizione letteraria; l'aristocrazia gallo-romana cerca, coltivando il culto dei classici, di ribadire la propria superiorità intellettuale e morale sui nuovi *domini*, i barbari.

La similitudine presa in esame conferma le peculiarità dello stile di Sidonio. Nel *Panegyricus dictus Avito Augusto*⁷ il poeta, nella sezione in cui ripercorre il *cursus honorum* del nuovo *Princeps*, paragona le orde dei Goti, che dopo la morte di Ezio erano desiderose di distruggere Roma, ad un branco di lupi affamati (361-368):

dell'autore, evidenziando gli elementi di *novitas* introdotti dallo scrittore gallo-romano, non sterile e pedissequo imitatore e fruitore della tradizione classica, ma autore nelle cui opere è possibile rinvenire una tensione fra tradizione e innovazione.

⁶ Cfr. I. Gualandri, "Furtiva Lectio". *Studi su Sidonio Apollinare*, cit., p. 85.

⁷ Il *Panegyricus dictus Avito Augusto* fu recitato a Roma il 1° gennaio del 456. L'imperatore Avito non fu mai riconosciuto dall'Oriente e fu deposto dopo pochi mesi; Sidonio ne aveva sposato la figlia, Papianilla. Sul panegirico si vedano i seguenti studi: A. Loyen, *Recherches historiques sur les Panégyriques de Sidoine Apollinaire*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1967; R. W. Mathisen, *Sidonius on the Reign of Avitus: a Study in Political Prudence*, in "Transactions of the American Philological Association", CIX, 1979, pp. 165-171; L. Watson, *Representing the Past, Redefining the Future: Sidonius Apollinaris' Panegyrics of Avitus and Anthemius*, in *The Propaganda of Power. The Role of Panegyrics in Late Antiquity*, Edited with an introduction by M. Whitby, Leiden-Boston, Brill, 1998, pp. 177-198; F. E. Consolino, *Letteratura e propaganda da Valentiniano III ai regni romano-barbarici (secc. IV-VI)*, in *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romano-barbarici*, Atti del Convegno Internazionale (Arcavacata di Rende, 25-26 maggio 1998), a cura di F. E. Consolino, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, pp. 190-195; N. Brocca, *Memoria poetica e attualità politica nel panegirico per Avito di Sidonio Apollinare*, cit.; S. Condorelli, *Il poeta 'doctus' nel V sec. d. C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, cit., pp. 20-25.

Ilico⁸ barbaries,⁹ nec non sibi capta uideri
Roma¹⁰ Getis¹¹ tellusque suo cessura furori.¹²

⁸ *Ilico* è termine della lingua d'uso, già in Plauto ha connotazione prevalentemente temporale; il suo significato originario relativo al luogo (*in [eo] loco*) si è conservato solo con verbi di quiete; già nel poeta di Sarsina è avvenuto l'accostamento a verbi di movimento (*Cist.* 176: *ilico huc commigravit*). La parola è rifiutata già da Cicerone in quanto ritenuta troppo volgare ed è assente in Petronio; nel latino tardo neppure il rafforzamento *exilico* valse a preservarla dal declino. Si veda J. B. Hofmann, *La lingua d'uso latina*, introduzione, traduzione italiana e note a cura di L. Ricottilli, Bologna, Pàtron, 1980², p. 214. Il pericolo di imbarbarimento della civiltà romana, in seguito all'assedio di Genserico e alla minaccia di un'invasione dei Goti, è espresso da Sidonio con il ricorso ad un termine basso e colloquiale come *ilico*, sconosciuto, naturalmente, alla poesia epica, nell'ambito della quale il poeta vuol inserire i suoi *Panegyrici*. È l'unica significativa attestazione di questo termine nei carmi sidoniani. Lo *choc* provocato dalla devastante irruzione dei barbari nel mondo romano e nello stesso cuore dell'*Urbs* è reso anche attraverso l'irruzione nel lessico epico di un termine basso e colloquiale come *ilico*, attestato nella poesia esametrica in Giovenco, Paolino di Nola, Paolino di Pella. Sulla natura prosodica di *ilico*, parola cretica, si veda *Thesaurus Linguae Latinae*, VII₁, 330, 16-17: "de prosod.: ilicō: ap. scaenicos: Plaut. *Cas.* 721 bīs (per correct. iamb.); in dactylis: inde a Iovenco passim". Sulle competenze metriche di Sidonio si vedano S. Condorelli, *L'esametro dei "Panegyrici" di Sidonio Apollinare*, Napoli, Loffredo, 2001 e Ead., *L'officina' di Sidonio Apollinare tra "incus metrica" e "asprata lima"*, in "Bollettino di Studi Latini", XXXIV, 2004, pp. 599-608.

⁹ *Barbaries* è termine attestato in poesia a partire da Lucan. 7, 273. Sidonio, tuttavia, ha presente Claud. *Carm.* 8, 49-54, in cui si fa riferimento ad un'irruzione barbara: *Nam cum barbaries penitus commota gementem / irrueret Rhodopen et mixto turbine gentes / iam deserta suas in nos transfunderet Arctos, / Danuuii totae uomerent cum proelia ripae, / cum Geticis ingens premeretur Mysia plaustris / flauaque Bistonios operirent agmina campos*.

¹⁰ Il sintagma *capta Roma* compare prima di Sidonio in Lucan. 3, 99-100: *Creditur ut captae rapturus moenia Romae / sparsurusque deos*, in riferimento a Cesare. Lucano evidenzia che l'*Urbs*, che aveva sconfitto i barbari, era destinata a pagare le conseguenze di una guerra civile; si noti l'uso del participio futuro come in Sidonio. Il sintagma ricorre anche in Sil. Ital. 3, 569 e 16, 640. Di certo è suggestivo anche l'accostamento *e contrario* ad Hor. *Epist.* 2,1,156-157: *Graecia capta ferum uictorem cepit et artis / intulit agresti Latio*. Roma, che ancora rozza aveva conquistato la colta Grecia, una volta divenuta culla della civiltà era destinata a cadere a sua volta sotto il potere dei barbari.

¹¹ Si veda *Sidonio Apollinare. Carmina*, tradotti da V. Faggi, pref. di F. Bandini, introduzione e note di A. M. Mesturini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 65: "l'affermazione sembrerebbe meglio riferita, piuttosto che ai Goti, ai Vandali, che proprio nel 455 assediaron e saccheggiarono Roma: è però da escludersi che Sidonio abbia potuto confondere tra gli uni e gli altri. Si può pensare che, avendo l'ascesa al trono di Petronio Massimo, un imperatore italico, inasprito tanto l'aristocrazia gallo-romana, compreso Avito, quanto i Visigoti che Avito appoggiavano, i Goti avessero concepito il programma di invadere l'Italia e forse Roma [...] e che l'espressione così forte di Sidonio sia un'iperbole, come sembrerebbe testimoniare la presenza del verbo

Raptores¹³ ceu forte lupi, quis nare sagaci
 monstrat odor pinguem clausis ab ouilibus auram,
 irritant acuuntque famem portantque rapinae
 in uultu speciem, patulo ieiunia rictu
 fallentes; iam iamque tener spe frangitur agnus
 atque absens auido¹⁴ crepitat¹⁵ iam praeda palato.¹⁶

Per costruire la propria similitudine, tipica dello stile dell'*epos*, Sidonio si avvale di più ipotesi, contaminandoli baroccamente tra di loro. Il Geisler¹⁷ segnala a proposito di questi versi i seguenti *loci similes*: Verg. *Aen.* 2, 355-358 (*lupi ceu / raptores [...] quos improba ventris / exegit caecos rabies [...] / faucibus [...] siccis*) e 9, 59-64 (*ac veluti pleno lupus insidiatus ovili / cum fremit ad caulas, ventos perpessus et imbris, / nocte super media; tuti sub matribus agni / balatum exercent, ille asper et improbus ira / saevit in absentis, collecta fatigat edendi / ex longo rabies et siccae sanguine fauces*); Stat. *Theb.* 10, 42-46 (*Rabidi sic agmine multo / sub noctem coiere lupi, quos omnibus agris / nil non causa fames longo tenuavit hiatu: / iam stabula ipsa premunt, torquet spes irrita fauces, / balatusque tremens pinguesque ab ouilibus aurae*) e 2, 133-134 (*sic excitus*

videri, tipico delle frasi iperboliche". Si veda anche C. E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and His Age*, Oxford, The Clarendon Press, 1933, p. 25.

¹² *Furori* compare a fine verso quattro volte in Virgilio, quattro in Stazio, sette in Silio Italico. Per la clausola si veda Ov. *Rem.* 119: *currenti cede furori*.

¹³ Si veda Sidonio Apollinar, *Poemas selectos*, introducción, edición, traducción y comentario de A. López-Kindler, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006, p. 132: "empleo de un sustantivo en función de adjetivo".

¹⁴ *Avido palato*, sintagma non attestato prima di Sidonio in poesia, è *variatio* del più comune *avido [...] ore*: Ov. *Rem.* 209 e *Met.* 12, 17; Sen. *Thy.* 2; Mart. 1, 42, 5; Avian. *Fab.* 20, 4; Ven. Fort. *Carm.* 8, 1, 1. Si crea così il nesso allitterante *crepitat praeda palato*, che rende l'idea del maciullamento (immaginario) della preda da parte dei lupi.

¹⁵ Per *crepito* con il significato di *resonare* riferito a *partes corporum, hominum vel bestiarum* si veda *Thesaurus Linguae Latinae*, IV 1169, 29-58.

¹⁶ Il testo di Sidonio Apollinare è citato secondo l'edizione López-Kindler sopra indicata. I testi degli altri autori sono citati secondo le edizioni digitali contenute in *Poetria Nova* (<<http://www.mqdq.it>>).

¹⁷ Si veda E. Geisler, *Loci similes auctorum Sidonio anteriorum*, in *Gai Sollii Apollinaris Sidonii Epistulae et Carmina*, recensuit et emendavit Ch. Luetjohann, Berolini, Weidmannos, 1887 (*Monumenta Germaniae Historica VIII*), p. 398.

ira / ductor in absentem consumit proelia fratrem); Val. Flacc. 3, 589 (*frangit et absentem vacuis sub dentibus hostem*); Sil. Ital. 4, 333-336 (*illa [tigris] [...] / [...] ora reducto / paulatim nudat rictu ut praesentia mandens / corpora ut immani stragem meditatur hiatu*).

Per poter ricostruire il mosaico di allusioni sidoniane, occorre evidenziare in primo luogo che *raptores ceu lupi* è sintagma certamente ripreso dalla prima similitudine¹⁸ citata, quella del secondo libro dell'*Eneide*.¹⁹ I Troiani, guidati da Enea, si lanciano nell'estrema difesa della città, come lupi²⁰ che vagano nella scura notte in cerca di preda,

¹⁸ La bibliografia sulle similitudini virgiliane è vastissima. Rimando senz'altro ad A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 406-419 e alla bibliografia ivi citata. Particolarmente importante, a mio avviso, è A. Perutelli, *Similitudini e stile 'soggettivo' in Virgilio*, in "Maia", XXIV, 1972, pp. 42-60, in cui si dimostra che la similitudine "espressionistica" virgiliana non è più un'appendice rispetto alla narrazione, come avviene in Omero e Apollonio Rodio; è funzionale, invece, alla creazione di un'unità tra stile e *pathos* dell'episodio (pp. 58-59). La similitudine segna, talvolta, un progresso rispetto all'azione narrata e, soprattutto, si compenetra intimamente con essa: "in realtà una costante esiste ed è di volta in volta individuabile nella tendenza all'assimilazione reciproca delle varie forme" (p. 59). Si veda anche W. W. Briggs, *Similitudini*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Firenze-Roma, Treccani, vol. IV, 1988, pp. 868-870, che evidenzia come nelle similitudini virgiliane si riscontrino tre caratteristiche fondamentali: la soggettività e l'accresciuta empatia nell'uso di termini che hanno connotazione emozionale e i molteplici punti di corrispondenza fra soggetto e oggetto del paragone; la posizione cruciale della similitudine usata come *climax* nella battaglia di Troia; le successioni di similitudini, che possono creare un crescendo o possono essere legate da un motivo che percorre l'intero libro. Si vedano, su alcune similitudini dell'*Eneide*, anche C. Formicola, *Allusione e simbolismo in Virgilio (Aen. IV 143 ss.; 246 ss.)* e Id., *Percorsi poetici del paesaggio dell'"Eneide"*, in Id. *Temi virgiliani*, Napoli, Loffredo, 2002, pp. 59-90 e pp. 138-148 rispettivamente.

¹⁹ Per un elenco delle occorrenze virgiliane in Sidonio si vedano E. Geisler, *Loci similes auctorum Sidonio anteriorum*, cit. e A. V. Nazzaro, *Sidonio Apollinare*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV, cit., pp. 838-840. Utile è anche P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'"Énéide"*, vol. I: *Les témoignages littéraires*, Paris, Gauthier-Villars, 1984.

²⁰ Sulle similitudini virgiliane che si riferiscono al mondo animale sulla loro *varietas* si veda A. Salvatore, *Struttura e funzionalità delle similitudini virgiliane* e Id., *Elementi di originalità nelle similitudini virgiliane*, in Id., *Virgilio*, Napoli, Loffredo, 1997, pp. 91-111 e pp. 113-136 rispettivamente. Come evidenziato in S. Rocca, *Lupo*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., 1987, vol. III, pp. 286-287, il lupo ricorre in similitudine nell'*Eneide* per quattro volte in luoghi derivati da Omero, come *Il. 2, 355-*

mentre i loro cuccioli attendono nelle tane digiuni, *faucibus siccis*.²¹ Il sintagma non è più attestato in poesia, mentre ritroviamo *raptores lupos* in Ov. *Met.* 10, 540 e Cypr. Gall. *Leu.* 282. *Nare sagaci* è clausola attestata in Enn. *Ann.* 352 Flores (341 Vahlen; 333 Skutsch); Sen. *Phaedr.* 39; Lucan. 7, 829 (si veda anche la clausola *nare sagaces* di Claud. *Carm.* 24, 299). È probabile che Sidonio abbia in mente il contesto lucaneo, in cui si rappresenta lo sciacallaggio di cadaveri compiuto dopo la battaglia di Farsalo dai lupi bistonni, dai leoni, dagli orsi, dai cani: *quicquid nare sagaci / aera non sanum motumque cadavere sentit* (Lucan. 7, 829-830).

L'immagine della condizione estenuante cui i lupi sono stati ridotti dal lungo digiuno compare nel secondo luogo virgiliano indicato dal Geisler,²² quello del libro IX, finemente analizzato dal Perutelli.²³ Turno,

359; 9, 59-64 e 565-566 (a proposito di Turno); 11, 548-555 e 809-813 (a proposito di Arrunte che ha appena ucciso Camilla); 12, 299-306.

²¹ Per tutti gli ipotesti omerici richiamati da Virgilio si rimanda a G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, 1979², p. 380. Il modello più evidente è *Il.* 12, 299-306. Si veda la bella nota di N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2008, p. 296: "The devotion of the larger, fiere carnivores to their young was well-known emphasis on the helpness cubs left hungry and waiting in the lair may derive from the more familiar motif of the cubs seized while the parents are away (sc. hunting)". Sia *lupi ceu* che *raptores* rimandano ad analoghe espressioni omeriche (si veda N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 2. A Commentary*, cit., p. 295). Sulla scelta di *atra in nebula* si veda ivi, p. 295: "Here V. could have employed the familiar *atra in nube* (cf. n. on 3.572, Pease on 4.248), that had been his meaning. As it is, the wolves take advantage of the mist, whose darkness is absorbed into the simile from night and smoke of the narrative".

²² Si veda E. Geisler, *Loci similes auctorum Sidonio anteriorum*, cit., p. 398.

²³ A. Perutelli, *Similitudini e stile 'soggettivo' in Virgilio*, cit., pp. 48-49, sottolinea in primo luogo che la similitudine "espressionistica" rielabora due spunti georgici: 3, 537-538 (*Non lupus insidias explorat ovilia circum / nec gregibus nocturnus obambulat*) e 4, 433-436 (*ipse, uelut stabuli custos in montibus olim, / Vesper ubi e pastu uitulos ad tecta reducit / auditisque lupos acuunt balatibus agni, / consedit scopulo medius, numerumque recenset*). Sul secondo luogo e in particolare sul v. 435 si veda Virgilio, *Georgiche. Libro IV*, commento a cura di A. Biotti, Bologna, Pàtron, 1994, p. 331: lo studioso evidenzia che l'immagine ha origine dalla similitudine omerica di *Il.* 4, 433-435, filtrata attraverso Apoll. Rh. 1, 1243-1247). Aggiunge quindi: "La fiera *fremet*, mentre è costretta a sfidare la furia del vento e della pioggia nel buio della notte. Si attua un evidente contrasto soprattutto tra i due emistichi del v. 61 con l'intervento della descrizione degli agnelli rannicchiati sotto la protezione della madre.

bramoso di attaccar battaglia, non riesce a trovare un varco nella fortificazione edificata dai Troiani; la sua furia si accresce come quella di un lupo che insidia un ovile e ulula presso i recinti nel mezzo della notte (per entrambe le immagini Virgilio sceglie come scenario la notte). Il punto di vista del Mantovano si sposta sugli agnelli che belano, anche se sono al sicuro *sub matribus*; al lupo crudele non resta altro che infierire invano (*saevit in absentis*). *Absens* è l'unico ma significativo elemento testuale che forse Sidonio riprende da questa similitudine virgiliana (ma è più probabilmente eco dell'*absentem hostem* di Val. Fl. 3, 589), mentre *collecta fatigat edendi / ex longo rabies et siccae sanguine fauces* (*Aen.* 9, 63-64). Ad accomunare Turno e il lupo sono la furia crescente e lo stesso senso di impotenza: il primo non riesce a trovare un punto per attaccare la fortificazione dei Troiani; il lupo deve arrendersi di fronte alla recinzione posta a salvaguardia degli agnelli. Per inciso non si potrà fare a meno di notare la grande versatilità con cui Virgilio tratteggia le due immagini, accomunate non solo dalla *rabies* dei lupi e dall'immagine delle *siccae fauces*, come riteneva il Paratore,²⁴ ma anche da un particolare decisivo

Al verso seguente c'è un'analogia spaccatura evidenziata da *ille* in funzione di contrapposizione e dal cambiamento da ritmo spondaico a dattilico tra il primo e il secondo emistichio. Dal v. 61 al v. 63 la frase fa coincidere i propri limiti con gli emistichi creando una serie di *enjambements*" (pp. 48-49). Il lessico è nella sfera semantica del *furor*: *asper et improbus, ira / saevit*. "Questa rappresentazione del paesaggio orrido e della fiera furente si giustifica unicamente con lo stretto rapporto che lega la similitudine con lo stato di Turno, che viene paragonato al lupo" (p. 49). L'immagine dell'*Eneide* risulta essere più espressionistica di quelle analoghe delle *Georgiche*. Per i numerosi ipotesti omerici si rimanda a G. N. Knauer, *Die Aeneis und Homer*, cit., p. 407 e ad A. Perutelli, *Similitudini e stile 'soggettivo' in Virgilio*, cit., p. 49.

²⁴ Si veda Virgilio, *Eneide. Libri IX-X*, a cura di E. Paratore, trad. it. di L. Canali, Milano, Mondadori, 2001, p. 142: "il lupo simbolo dell'ardore combattivo – come appare qui – è da lui [Virgilio] additato in II, 355-360, che pure non presenta con questo brano altro riscontro che il generico *rabies* (v. 357) e l'immagine delle *siccae fauces* (v. 358), sì che possiamo dedurre che qui solo al v. 64 il poeta s'è accostato all'analogia similitudine, cogliendone per giunta un solo punto, quello dei versi 357-358. Entrambe le similitudini sono però sviluppate e incisive". Buona l'osservazione su *caulas*: "le

poiché ne veicola l'interpretazione: in entrambe le similitudini sono presenti dei cuccioli, i piccoli dei lupi nella prima, gli agnelli belanti nella seconda. Nella prima similitudine lodevole è l'estremo tentativo dei Troiani di salvare i propri cari e la propria città, e fisiologica è l'azione dei lupi in cerca di cibo, con paterna premura, per i piccoli; nella seconda l'attenzione del poeta si sofferma sugli agnellini, per cui la rabbia feroce del lupo proietta un'ombra sinistra anche sul furore di Turno.

Sidonio, d'altronde, ha tenuto presente, grazie alla sua memoria glossografica,²⁵ anche l'immagine di *Georgiche*, 4, 435 (*auditisque lupos acuunt balatibus agni*), che Virgilio avrebbe poi sviluppato nella similitudine del nono libro dell'*Eneide*, inserendo nel suo testo come spia linguistica *acuunt*.²⁶

Tra questi ipotesti virgiliani e il testo di Sidonio si pone Stazio (*Theb.* 10, 42-48).²⁷ Il verso 364 del poeta gallo-romano è chiaramente eco del luogo staziano, in cui Eteocle e i discendenti di Labdaco sono

caulae discendono da *cavus* e perciò significano in origine 'cavità' (Lucr. 3, 255); Virgilio trasferisce il valore semantico a 'recinto che isola il gregge', forse perché pensa alle canne, ai fusti vuoti all'interno che formano lo steccato" (p. 142). Fine è anche il commento a *saevit in absentis*: "con una finissima specie di metonimia si dà per avvenuto nella fantasia della belva ciò ch'essa desidera: il lupo non incrudelisce sul gregge, ma anche anela a incrudelire, in quanto gli ovini sono *absentes*, non si trovano sotto i suoi denti" (*ibidem*).

²⁵ Si veda T. Privitera, *Ipotesi sulla 'memoria glossografica' di Sidonio Apollinare*, in "Giornale Italiano di Filologia", XLV, 1993, pp. 133-150 (si vedano in particolare le pp. 134-135): a parere della studiosa per gli autori tardo-antichi è opportuno superare il concetto di memoria allusiva; Sidonio lavora con un corredo bibliografico, costituito probabilmente da *crestomazie*, materiale scolastico, commentari. Non bisogna parlare, quindi, di attivazione di memoria in Sidonio, ma di "un recupero il più possibile puntuale del suo palinsesto culturale" (p. 135).

²⁶ In *Thesaurus Linguae Latinae*, I, 462, 16-17, s. v. *acuo* si attribuisce erroneamente l'espressione a *Carm.* 9, 365 e si spiega: *lupi oves sentientes irritant acuuntque famem*. Per il sintagma *irrito + famis* si veda *Thesaurus Linguae Latinae*, VII₂, 430, 36-41, s. v. *irrito*, con il significato di *augere, acuerere* riferito a *res, quae corpus afficiunt* e in particolare a *famem, appetitionem (per imaginem: gulam)*.

²⁷ Si veda P. Papini *Stati Thebaidos. Liber Decimus*, edited with commentary by R. D. Williams, Leiden, Brill, 1972, pp. 40-41.

paragonati a *rabidi lupi* che si aggirano di notte (il precedente virgiliano ha fissato la notte come temporalità di questa similitudine; l'elemento topico del buio è ben presente nella memoria letteraria di Stazio); gli animali sono pronti a tutto a causa del prolungato digiuno (*Theb.* 10, 44: *nil non ausa fames longo tenuavit hiatu*); l'immagine del digiuno dei lupi è espressa sia da Virgilio sia da Sidonio, che ricorre, però, ad ulteriori ipotesti, su cui torneremo fra breve. I lupi in Stazio pressano le stalle (immagine ispirata dal *fremit ad caulas* di *Aen.* 9, 60), e a tormentare le loro fauci contribuiscono la speranza del pasto, i tremanti belati e il pingue olezzo che emana dagli ovili. Si noti la ripresa staziana di *balatum* di *Aen.* 9, 62, che si carica di stringente significatività: Virgilio non ha esplicitato nel suo testo la sensazione di terrore degli agnelli ma Stazio, acuto e attento lettore del sentimentale²⁸ testo di Virgilio, ha voluto inserire l'aggettivo *tremens*, poiché ha colto nell'ipotesto del Mantovano la tremenda sensazione di paura provata dagli agnelli che, pur al chiuso e protetti dalle madri, non riescono a fare a meno di dar voce con i loro belati al terrore che li attanaglia (Virgilio fa ricorso alla preziosistica perifrasi *balatum exercent*, per rendere l'idea del sistematico incalzare dei belati). Per quanto riguarda il pingue olezzo che emana dagli ovili, Sidonio riprende testualmente il verso 46 di Stazio (*pinguesque ab ovilibus aerae*), modificando, in parte, l'immagine: nel poeta epico la speranza della preda (si noti che il termine *spes* è riecheggiato dallo *spe* sidoniano) acuisce la fame, al punto che i lupi sono spinti a ferirsi unghie e petto contro le solide porte; in Sidonio la *spes*, l'aspettativa del cibo, produce la stessa sensazione, ma procurando nelle belve il miraggio della consumazione della preda tanto desiderata. Da

²⁸ Si veda G. B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002 e la bibliografia ivi citata. Cfr. in particolare p. 96: "Ecco la sua [di Virgilio] sfida: più il nuovo testo, intriso di soggettività patetica, aderisce al vecchio modello [*scil.* quello omerico] – impersonale, oggettivo, fatto di cose – più si sente la nuova voce, moderna e sentimentale".

notare, inoltre, che Sidonio non ha solo ripreso il termine *spes*; ha anche ricollocato *irrita*, trasformandolo, col gioco della *variatio*, in *irritant*.

Anche se l'autore, quindi, ha ripreso lessemi staziani, ha riconosciuto che importante ipotesto del poeta campano era la similitudine del libro nono dell'*Eneide* e l'ha richiamata non con precisi riferimenti lessicali (a parte l'*absens* che, come detto, potrebbe forse essere eco del luogo di Valerio Flacco), ma con quell'*acuunt* che compariva nell'immagine delle *Georgiche* che il Mantovano ha ampliato nella suddetta similitudine. Da dove il poeta ha tratto, però, l'immagine dei lupi che prospettano, anzi addentano già il futuro possibile pasto?

La *variatio* rispetto alle due immagini virgiliane e a quella staziana si deve al fatto che la memoria glossografica di Sidonio fa sì che nella similitudine irrompa un ulteriore ipotesto, quello di Silio Italico (4, 331-336). Il coraggio di Magone rianima i soldati cartaginesi; il suo avanzare è paragonato a quello di una tigre del Caucaso che esce dalle grotte incutendo a tutti gli animali circostanti una sensazione di terrore; essa avanza ritraendo le fauci (*reducto [...] rictu* è modificato da Sidonio in *patulo [...] rictu*) e mette a nudo i denti, *ut praesentia mandens / corpora et immani stragem meditatur hiatu* (*Sil. Ital.* 4, 335-336).²⁹ Tuttavia, come sottolinea il Bellès,³⁰ dietro l'immagine sidoniana dei lupi che assaporano un pasto non ancora in loro possesso potrebbe esserci un altro ipotesto virgiliano: Enea insegue Turno come un cane che va a caccia di un cervo e, credendo di ghermirlo, fa l'atto di morderlo, non riuscendo ad azzannarlo (*Aen.* 12, 753-756: *at vividus Umber / haeret hians, iam iamque tenet*

²⁹ Si vedano le puntuali note di F. Spaltenstein, *Commentaria des "Punica" de Silius Italicus*, Genève, Droz, 1986, vol. I: *Livres 1 à 8*, pp. 294-295.

³⁰ Si veda Sidoni Apollinar, *Poemes*, vol. I: [*Panegirics*], introducció, text revisat i traducció de J. Bellès, Barcelona, Fundacio Bernat Metge, 1989, p. 172.

similisque tenenti / increpuit malis morsusque elusus inani est).³¹ Questo luogo virgiliano ha lasciato traccia nell'*iam iamque* e, forse, nel *crepitat*³² del poeta tardo-antico, intensivo rispetto all'*increpuit* del Mantovano. Tra Virgilio e Sidonio, tuttavia, si interpone con forza l'ipotesto di Silio Italico: in Virgilio il segugio, nel corso del frenetico inseguimento, prova a dare dei morsi serrando i denti a vuoto; in Silio la tigre immagina di sbranare la preda, come i lupi sidoniani. Va segnalato che l'accostamento in clausola di *ieiunia rictu* rimanda a Paul. Nol. *Carm.* 16, 190-191: *Non fera iam feritas, saeuos quia praeda leones / sanctaque frenabant auidos ieiunia rictus*. Il proverbiale digiuno del lupo compare, però, in Hor. *Epist.* 2, 2, 27-28, dove il poeta paragona un soldato di nome Lucullo, cui sono stati rubati tutti i risparmi, ad un *vehemens lupo* [...] / [...] *ieiunis dentibus acer*. L'allusività coinvolge anche i sintagmi *tener spe frangitur agnus e absens* [...] *praeda*, che riecheggiano il luogo citato di Valerio Flacco (*frangit et absentem vacuis sub dentibus hostem*).³³ Sidonio inserisce infatti nel suo fitto mosaico intertestuale ancora un cenno all'ennesima similitudine epica

³¹ Si vedano a proposito di questo luogo virgiliano le osservazioni di A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'“Eneide” e antologia delle opere*, a cura di A. Traina, Torino, Loescher, 1997, pp. 168-169: Grattio, parlando del cane di razza umbra (*Cyn.* 171-173), pregia più la fedeltà e il fiuto che il coraggio; *haeret hians* rimanda ad *Aen.* 10, 726, in cui è descritto un leone che alla vista di un cervo *gaudet hians immane*; “l'apertura delle fauci è descritta lessicalmente (*immane*), mentre qui è suggerita iconicamente tramite l'allitterazione dell'aspirata”. Per quanto riguarda *similis* [...] *tenenti* il Traina osserva che “la *iunctura similis* + participio presente, di origine omerica ma sfruttata soprattutto dalla poesia alessandrina (Arato, Apollonio Rodio, Teocrito) e attestata 5 volte in Virgilio, qui ha valore comparativo-ipotetico, come in *Aen.* 7, 502”.

³² Per quanto concerne *increpuit* Traina rileva che questo particolare viene da una similitudine di Apollonio Rodio (2, 218): “serrano i denti a vuoto”. L'immagine di Apollonio Rodio a sua volta deriva da *Il.* 10, 360-362. La connessione tra il verbo e il sostantivo *praeda* potrebbe averla suggerita Nemes. *Auc.* 6: *praedam* (scil. *avem captam*) *pennis crepitantibus aufer*. Su *praeda* in riferimento ad animali catturati da animali e sull'uso di *palatum* per indicare *membrum animalium* si veda rispettivamente *Thesaurus Linguae Latinae*, X₂, 527, 28-43 e X₁, 111, 30-44.

³³ Si vedano le osservazioni di F. Spaltenstein, *Commentaire des Argonautica de Valérius Flaccus (Livres 3, 4 et 5)*, Bruxelles, Édition Latomus, 2004, pp. 169-170.

che ha per protagonista un animale feroce: la furia di Ercole angosciato, alla ricerca spasmodica di Ila, è assimilata a quella di un leone che, pur gravemente ferito, con un enorme ruggito cerca di far strazio di un nemico assente. Il nesso *tener* + *agnus* in clausola si ritrova, invece, solo in Verg. *Ecl.* 1,8 (*saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus*), a proposito dell'agnello che Titiro ogni anno promette di sacrificare al *deus* che gli ha permesso di rimanere nel suo mondo bucolico.

Le similitudini di Silio Italico e di Valerio Flacco, quindi, sono riprese con una finalità ben precisa dal poeta gallo-romano, che sta sviluppando un *topos* tipico della letteratura panegiristica: l'opposizione tra la crudele bestialità dei barbari e la funzione salvifica del *Princeps*.³⁴ I lupi, proverbialmente condannati a rimanere a bocca asciutta, ingannano l'appetito immaginando di sbranare la preda; se i recinti di virgiliana e staziana memoria sembrerebbero condannare al fallimento la loro azione, il sovrapporsi delle immagini della tigre vittoriosa (*victrix*) di Silio Italico, che appare sicura di sé e certa del bottino, e del leone di Valerio Flacco, ancora temibile anche se ferito, proietta sul destino di Roma, che rischia un attacco da parte dei Goti, e dell'impero, in balia dei barbari, una sinistra ombra di morte. Ad accentuare l'immagine del pericolo corso da Roma contribuisce il sintagma lucaneo (*nare sagaci*), una vera e propria *furtiva lectio*, che proietta il lettore sul macabro scenario della battaglia di Farsalo, il funerale del mondo³⁵ tratteggiato con perizia dalla penna di Lucano: se Farsalo non era stata il funerale del mondo, la morte di Ezio³⁶ e il sacco di

³⁴ Cfr. D. Lassandro, "Sacratissimus imperator". *L'immagine del "princeps" nell'oratoria tardoantica*, Bari, Edipuglia, 2000, pp. 59-70.

³⁵ Cfr. Lucan. 7, 617: *in funere mundi*. Sidonio riprende significativamente la clausola, variandola leggermente, nel panegirico ad Avito (v. 537, *Has nobis inter clades ac funera mundi*).

³⁶ Sulla reazione dei barbari alla morte di Ezio si veda almeno C. E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and His Age*, cit., pp. 24-25.

Roma di Genserico del 455 potevano far presagire il peggio. Sidonio ha dovuto accostare ai primi due ipotesti virgiliani e a quello staziano altre testualità, per perseguire le sue finalità artistiche. Il rischio corso dall'*Urbs*, che nella similitudine è paragonata al recinto di agnelli, deve essere iperbolicamente acuito, per porre in forte risalto i meriti di Avito che ha ridato nuova linfa vitale all'impero e ha impedito il quasi inevitabile crollo.

Nella rappresentazione del mondo naturale, che con l'artificio della similitudine entra in gioco nel lessico epico (che il poeta tardo-antico fa proprio nella composizione dei suoi panegirici), Sidonio si avvale dell'ipotesto virgiliano ma tiene conto anche delle riscritture che di esso sono state fornite. La sua poesia ha un intento glossografico; ambisce, cioè, a rendere conto al lettore attento di tutti gli echi della tradizione (nel brano analizzato tutti i più prestigiosi poeti epici della latinità); è frutto della studiata sedimentazione di plurime anime letterarie, al fine, in questo caso, di sviluppare una precisa ed intrigante trama intertestuale. La *lectio Maroniana* non è affatto dimenticata; dall'analisi condotta si evince che Sidonio ha utilizzato testualità delle tre opere del Mantovano, ha voluto far risentire le tre voci del Virgilio poeta della natura. Il poeta tardo-antico, tuttavia, vuole rendere conto anche della tradizione che si pone tra sé e Virgilio, per costruire così la sua *anthologia*; anche quando ricorre all'*imitatio* di immagini di altri autori, come Stazio, Silio o Valerio Flacco, è attento a decodificarle, ad individuare ed a rendere esplicita la traccia del modello virgiliano ivi sottesa.

I 'lupi d'autore' di Sidonio, se è corretta la ricostruzione proposta, agiscono secondo un prestigioso canovaccio letterario; sono *raptores* secondo la nota formula virgiliana, avvertono *nare sagaci* la preda come i lupi bisoni e le altre belve lucanee che dopo la battaglia di Farsalo si avventano sui cadaveri; percepiscono l'odore proveniente dal recinto come i lupi di Stazio (che a loro volta pressano i recinti come quelli del nono

libro dell'*Eneide*). Le belve sidoniane, come quelle staziane, coltivano l'aspettativa di cibo (*spes*) e stimolano (*irritant*) la loro fame (le due immagini sono unite da Stazio nella *iunctura spes irrita*); *acuunt* il loro desiderio di cibo come i lupi del Virgilio georgico.

La memoria allusiva, però, deve operare uno scarto rispetto agli ipotesti virgiliani ed a quello staziano. Sidonio deve esasperare la drammaticità del momento vissuto da Roma, perché possa essere esaltato il ruolo salvifico dell'imperatore Avito. Ecco che i lupi di virgiliana memoria si arricchiscono di nuove connotazioni: prospettano il futuro pasto come la tigre di Silio Italico, immaginano che la preda sia fatta a pezzi (*frangitur*) come il leone di Valerio Flacco; la vittima pregustata è un *tener agnus* come quello che Titiro sacrificherà ogni anno al *deus* che lo ha salvato. I lupi hanno le fauci spalancate, mentre la tigre di Silio procede *reducto rictu*; immaginano di far scricchiolare (*crepitat*) la preda sotto il loro palato avido mentre il cane da caccia del dodicesimo libro dell'*Eneide* cerca, invano, di prendere a morsi (*increpuit*) il cervo che insegue.

Mi paiono, quindi, assolutamente consoni a cogliere la tecnica imitativa sidoniana i giudizi della Gualandri:

“[...] ancora una volta lo si coglie [l'autore] sostanzialmente nell'atto di assorbire e compendiare in sé il massimo possibile del patrimonio letterario, proteso quindi in una operazione di conservazione, per la quale egli trasforma la sua opera in una sorta di grande repertorio, di *summa* della tradizione”,³⁷

e di Formicola:

“Egli vuole esprimere una poetica nuova, che gli uomini del suo tempo avvertano come nuova, e che consiste nel creare un'antologia di temi vari mai prima d'allora assemblati, un insieme che non trovava riscontri nella tradizione classica di generi letterari; aborrisce una poesia che alla prima lettura ridesti il ricordo della

³⁷ I. Gualandri, “*Furtiva lectio*”. *Studi su Sidonio Apollinare*, cit., p. 104.

tradizione e quindi ingeneri la sgradevole sensazione di un ennesimo, pedissequo rifacimento”.³⁸

Dall’analisi del luogo preso in esame si evince anche che i frammenti di testi antichi rievocati da Sidonio non sono accostati sempre con una tecnica di straniamento, non sono strappati con violenza al loro contesto, non sono ripresi solo sul piano del significante, ma sono talvolta assimilati in un nuovo testo, frutto della ‘memoria glossografica’ di Sidonio, che intende dialogare con tutti o quasi gli ipotesti in una continuità (o in una ricercata discontinuità) stilistica e tematica.

Lo stesso Sidonio nell’epitalamio di Polemio e Araneola (*carmen* 15), secondo la fine interpretazione del Rosati,³⁹ rappresentando la sposa Araneola (una nuova Aracne) mentre raffigura, tessendo, una Penelope intenta a fare e a disfare la sua tela, dichiara la natura elaborata e riflessa della sua ragnatela poetica, tesa a scomporre e a ricomporre i testi della tradizione.

È lo sforzo di creare qualcosa di nuovo che spinge il poeta a riscrivere i modelli contaminandoli tra di loro, anche quando la ripresa non è dettata da contiguità ideologica e concettuale. Il ‘nuovo’ creato da Sidonio, però, ha un compito ben preciso: render sempre conto al lettore di tutto il palinsesto culturale, raccogliere e condensare la storia letteraria di quella latinità, ormai al tramonto, in cui l’autore e i suoi *sodales* riconoscono la propria cifra esistenziale. Oltre che consumato *scholasticus*, Sidonio è anche poeta che “sembra volere sancire una sintesi tra la continuità culturale con il passato e la forte esigenza di dare espressione ad istanze estetiche nuove e peculiari del diverso contesto in cui si

³⁸ C. Formicola, *Poetica dell’imitatio e funzione del modello: Properzio nei versi di Sidonio Apollinare*, cit., p. 87.

³⁹ Si veda G. Rosati, *La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano*, cit., p. 132.

collocano”.⁴⁰ Con il suo dettato prezioso Sidonio prova a consegnare i classici che ama all’eternità.

⁴⁰ Cfr. S. Condorelli, *Il poeta 'doctus' nel V sec. d. C. Aspetti della poetica di Sidonio Apollinare*, cit., p. 243.



DANIELA CARACCIOLO

**IL “SOGNO” DI UN COLLEZIONISTA
DEL SEICENTO NAPOLETANO.
MAURIZIO DI GREGORIO TRA RISCrittURA
E PLAGIO**

“La riscrittura totale di un’opera”¹ è sempre un fenomeno problematico, legato alle più diverse motivazioni letterarie o stilistiche e spesso difficilmente decifrabile al di là della semplice constatazione che un testo si ripete in un altro. Un caso esemplare è rappresentato dal *Sogno* seicentesco del frate domenicano e accademico Ozioso Maurizio Di Gregorio (1581-1652),² pubblicato nel 1614 in coda a una raccolta di

¹ Cfr. I. Baldelli, *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, p. 241.

² Originario della Sicilia, frate Maurizio si trasferì a Napoli, dove si spense nel 1652 (la notizia si ricava dal manoscritto conservato presso la biblioteca della basilica di santa Sabina a Roma, alla segnatura AGOP XI-1530, *Historia Chronologica del Convento di S. Caterina al Formello*, 1713, cc. 260-262). Entrò a far parte dell’Accademia degli Oziosi, dopo aver lasciato presso il convento di Santa Caterina a Formello una poderosa collezione enciclopedica sistemata nel 1674 in “una nobile e ben intesa galleria” (ivi, c. 262r). Per una biografia sul domenicano si veda l’esaustivo contributo di C. Longo, *Il convento di S. Antonio a Cammarata (1509-1866) e il suo*

poesia sacra destinata a celebrare i misteri del Rosario (*Rosario delle stampe de tutti i poeti e poetesse antichi e moderni di numero 500*)³ che l'autore stesso definisce “una bizzarria stravagante”;⁴ e ripubblicato nella postuma *Encyclopedia [...] omnium scientiarum circulus [...] in quatuor libros contra gentiles* del 1653. Il carattere di *corpus* quasi integralmente citazionale del *Sogno*, infatti, lo raccomanda come tipico esempio dell'enciclopedismo seicentesco, in strettissimo rapporto con alcune fonti note e meno note del tardo Cinquecento e dunque in precario equilibrio fra classicistica *imitatio* e appropriazione integrale al limite del plagio.

Il *Sogno* del 1614 è molto vicino ai sogni letterari, “*loci communes* del meraviglioso onirico”⁵ ben noti alla tradizione letteraria cinquecentesca. L'autore sviluppa infatti alcuni temi caratteristici di questo genere, immaginando di addormentarsi e di vedere

“[...] Apollo con le sue Muse, in quella guisa che nel poggio di Parnaso albergano, dai quali comandato mi venne che al mondo dimostrassi la sapienza dell'antifrasata Accademia Oziosa illustrissima di sangue, d'ingegno, guidata da quel meraviglioso intelletto del Sig. Gio. Battista Manso Cavalier Napoletano”.⁶

“*Necrologio*”, in “*Archivium Fratrum Praedicatorum*”, LVII, 1987, pp. 186-187. Si precisa che per le citazioni tratte da testi antichi sono stati seguiti nel corso del presente contributo criteri parzialmente conservativi per agevolare la lettura e favorire la comprensione.

³ Ci riferiamo all'esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura B. Branc. 79 A 36. Si veda S. Ussia, *Le Muse Sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI e XVII*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, 1999, p. 25 e G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, pp. 141-142.

⁴ Cfr. M. Di Gregorio, *Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, Napoli, Beltrano, 1625, p. 49.

⁵ Cfr. M. Beer, *L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 210.

⁶ M. Di Gregorio, *Sogno*, in Id., *Encyclopedia... omnium scientiarum circulus... in quatuor libros contra gentiles*, Napoli, Beltrano, 1653, p. 735 (d'ora in poi *Encyclopedia*).

Nell’ambito di tale investitura il *Sogno* richiama non a caso l’“ingegnosa contesa del signor Capaccio”,⁷ ossia la discussione fra Giulio Cesare Capaccio e il domenicano Tiberio Carafa sulla preminenza della poesia o dell’oratoria, con la quale si era appunto inaugurata l’attività della napoletana Accademia degli Oziosi.⁸ Di Gregorio, seguendo la strada segnata da Capaccio e la classica distinzione tra *favola* e *historia* in poesia, sottolinea il parallelismo fra l’attività del poeta e quella dell’oratore secondo i termini del dibattito cinquecentesco.⁹ L’inaugurale tenzone oziosa costituisce allora l’opportuna cornice dell’ambiziosa impresa del *Sogno*, che vuole riaffermare l’inalterabile prestigio della poesia.

Proprio ad una storia della poesia ovvero al discorso *De’ poeti in generale, et formatori d’Epitaffi, e Pasquinate in particolare*, inserito da Tommaso Garzoni nella sua enciclopedica *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585),¹⁰ il *Sogno* attinge con assoluta fedeltà per raccogliere i suoi materiali. La corrispondenza degli autori antichi utilizzati e dei passi citati letteralmente è infatti quasi completa, anche se l’autore rimescola e riorganizza diversamente le sue fonti. Basti solo un esempio di questa speculare ripresa, che testimonia l’eccezionale fortuna delle opere garzoniane nel XVII secolo:

⁷ Cfr. *ivi*, p. 734.

⁸ Si veda G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell’Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, cit., pp. 114-117.

⁹ Si veda il fondamentale M. Fumaroli, *L’Âge de l’Éloquence. Rhétorique et “res literaria” de la Renaissance ou seuil de l’époque classique*, Genève, Droz, 1980.

¹⁰ Sul Garzoni e la sua *Piazza* si veda P. Cherchi, *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa, Pavini, 1980; E. Vita, *Il teatro delle meraviglie. Piccola enciclopedia delle professioni della piazza dal Garzoni ai nostri giorni*, Ravenna, Essegi, 1990; B. Collina, *Due selve in una piazza. Due fonti della “Piazza universale di tutte le professioni del mondo” di Tomaso Garzoni*, in “Filologia e critica”, XVI, 1991, pp. 187-230; A. Battistini, *Un’enciclopedia manierista*, in “Intersezioni”, XVII, n. 3, 1997, pp. 47-77.

“Varie furono l’opinioni de scrittori, impercioché Veneto Vescovo di Pozzuoli, come quegli, che delle historie era investigatore singolare, la tirò sin quasi a gli anni di Nembrotto, gran tempo de Mosè prima, Leontio appresso a Greci fu di parere, che ella avesse principio; adducendo per testimonio Barlaan Calavrese suo precettore, il quale disse l’antico Teologo, e poeta Museo, esser fiorito al tempo di Foroneo Re de gli Argivi [...]. Ma Paolo da Perugia, Orfeo per ritrovarse l’assegna, ne gli anni di Laomedonte Re di Troiani, molto più de gli altri moderno, ma sia come esser si voglia, o più o meno lo suo nascimento antico, non si potrà per tanto negare, che tutte l’altre scienze di chiarezza ella non avanzi, e di splendore, in quella guisa, che il Sole di luce avanza tutte le stelle [...]. E finalmente Esiodo, e in vero se non fusse il poeta perfettamente Teologo, quel Dio dell’Universo, che chiamaron Enfoph de gli Ebrei, cioè infinità incomprendibile, Orfeo non l’avrebbe chiamato notte, nella maniera, che l’Areopagita Caligine nominollo, de cui altamente intese Vittoria Colonna in quel sonetto *Signor, che in quella inaccessibil luce / Quasi in alta caligine ne ascondi*”.

“È vero, che dalla sua origine sono discordij i Scrittori fra loro, perché Veneto Vescovo di Pozzuolo grandissimo investigatore d’historie, vuole, che sia più antica di Mosè, e che sia nota quasi al tempo di Nembrotto. Ma Leontio, tiene, ch’ella avesse il suo principio presso a’ Greci, e adduce Barlaan Calabrese suo precettore, il quale diceva Museo antico Teologo, e Poeta asser fiorito [...] al tempo di Foroneo Re de gli Argivi. Ma Paolo Perugino le assegna Orfeo per inventore, il qual fu al tempo di Laomedonte Re de’ Troiani, e per questo molto più moderno. Non dirò una minima parte de’ fregi suoi perché questa avanza tutte le altre scienze di chiarezza, e splendore, come l’occhio di Febo avanza tutte le stelle di luce, che non sono nel firmamento; e se il Poeta fosse Teologo perfetto, quel Dio dell’universo che gli Ebrei chiamano Hensoch, cioè, infinità incomprendibile; Orfeo Teologo, e Poeta non l’avrebbe chiamato notte, a quella guisa, che Dionisio l’Areopagita lo chiama caligine, della quale intese altamente, come tutti i sacri, e mirabili componimenti suoi, la Illustrissima Signora Vittoria Colonna in quel Sonetto, *Signor che in quella inaccessibil luce / Quasi in alta caligine t’ascondi*”.¹¹

1. Dal “Sogno” al “Sogno”: il ri-uso di un’opera altrui

Non è difficile indovinare le motivazioni che hanno condotto l’autore a ripubblicare la sua opera del 1614 nella *Encyclopedia*, col titolo *Sogno, nel quale sono non solo tutte l’historie, nelle quali si fondano le favolose poetiche ma ancora le dichiarazioni di tutt’altre minuzzarie della Poesia*.¹² Inserito in una compilazione tipica del gusto enciclopedico seicentesco, singolare congerie di teologia, astronomia, geografia, storia, letteratura,

¹¹ Rispettivamente: M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., pp. 736-737 e T. Garzoni, *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Bertano, 1588, p. 922.

¹² Cfr. M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 734.

antiquaria, impresistica ed erudizione naturalistica, anche il *Sogno* si complica e la semplice storia o difesa della poesia si trasforma in un'enciclopedica “immagine del mondo”.¹³

Nella sequenza iniziale il *Sogno* ricalca lo stesso andamento dell'edizione 1614; ma l'investitura delle Muse e la storia della poesia fungono ora da supporto inaugurale a un nuovo discorso organizzato in quattro *Trionfi*, tutti decorati con architetture e immagini: il *Trionfo di Apollo*, il *Trionfo di Minerva*, il *Trionfo di Nettuno* e il *Trionfo di Plutone*. Nel *Trionfo d'Apollo* sono collocati i simulacri delle divinità che governano le arti della medicina, della musica e della poesia, insieme alle personificazioni astrologiche; nel *Trionfo di Minerva* l'autore immagina di ornare la città di Atene con un ciclo di “uomini illustri” ed erigere un'Accademia della Sapienza con le immagini dei filosofi antichi; il *Trionfo di Nettuno* è paragonato a una grandiosa “tela delle cose marittime”,¹⁴ un'intricata classificazione delle divinità marine e di straordinarie creature acquatiche; nel *Trionfo di Plutone*, infine, leggiamo una descrizione dei tre regni oltremondani modellata sull'*Eneide*. A questo punto della finzione il poeta immagina di essere svegliato dall'Aurora per difendere la poesia dagli attacchi di Metafisici, Matematici, Filosofi, Logici e Oratori, riproponendo lo stesso dialogo in versi che concludeva la prima versione del *Sogno*. I nuovi *Trionfi* risultano così incorniciati da materiali prelevati dall'edizione precedente.

L'edizione 1653, molto più di quella 1614, si presenta come fitto intarsio di citazioni e prestiti da fonti antiche e volgari, con una precisione di prelievi al limite del plagio che non si limita al caso già ricordato di Tommaso Garzoni. Un rapporto più stretto, in particolare, stringe insieme il

¹³ Cfr. C. Lombardi, *Enciclopedia e letteratura. Retorica, poetica e critica in una enciclopedia di primo Seicento*, Napoli, Mediateca del Barocco, 1993, p. 41.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 770, sottolineatura nostra.

Sogno 1653 ad un'opera pubblicata nel 1583 per i tipi di Orazio Salviani: il *Compendio della selva poetica, distinta in teatri* dell'accademico Giovan Battista Rinaldi, noto per aver fondato a Napoli un'Accademia volta allo studio di matematica, storia, geografia, filosofia, poesia ed eloquenza (al suo estinguersi, l'istituzione diede origine all'Accademia degli Svegliati, intorno al 1586).¹⁵ Rinaldi presenta il suo libro, nell'*Avviso ai lettori*, come una

“[...] Selva Poetica, dove vo spiegando le finzioni de' Poeti, fatica molto utile per intelligenza di quelli [...] né men giovevole impresa per coloro che versano ne gli scritti di Platone e di Aristotele. [...] nel Compendio si ha (benché con brevità) quel che appartiene all'esplicazion de' Poeti. Sì che li scolari di umanità ne potranno qualche utile cavare [...]”.¹⁶

L'impresa è ambiziosa, perchè il numero delle “finzioni de' Poeti” è tanto cospicuo da apparire appunto come una “selva” che è necessario organizzare in *Teatri* (identici nella loro sequenza ai *Trionfi* del Di Gregorio), tutti preceduti da un proemio, da una dedica (o da un avviso ai lettori) e provvisti di sonetti encomiastici conclusivi: il *Teatro d'Apollo* è dedicato ai fratelli Francesco e Mario Curtes, figli dell'accademico rinaldiano Mario de Curtes, presidente del Consiglio e vice gran protonotaio del regno sotto il regno di Filippo II; il *Teatro di Minerva* è rivolto a Fabio Marchese, giureconsulto e vicecancelliere del Collegio di Napoli; il *Teatro di Nettuno* è dedicato a Girolamo Colonna, mentre il *Teatro di Pluto* a Ferrante Carafa, duca IV di Nocera, illustre mecenate

¹⁵ Si veda M. S. Pezzica, *Una galleria di intellettuali nel poema inedito di Giulio Cortese*, in “Rassegna della letteratura italiana”, LXXXVIII, 1984, pp. 117-145. Del Rinaldi si ricorda la cura degli scritti accademici (lezioni, orazioni, dispute) dati alle stampe sotto i seguenti titoli: *Accademia in dialogo distribuita* (Napoli, Carlino, 1576); *Accademica altera. Quibus lectiones variis de rebus in Io. Bap. Rainaldi Academia recitate continetur* (Napoli, Carlino, 1579); *Accademica tertia* (Napoli, Salviani, 1580).

¹⁶ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica, distinta in teatri*, Napoli, Salviani, 1583, pp. 7-8.

legato al filosofo Bernardino Telesio. L’ordinata distribuzione delle immagini poetiche consente così di raggruppare i temi secondo il campo di influenza di ciascuna divinità:

“[...] m’ha parso convenevole ridurre i loro pensieri in *teatri* e in *pitture*, dove sono locate per ordine molte *immagini*, sotto le quali sono quelle velate, l’immagini l’ho prese da i primi della filosofia inventori, cioè da Poeti, e a quelle ho aggiunte le naturali per mostrarvi che la nostra fatica è una mistione di cose finte, e vere”.¹⁷

Dal punto di vista contenutistico, alle notizie ricavate dagli autori antichi (con la probabile mediazione dei numerosi volgarizzamenti cinquecenteschi) Rinaldi affianca voci di altra natura. È presumibile per esempio che *Le immagini con la sposizione de i dei de gli antichi* di Vincenzo Cartari (1556), proprio per la loro finalità descrittiva, abbiano costituito un ricco repertorio tematico a cui attingere per la rappresentazione delle divinità figurativamente più complesse. Gli intenti e la metodologia del Rinaldi sono infatti simili a quelli impiegati da Cartari, che propone diversi ‘simulacri’ per la stessa divinità¹⁸ a vantaggio di “Poeti e di dicitori di prose che ne trarranno giovamento, perché quelli e questi, hanno bisogno spesso di descrivere qualcuno de i Dei de gli antichi e raccontare tutti i suoi ornamenti”.¹⁹ Anche Rinaldi, nel suo ideale di completezza, crea delle iconografie decisamente inconsuete e unisce più simboli nella stessa divinità. Mentre però Cartari utilizza solo delle fonti letterarie,²⁰ spesso Rinaldi si serve anche di altre fonti, come quando (a proposito delle Muse)

¹⁷ Ivi, p. 12. Sottolineatura nostra.

¹⁸ Cfr. A. Lazzari, *L’ideale classico nell’opera di Vincenzo Cartari*, in *L’ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1998, p. 178.

¹⁹ Cfr. V. Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Lione, appresso Stefano Michel, 1581, avviso ai lettori.

²⁰ Si veda G. Pasini, *Continuità, distacco, conoscenza*, in *L’originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano, Mondadori, 2005, pp. 103-104.

cita la collezione di medaglie antiche di Giovan Vincenzo Della Porta, fratello del più noto Giovan Battista e studioso di antichità e scienze naturali:²¹

“L’immagine delle Muse l’ho situate nel Teatro d’intorno il fonte Castalio per lo più conformi a quelle, le quali mi ha date ritratte da certe medaglie antiche il signor Giovan Vincenzo Della Porta non men curioso dell’antichità, che in tutte le prime discipline eccellente. [...] In questa sta Clio con una citara antica, ma io l’ho fatta con una tromba per mostar le lodi, ch’ella fa risonare per li fatti de gli uomini illustri. Euterpe con due tibie. Talia con una maschera, e con una mazza nodosa d’Ercole: a cui vogliono fosse la comedia dedicata. Melpomene con un mascherone in segno della Tragedia. Terpsichore con la citara. Erato con la lira, e con i lunghi capelli come datrice dell’elegia. Polihinnia col barbita da una mano, e con la penna dall’altra. Urania ivi con le seste fa un cerchio, ma l’ho fatta con la sfera poiché a lei s’attribuisce l’astrologia. Calliope con un volume perché scrive i fatti de gli uomini illustri”.²²

In questa occasione Rinaldi è poi attento nel segnalare che

“[...] in certi ritratti delle Muse di bellissima mano che tiene il Signor Francesco Buonaventura gentiluomo Fiorentino, il quale oltra la notizia che tiene di belle lettere, mi pare un tesoriere della natura e dell’arte, così e delle ricchezze dell’una e dell’altra abundantissimo, hanno quelle qualche diversità, perché Euterpe tiene un flauto in mano, e molti instrumenti da fiato a i piedi. Talia un volume, Terpsicore un’arpa. Erato uno sguadro, Polihinnia un’aria chiara appresso la bocca, in segno della voce, e una mano alzata per li gesti, de i quali si serve l’oratore. Urania un globo celeste senza imagini, Calliope un libro”.²³

È sintomatico, allora, che questi brani citati confluiscono qualche anno più tardi nell’*Iconologia* di Cesare Ripa (1593),²⁴ a costituire due

²¹ Sulla collezione dei fratelli Della Porta si veda il fondamentale G. Fulco, *Per il “Museo” dei fratelli della Porta*, in *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*, a cura di M. Cristina Cafisse, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987, pp. 105-175.

²² G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., pp. 26-27.

²³ Ivi, p. 27.

²⁴ Si veda S. Maffei, *La politica di Proteo. Trasformazioni e peripezie dell’“Iconologia” di Cesare Ripa*, in *Officine del nuovo. Sodalizi tra letterati artisti ed editori nella cultura italiana tra Riforma e Controriforma*, Atti del Colloquio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Roma, Vecchiarelli, 2008, pp. 479-495.

sezioni dai titoli *Muse cavate da certe Medaglie antiche dal Sig. Vincentio della Porta eccellentissimo nell’Antichità e Muse dipinte con grandissima diligenza, e le pitture di esse le ha il Signor Francesco Bonaventura, Gentiluomo Fiorentino, amatore, e molto intelligente di belle lettere*, a riprova dello smisurato allargamento dell’uso delle fonti verificatosi verso la fine del Cinquecento.²⁵ Confrontiamo i passi con le corrispondenti pagine di Ripa:

“*Clio*. Tiene una tromba, per mostrare le lodi che ella fa risonare per li fatti de gli uomini illustri. *Euterpe*. Con due Tibie. *Talia*. Con una maschera, perciocché a detta Musa vogliono che fosse la commedia dedicata, ha ne i piedi i socchi. *Melpomene*. Con un mascharone in segno della Tragedia, ha ne i piedi i coturni. *Tersicore*. Tiene questa Musa una citara. *Erato*. Con la lira, e capelli lunghi, come datrice de l’Elegia. *Polinnia*. Con il barbita da una mano, e con la penna dall’altra. *Urania*. Con la sesta facendo un cerchio: ma molto che tenghi una sfera poiché a lei si attribuisce l’astrologia. *Calliope*. Con un volume, per scrivere i fatti de gli uomini illustri”.

“*Clio*. Con una tromba in mano. *Euterpe*. Con un flauto in mano, e con molti altri stromenti da fiato alli piedi. *Talia*. Con un volume. *Melpomene*. Con una maschera. *Tersicore*. Con un’arpa. *Erato*. Con un squadro. *Polinnia*. Con un’aria presso la bocca in segno della voce, e una mano alzata per li gesti de’ quali si serve l’Oratore. *Urania*. Con un globo celeste. *Calliope*. Con un libro”.²⁶

2. Dal “Compendio” al “Sogno”: modalità del furto

Se Rinaldi ‘ruba’ non pochi frammenti di altre compilazioni cinquecentesche, come abbiamo visto, a sua volta è depredata (in modo decisamente più sistematico) da Maurizio Di Gregorio. Il rapporto fra il *Compendio* e il *Sogno* rientra dunque nella complessa fenomenologia dell’“imitazione, scrittura, riscrittura, emulazione, furto”²⁷ che attraversa da

²⁵ Il fenomeno è stato ampiamente discusso da P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

²⁶ C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall’antichità, e di propria invenzione*, Roma, appresso Lepido Faej, 1603, p. 350.

²⁷ Cfr. L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1990, p. 8.

un capo all'altro la cultura di Antico Regime.²⁸ Non a caso Di Gregorio, evocando il principio classicistico dell'*imitatio*, inserisce preliminarmente la sua opera in una catena di derivazioni che la legittima:

“Sogno, nel quale sono non solo tutte l'histoire, nelle quali si fondano le favolose poetiche ma ancora le dichiarazioni di tutt'altre minuzzarie della poesia, come in Democrito, dal quale Virgilio ha tolto le dieci Egloche, in Esiodo, dal quale la Giorgica, e in Omero, dal quale l'Eneide, come dicono gli argomenti degli versatori in Toscano, e anco i commentatori”.²⁹

I macroscopici plaghi del *Compendio* sono facilmente riscontrabili: la sovrapposizione risulta quasi totale, là dove le varianti linguistico-ortografiche sono da attribuirsi con ogni probabilità al lavoro tipografico (eliminazione degli accenti, scioglimento delle abbreviazioni, scempiamento di geminate):

“Era pur nelle radici del Parnaso il Castello di Daulo molto celebre per la violenza usata da Tereo à Filomena. Però ivi sono dipinti gli uccelli, ne i quali furono cangiati Tereo, Ithi, Progne, & Filomena. La qual favola è scritta à lungo da Ovid. nel 6. Scrive Pausania, che le rondinelle in quel castello non vi fanno il nido come ricordevoli del fatto di Tereo”.

“Era pur nelle radici del Parnaso il Castello di Daulo molto celebre per la violenza usata da Tereo à Filomena. Però ivi sono dipinti gli uccelli, ne i quali furono cangiati Tereo, Ithi, Progne, & Filomena. La qual favola è scritta à lungo da Ovid. nel 6. Scrive Pausania, che le rondinelle in quel castello non vi fanno il nido come ricordevoli del fatto di Terreo”.³⁰

²⁸ Sul tema, oltre ai contributi già citati, si veda *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Atti del seminario di studi (Ferrara, 14-16 ottobre, 1984), a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987; *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, a cura di E. Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992; *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998; *Sondaggi sulla riscrittura nel Cinquecento*, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, 1998; R. Rinaldi, *Libri in maschera. Citazioni e riscritture umanistiche*, Bulzoni, Roma, 2007.

²⁹ M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 734.

³⁰ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 16 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 741.

Il lavoro del frate domenicano nel *Sogno* 1653 ha comportato tuttavia una serie di interventi minimi, ma capillari, che percorrono l'opera per intero. Come dimostra, per esempio, la frequente omissione di piccoli frammenti del testo originario, la revisione è stata intensa e il plagio tutt'altro che passivo:

“Alle pendici di questo monte [Elicona] fu Ascra patria di Esiodo. Ond'è detto da Virgilio il vecchio Ascreo. & l'opera della Georg. Ascreum carmen. fu situata in luogo aspro & sassoso, di che Esiodo istesso si lamenta nel 2. lib. ch'egli scrisse della sua agricoltura. *Queste due cose non sono nella pittura*”.

“Alle pendici di questo monte [Elicona] fu Ascra patria di Esiodo. Ond'è detto da Virgilio il vecchio Ascreo, et l'opera della Georg. Ascreum carmen. fu situata in luogo aspro, et sassoso, di che Esiodo istesso si lamenta nel 2. lib. ch'egli scrisse della sua agricoltura”.³¹

“In oltre essendo il presente Teatro ad Apollo, e per conseguenza al Sole dedicato, m'ha parso da la destra parte del monte locar i figliuoli, le amasie, e amasij di Apollo; dalla sinistra quegli del Sole, così anco ho fatto de gli animali, e delle piante, che ad ambedue si attribuiscono da Poeti. Et finalmente sono sparse per il monte diverse azioni di Apollo, come nella pittura si può vedere. Ma vediamo queste cose à parte à parte, et prima di Apollo, et poi del Sole.

Tutte le cose si mostrano con i suoi numeri, in questo, e nel Teatro di Minerva. Ne gli altri due seguenti, perché vi son posti i nomi, non ci accadono numeri”.

“In oltre essendo questo Sogno ad Apollo, e per conseguenza al Sole dedicato, m'ha parso da la destra parte del monte locati i figlioli, le amasie, e amasij di Apollo; dalla sinistra quegli del Sole, così anco ho fatto de gli animali, e delle piante, che ad ambedue si attribuiscono da Poeti. Et finalmente sono sparse per il monte diverse azioni di Apollo, come nella pittura si può vedere. Ma vediamo queste cose à parte à parte, et prima di Apollo, et poi del Sole”.³²

Maurizio di Gregorio interviene con riprese, tagli, sintesi e aggiustamenti, molto spesso allo scopo di escludere i commenti e i giudizi

³¹ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 18 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 742. Sottolineatura nostra.

³² G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 20 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 742. Sottolineatura nostra.

di cui il Rinaldi non era avaro. In tal modo il *Compendio* si trasforma in un semplice repertorio di notizie, in uno strumento di lavoro:

“Qui dicono, ch’era situato il tempio di Nettuno, e l’altare dove si feano i giuochi quinquennali, detti Istmici, in onor di lui. Ma non si maravigli il lettore, che non habbia qui locato il tempio, ma nella sopra parte del Giogo, perchè quivi mi occupava troppo campo, et toglieua il loco a molte cose. Et a me basta mostrarle solo, *se ben alle volte ne i proprij luoghi non si potranno situare. Talor vi colpano i pittori, i quali non intendono bene il mio concetto, e vogliono fare da lor capriccio: molte volte ne anco osservano le regole della prospettiva, per cagione del poco campo, dove bisogna più cose spiegare. Ma lascio queste cose al giudizio del lettore. Perché gli errori forse il correggerà il tempo*”.

“Qui dicono, ch’era situato il tempio di Nettuno, e l’altare dove si feano i giuochi quinquennali, detti Istmici, in onor di lui. Ma non si maravigli il lettore, che non habbia qui locato il tempio, ma nella sopra parte del Giogo, perchè quivi mi occupava troppo campo, et toglieua il loco a molte cose. Et a me basta mostrare solo [...]”.³³

Ma Di Gregorio opera anche modificazioni più drastiche della sua fonte, soprattutto a livello strutturale. Intere sezioni del testo originario scompaiono nel *Sogno* e la saldatura tra le varie parti è garantita invece della cornice onirica già sperimentata nel 1614. Le figure architettoniche che sorreggevan l’andamento del *Compendio* (i *Teatri*) lasciano il posto ai *Trionfi*, mentre prologhi ed epiloghi dei singoli *Teatri* sono sostituiti dall’introduzione e dalla conclusione generale che apparivano già nel 1614.

Tale complessivo riassetamento mira probabilmente a distanziare l’opera del Di Gregorio dalla già ricordata Accademia degli Svegliati, nata proprio dal gruppo che faceva capo a Rinaldi ma soppressa nel 1593 da Filippo II per sospetti inquisitoriali e politici. L’autore preferisce ovviamente esaltare la sua Accademia degli Oziosi, fondata sotto gli auspici del viceré di Lemos e celebrata fin dal 1613 in chiave classico-mitologica nel poemetto *Academiae ociosorum libri tres* di Giovan Pietro

³³ G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., pp. 112-113 e M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 761. Sottolineatura nostra.

D’Alessandro. Si direbbe che l’intento del domenicano sia quello di inserire ufficialmente la propria opera mimetica fra gli esercizi letterari degli Oziosi, adeguandosi ai vivaci dibattiti partenopei di quegli anni su imitazione e sperimentalismo.³⁴

3. *Due cataloghi fra parola e immagine*

Già in se stesso il *Compendio* del Rinaldi doveva apparire particolarmente congeniale al frate domenicano, come immenso repertorio di memorie e curiosità, iconografie e simboli, molto simile al gabinetto di anticaglie, libri, pitture, stravaganze e meraviglie naturalistiche che lo stesso Di Gregorio aveva allestito a Napoli presso il convento di Santa Caterina a Formello fin dal 1613.³⁵ I *Teatri* rinaldiani, che traducevano il testo in immagini, rappresentavano insomma per Di Gregorio, già debitore delle architetture garzoniane, un’affascinante ‘lezione di metodo’.

Il *Compendio*, pur non essendo un’opera dedicata all’apprendimento di una tecnica capace di ricordare i concetti, richiama insieme la prassi di tante enciclopedie universali³⁶ e la dottrina dei *loci* della mnemotecnica.³⁷

³⁴ Si veda M. Leone, “*Geminae voces*”: *poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007, pp. 148-150 e G. Rizzo, *Percorsi e immagini della lirica post-mariniana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002, pp. 227-247.

³⁵ La notizia si ricava dal manoscritto conservato presso la biblioteca della basilica di Santa Sabina a Roma, alla segnatura XIV LIB. D PP. 796.858, *Cronichetta del Convento di Santa Caterina a Formello di Napoli*, c. 319r. Sulla collezione del Di Gregorio si veda D. Caracciolo, *L’“Idea” di Maurizio Di Gregorio: un caso di collezionismo enciclopedico nel Seicento napoletano*, in “Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi”, 11-12, 2003-2004, pp. 79-109; M. Di Gregorio, “*Le coselline di un ometto curioso*”. *L’Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, a cura di D. Caracciolo, nota filologica di G. de Miranda, Galatina, Congedo, 2008.

³⁶ Sull’enciclopedismo in età moderna si veda C. Vasoli, *L’enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 1978; W. Tega, *L’unità del sapere e l’ideale enciclopedico nel pensiero moderno*, Bologna, il Mulino, 1983; C. Vasoli, ‘*Civitas*

Come in numerosi progetti cinquecenteschi che assumevano forma di libri, collezioni o edifici, anche in questo caso si intende infatti organizzare lo scibile entro una vasta e controllabile struttura, dove l'impiego di metafore architettoniche mira a visualizzare mentalmente i concetti o le nozioni e permette di "conservare le cose apprese".³⁸ Il *Compendio* è dunque un interessante esempio di sintonia con le sofisticate tecniche cinquecentesche dell'*Ars memoriae*, a partire dalla notissima *Idea del teatro* di Giulio Camillo Delminio (1550).³⁹ La solida struttura del Rinaldi permette di riordinare una prodigiosa congerie di argomenti, senza per questo comporre il discorso attraverso un'impalcatura genealogica o seguire l'asse cronologico dell'universo mitico. L'ecclettico combinarsi dei classici antichi e volgari, espresso in uno straordinario insieme di nomi e testi, ci restituisce l'idea dell'ampiezza della manipolazione: l'autore non si affida solo agli autori classici chiamati a dar ragione del significato degli attributi e dei simboli delle divinità collocate nei *Teatri*, ma accoglie anche i contributi della letteratura sugli emblemi e della tradizione mitografica, delle monete e delle medaglie, delle sculture e delle pitture, perfino delle contemporanee enciclopedie naturalistiche.

Anche nell'ecclettica produzione letteraria del Di Gregorio la forza iconica della parola, il potere di creare un mondo virtuale e la capacità di

mundi'. *Studi sulla cultura del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996.

³⁷ Sull'arte della memoria si veda F. A. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it. Torino, Einaudi, 1972²; P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1983²; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995; *Memoria e memorie*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 18-19 maggio, 1995), a cura di L. Bolzoni, V. Erlindo e M. Morelli, Firenze, Olschki, 1998.

³⁸ Cfr. G. B. Rinaldi, *Compendio della selva poetica*, cit., p. 28.

³⁹ Sul Camillo si veda L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984; C. Bologna, *Il Teatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, in "Venezia Cinquecento", I, 1991, 2, pp. 217-271; M. Turello, *Anima artificiale. Il teatro magico di Giulio Camillo*, Udine, Aviano, 1993.

rappresentarlo spazialmente con grande evidenza sono una modalità costante. Si pensi al suo *Condottiero de' predicatori* (1617), un prontuario destinato ai predicatori che si presenta come “una ricchissima galleria ripiena di pregiatissime gioie, di ricchissimi tesori, di antichissime sculture, e pitture, di bellissime medaglie antiche, e in una parola di tutte quelle cose, che può desiderare un curioso ingegno”.⁴⁰ Si pensi all’*Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste* (1625), un’opera assimilata niente meno che a una “camera [...] che si può chiamare Piazza Universale”,⁴¹ di garzoniana memoria: il libro diventa qui letteralmente *galleria* ovvero personale *Wunderkammer*⁴² e al tempo stesso *piazza*, spazializzandosi e visualizzandosi. Qualcosa di simile avviene anche nel “Palagio pieno di tutte l’Historie naturali” eretto nell’*Encyclopedia* del 1653:

“Il primo coperto superiore di questo palagio è il fuoco con li suoi animali, la salamandra, fenice e del fuoco dell’Etna, del Vesuvio, dello Stromboli, Pozzuoli, nell’isole Indiane, seguitando Aristotele De Admirandis in natura e il Serraglio delle meraviglie di Garzoni”.⁴³

Come dichiara esplicitamente, l’autore si è servito del *Serraglio degli stupori del mondo* “diviso in varie stanze”⁴⁴ del solito Tommaso Garzoni (1613), ripetendone l’impianto generale e il gusto per le citazioni erudite

⁴⁰ Cfr. M. Di Gregorio, *Condottiero de' predicatori per tutte le scienze donde potranno cavare concetti non solo da quelle, ma da poeti e da tutti i professori di belle e curiose lettere*, Venezia, s. e., 1627, pagina non numerata (Proemio).

⁴¹ Cfr. Id., *Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, cit., p. 10.

⁴² Sul tema si veda A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico delle 'Wunderkammern' d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983² e G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1992.

⁴³ M. Di Gregorio, *Encyclopedia*, cit., p. 521.

⁴⁴ Cfr. T. Garzoni, *Il serraglio degli stupori del mondo*, Venezia, Ambrosio e Bartolomeo Dei, 1613, p. 1.

accumulate fino all'inverosimile. Ancora una volta è impiegata una metafora architettonica per designare la complessità del cosmo e riorganizzarlo mediante una regola precisa. La *compositio* testuale è fatta coincidere con l'immaginario edificio, ordinatamente diviso in 'appartamenti':

“[...] il secondo appartamento è l'Aria piena d'Historia naturali di tutti i volatili, anche dell'api, mosche e uccelli, piante, et erbe, che contengono le frondi nell'aria [...] il terzo appartamento è la Terra con l'Historie naturali di tutti i quadrupedi, e delli monti, e delle montagne di Camarata, e suoi semplici [...] la cantina di questo palagio sono pietre, gemme, vermi e metalli”.⁴⁵

Non diversamente, anche il *Sogno* è mosso da un'analogia intenzione erudita congiunta allo sforzo di archiviare o classificare il maggior numero possibile di informazioni, come una Biblioteca o un Museo. Anche il *Sogno*, come le altre opere del Di Gregorio, nasce da una feconda interazione fra il visuale e il verbale, sfruttando gli effetti visivi suscitati dalla parola sul filo di simboli, figure e allegorie, in modi molto simili a quelli praticati dall'oratoria sacra.⁴⁶ Scopo dell'opera, infatti, è quello di descrivere in modo esauriente le favole antiche, per aiutare i poeti a ricordarle e rappresentarle: servendosi dei 'luoghi' prelevati dal *Compendio*, l'autore mette in scena ogni volta dei *Trionfi* mitologici e invita il lettore a contemplare queste immagini, ricordando i soggetti evocati dalle scene dipinte poiché “la memoria ricorda meglio ciò che può

⁴⁵ M. Di Gregorio, *Encyclopedia*, cit., p. 522, p. 529 e p. 546.

⁴⁶ Sul carattere visuale dell'oratoria sacra secentesca si vedano G. Palumbo, *L'uso delle immagini. Libri di santi, libri per predicatori, libretti di dottrina dopo il Concilio di Trento*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzarelli e D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 353-385, e L. Bolzoni, *Il modello della macchina e il fascino dell'immagine nella retorica sacra post-tridentina*, in *L'umana compagnia: studi in onore di Gennaro Savarese*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 67-85.

vedere".⁴⁷ Di Gregorio preleva insomma dall'opera del Rinaldi i propri materiali, trasformando il proprio caleidoscopico montaggio di citazioni in un esperimento figurativo che obbedisce al principio del *ut pictura poesis*.⁴⁸ Le barocche figure dei *Trionfi* animati dalle divinità minori, dagli animali e dai mostri, dagli oggetti e dai *mirabilia*, si presentano come sintesi ideale di parola e immagine, di concetto e visione, mentre l'autore, con perfetta coscienza compositiva, riafferma il primato assoluto della poesia:

“Musa gentil, e più d’ogni’arte assai
ben degna sei, e non di verde alloro
esser ornata, ma di lucid’oro.
Ma voi tutti oratori è tempo ormai
di render gloria alla mia Musa, e lode,
che de l’orare ognun di lei più gode.
Filosofi tacete in ogni parte,
metafisici pur tacete, e in tanto
diasi alla Poesia più degno il vanto.
Cedan i Matematici, e i Morali
cedan qual più nell’arti è al mondo egregio,
che la Musa d’ogni arte ha il primo pregio”.⁴⁹

⁴⁷ Cfr. A. Antonini, “*La Tipocosmia*” di Alessandro Citolini, in *Repertorio di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni data bases*, a cura di P. Barocchi e L. Bolzoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1997, p. 175.

⁴⁸ Si veda fra l’altro R. W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1967; C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. “Idea del Tempio” dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971; M. Fumaroli, *L’École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

⁴⁹ M. Di Gregorio, *Sogno*, cit., p. 689.



ROSARIO VITALE

“QUELLO SPLENDIDO FABER”.
SUI DESTINI MODERNI
DI UNA CITAZIONE DANTESCA

1. Il lettore sull’orlo del purgatorio dantesco

Sarà perché la *Divina Commedia* è un’opera finemente variegata ed architettata, sarà perché – come afferma Mario Luzi –¹ non è un’opera che “si appaghi della riuscita del suo aver detto [...] per cui Dante non lo si

¹ Si rilevi che Mario Luzi nel saggio *L’inferno e il limbo* (1945), pubblicato dieci anni dopo l’esordio giovanile con la raccolta poetica *La barca* (M. Luzi, *La barca. Canti*, Modena, Guanda, 1935; successivamente con il titolo *La barca*, Firenze, Parenti, 1942 (2^a ed. modificata e accresciuta); poi in Id., *Il giusto della vita*, Milano, Garzanti, 1960; quindi in Id., *Tutte le poesie*, ivi, 1998³ e ora in Id., *L’opera poetica*, Milano, Mondadori, 1998), ‘rivaluta’ la poesia di Dante (simboleggiata dall’*Inferno*) con la sua ricchezza e varietà dei moduli espressivi, nei confronti di quella petrarchesca (simboleggiata dal *Limbo*), chiusa in se stessa in un registro lirico costante e in una musicalità uniforme. Si veda M. Luzi, *L’inferno e il limbo*, in Id., *L’inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949 (2^a ed. accresciuta Milano, Il Saggiatore, 1964), poi in Id., *Naturalità del poeta*, a cura di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995 e ora in Id., *Autoritratto*, a cura di P. A. Mettel e S. Verdino, ivi, 2007, pp. 84-97.

rilegge mai, ma lo si legge ogni volta, pur conoscendolo a memoria”,² ma non è facile dire quale delle tre cantiche sia la più bella. Infatti, nel seguire le vicende della proiezione intratestuale dell’autore, ovvero di Dante-personaggio, si resta sempre piacevolmente sorpresi da qualche sfumatura poetica che prima era sfuggita o della quale non si era colta pienamente la bellezza.

Si pensi, per esempio, alla terzina d’apertura del XXVI canto del *Purgatorio*:

“Mentre che sì per l’orlo, uno innanzi altro,
ce n’andavamo, e spesso il buon maestro
diceami: ‘Guarda: giovi ch’io ti scaltro’”;³

dove la congiunzione temporale “mentre”, posta nelle sede iniziale forte dell’incipit di verso e di canto,⁴ rappresenta un elemento testuale strategico per far sì che il lettore si senta da subito *dentro* la situazione narrata, immaginandosi – *praesentia in absentia* – alle spalle di Dante che segue “il buon maestro” lungo l’“orlo”, al punto che la guida, Virgilio,

² Cfr. M. Luzi, *Dante per la salvezza*, in Id., *Vero e verso*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, pp. 42-44. Tra i vari contributi sugli echi danteschi nella poesia di Mario Luzi si vedano almeno: L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il Mulino, 2002; M. S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell’opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001; E. Giachery, *Il motivo della luce nella poesia di Mario Luzi*, in *Mario Luzi cantore della luce*, a cura di S. Verdino, Assisi, Cittadella Editrice, 2003, pp. 93-102; D. Piccini, *La stagione “paradisiaca” di Luzi. Lingua e strategie espressive*, in *Mario Luzi Oggi. Letture critiche a confronto*, a cura di U. Motta, Novara, Interlinea, 2008, pp. 107-131; A. Luzi, *Dante nella poesia di Mario Luzi*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della “Commedia”*, a cura di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 81-87.

³ D. Alighieri, *Purgatorio*, in Id., *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987, p. 640 (XXVI, 1-3).

⁴ Anche il canto XXIII inizia allo stesso modo: “Mentre che li occhi per la fronda verde / ficcava io sì come far suole / chi dietro a li uccellin sua vita perde” (ivi, p. 614, XXIII, 1-3).

sembra indirizzare quel suo perentorio “Guarda: giovi ch’io ti scaltro” anche a lui.⁵

Inoltre, se il lemma “novità” crea un’attesa che aumenta notevolmente la soglia di attenzione:

“Sì mi parlava un d’essi; e io mi fora
già manifesto, s’io non fossi atteso
ad altra novità ch’apparve allora”,⁶

nel volger di poche terzine il lettore⁷ è – come dire? – ‘testimone’ di un incontro memorabile, perché tra le schiere dei lussuriosi si trova il poeta bolognese Guido Guinizelli, che alla vista di Dante non esita a farsi riconoscere:

“Farotti ben di me volere scemo:
son Guido Guinizelli [...]”.⁸

Nel sentire quel nome Dante (di sicuro anche il lettore, sempre ‘attento’ a quel che gli accade intorno) vorrebbe con uno slancio *umanamente* abbracciare il padre del Dolce Stilnovo... ma il “foco” lo impedisce:

“Quali ne la tristizia di Licurgo
si fer due figli a riveder la madre,
tal mi fec’io, ma non a tanto insurgo,

quand’io odo nomar sé stesso il padre

⁵ Sui rapporti tra testo, autore e lettore si vedano W. Iser, *L’atto della lettura*, introduzione di C. Segre, trad. it. Bologna, il Mulino, 1987 e U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2000⁷, pp. 50 e ss.

⁶ D. Alighieri, *Purgatorio*, cit., p. 641 (XXVI, 25-27).

⁷ Si noti che il lemma *lettore* (“lettor”) occorre in vari luoghi poetici della *Divina Commedia*, tra i quali segnaliamo: *Inferno*, VIII, 94, XVI, 128 e XXXIV, 23; *Purgatorio*, VIII, 19, IX, 70 e XXI, 124; *Paradiso*, V, 109, X, 7 e XXII, 106.

⁸ Ivi, p. 645 (XXVI, 91-92).

mio e de li altri miei miglior che mai
rime d'amore usar dolci e leggiadre;

e senza udire e dir pensoso andai
lunga fiata rimirando lui,
né, per lo foco, in là più m'appressai".⁹

Si osservi con particolare attenzione che in questo contesto poetico il coinvolgimento anche 'emotivo' del lettore aumenta sia per l'occorrenza del lemma "moderno" nella risposta di Dante a Guinizelli, che rende 'attuale' la scena poetica:

"E io a lui: 'Li dolci detti vostri,
che, quanto durerà l'uso moderno,
faranno cari ancora i loro incostri'";¹⁰

"O frate", disse, "questi ch'io ti cerno
col dito", e additò un spirto innanzi,
'fu miglior fabbro del parlar materno.

sia per le parole che Guinizelli rivolge a Dante, che iniziano con un fraterno vocativo:

Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi.

A voce più ch'al ver drizzan li volti,
e così ferman sua oppinione
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.

Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con più persone. [...].

Poi, forse per dar luogo altrui secondo
che presso avea, disparve per lo foco,
come per l'acqua il pesce andando al fondo".¹¹

⁹ *Ibidem* (XXVI, 94-102).

¹⁰ *Ivi*, p. 646 (XXVI, 112-114).

¹¹ *Ivi*, pp. 646-647 (XXVI, 115-126 e 133-135).

Naturalmente la curiosità di Dante (e del lettore che lo segue passo passo) nei confronti di colui che Guinizelli definisce “miglior fabbro” è davvero grande:

“Io mi fei al mostrato innanzi un poco,
e dissi ch’al suo nome il mio disire
apparecchiava grazioso loco.

El cominciò liberamente a dire:
‘*Tan m’abellis vostre cortes deman,
qu’ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.*

*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo joi qu’esper, denan.*

*Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l’escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!’*

Poi s’ascose nel foco che li affina”.¹²

Arnaut Daniel,¹³ citato più volte nel *De Vulgari Eloquentia*,¹⁴ si presenta nella propria lingua materna perché – a detta di François Livi – per Dante “l’identità di questo grande maestro del *trobar clus*, inventore della sestina, è indissociabile dalla lingua poetica alla quale deve la sua rinomanza”.¹⁵

Ed è in questo ‘extra-ordinario’ luogo poetico – del quale il lettore si sente parte integrante insieme a Dante, Virgilio, Guinizelli e Arnaut Daniel – che prende corpo l’espressione “miglior fabbro” destinata ad avere,

¹² Ivi, pp. 647-648 (XXVI, 136-148).

¹³ Sulla figura di Arnaut Daniel si veda il capitolo intitolato *Il miglior fabbro*, in C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 164 e ss.

¹⁴ Si veda D. Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, introduzione, traduzione e note di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1998, p. 138, p. 160, p. 178, p. 190 (II, ii, vi, x, xiii).

¹⁵ Cfr. F. Livi, *Dante e la teologia. L’immaginazione poetica nella “Divina Commedia” come interpretazione del dogma*, Roma, Leonardo da Vinci, 2008, p. 137.

attraverso la metafora del poeta-fabbro, larga eco nella letteratura italiana e non solo.

2. *Il poeta-fabbro nella tradizione letteraria: un profilo*

Per delineare un profilo del poeta-fabbro nella tradizione letteraria italiana, si cominci con l'osservare che Dante ricorre metaforicamente al lavoro del fabbro non solo per caratterizzare la figura poetica di Arnaut Daniel, ma anche nell'undicesimo capitolo del *Trattato primo del Convivio*, dove sottolinea che:

“[...] Molti sono che amano più d'essere tenuti maestri che d'essere, e per fuggir lo contrario, cioè di non esser tenuti, sempre danno colpa alla materia dell'arte apparecchiata, o vero a lo strumento; sì come lo mal fabbro biasima lo ferro appresentato a lui, e lo malo citarista biasima la cetera, credendo dare la colpa del mal coltello e del mal sonare al ferro ed alla cetera, e levarla a sé. Così sono alquanti, e non pochi, che vogliono che l'uomo li tegna dicitori; e per iscusarsi dal non dire o dal dire male accusano e incolpano la materia, cioè lo volgare proprio, e commendano l'altro, lo quale non è loro richesto di fabbricare. E chi vuole vedere come questo ferro è da biasimare, guardi che opere ne fanno li buoni artefici, e conoscerà la malizia di costoro che, biasimando lui, si credono scusare”.¹⁶

Spostando il *focus* da Dante alla cerchia poetica che in qualche modo gli gravita attorno, si rilevi che nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis, nel capitolo intitolato *I toscani*, se Guido Guinizelli

¹⁶ D. Alighieri, *Convivio*, in Id., *Opere minori*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano, Ricciardi, 1988, vol. II, t. I, p. 73 (I, xi, 11-13). Nel tredicesimo capitolo Dante afferma: “Non è [inconveniente] a una cosa esser più cagioni efficienti, avvegna che una sia massima de l'altre; onde lo fuoco e lo martello sono cagioni efficienti de lo coltello, avvegna che massimamente è il fabbro. Questo mio volgare fu congiugnitore delli miei generanti, che con esso parlavano, sì come 'l fuoco è disponente del ferro al fabbro che fa lo coltello; per che manifesto è lui essere concorso a la mia generazione, e così essere alcuna cagione del mio essere. Ancora, questo mio volgare fu introduttore di me nella via di scienza, che è ultima perfezione, in quanto con esso io entrai ne lo latino e con esso mi fu mostrato: lo quale latino poi mi fu via più innanzi andare. E così è palese, e per me conosciuto, esso essere stato a me grandissimo benefattore” (ivi, pp. 86-87 [I, xiii, 4-5]).

è considerato il “precursore” e Guido Cavalcanti il “poeta” della “nuova scuola”, Cino da Pistoia ne è senza dubbio il “fabbro”:

“Di questo dolce stil nuovo il precursore fu Guinicelli, il fabbro fu Cino, il poeta fu Cavalcanti. La nuova scuola non era altro che una coscienza più chiara dell’arte. [...] Guittone d’Arezzo non fu più apprezzato, quantunque ‘di filosofia ornatissimo, grave e sentenzioso’, come dice Lorenzo de’ Medici, perché gli mancava lo stile, ‘alquanto ruvido e severo, né di alcun dolce lume di eloquenza acceso’. Anche Benvenuto da Imola chiama ‘nude’ le sue parole e lo commenda per le gravi sentenze, ma non per lo stile. Nasceva in Firenze un nuovo senso, il senso della forma”.¹⁷

Forse l’esempio più noto del modo ‘fabbrile’ di poetare è rappresentato dal *Congedo* delle *Rime nuove* di Giosue Carducci nel quale occorrono sia i lemmi in rima *artiere : mestiere e maglio : travaglio*, sia i lemmi *incude, fucina e manuale*, che evidenziano con estrema chiarezza l’aspetto artigianale del lavoro del poeta:

“Il poeta, o vulgo sciocco,
Un pitocco
Non è già [...].

E né meno è un perdigiorno
Che va intorno
Dando il capo ne’ cantoni,
E co ’l naso sempre a l’aria [...].

Il poeta è un grande artiere,
Che al mestiere
Fece i muscoli d’acciaio [...].

¹⁷ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Roma, Newton & Compton, 1991, p. 38 (anche sopra). Si tenga pure presente il giudizio negativo su Pietro Aretino che De Sanctis considera “fabbro di versi assai grossolano”: “Scrisse di ogni materia, e in ogni forma: dialoghi, romanzi, epopee, capitoli, commedie, e anche una tragedia, l’*Orazia*. [...] Pure è il solo lavoro che abbia intenzioni artistiche, fatto ch’era già vecchio e sazio, e cupido più di gloria che di danari [...]. Negli altri suoi lavori senti lui nella verità della sua natura, dedito a piacere al suo pubblico, a interessarlo, a guadagnarselo, a fare effetto. [...] Perciò fu lo scrittore più alla moda, più popolare e meglio ricompensato [...]. Fabbro di versi assai grossolano, senti ne’ suoi sonetti e capitoli la bile e la malignità congiunta con la servilità” (ivi, pp. 386-387).

Non a pena l'augel pia
E giulìa
Ride l'alba a la collina,
Ei co 'l mantice ridesta
Fiamma e festa
E lavor ne la fucina;

E la fiamma guizza e brilla
E sfavilla
E rosseggia balda audace,
E poi sibila e poi rugge
E poi fugge
Scoppiettando da la brace.

Che sia ciò, non lo so io;
Lo sa Dio
Che sorride al grande artiero.
Ne le fiamme così ardenti
Gli elementi
De l'amore e del pensiero

Egli gitta, e le memorie
E le glorie
De' suoi padri e di sua gente. [...]

Ei l'afferra, e poi del maglio
Co 'l travaglio
Ei lo doma su l'incude.
Picchia e canta. [...]

Picchia. E per la libertade
Ecco spade,
Ecco scudi di fortezza:
Ecco serti di vittoria
Per la gloria,
E diademi a la bellezza. [...]

Per sé il pover manuale
Fa uno strale
D'oro, e il lancia contro 'l sole:
Guarda come in alto ascenda
E risplenda,
Guarda e gode, e più non vuole".¹⁸

¹⁸ G. Carducci, *Congedo*, in Id., *Rime nuove*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di P. Gibellini, Roma, Newton & Compton, 1998, pp. 437-438 (rispettivamente 1-3, 7-10, 19-21, 25-45, 49-52, 55-60, 67-72).

Si aggiunga che la metafora del poeta-fabbro, richiamata dalla scintilla scoccata dal fabbro quando batte col maglio l'incudine, è alla base della cosiddetta stagione 'notturna' dannunziana: basti pensare a *Le faville del maglio*, pubblicate prima sul “Corriere della Sera” a partire dal 1911 e poi in volume da Treves (1924 e 1928).

Ma a questo punto ci chiediamo: dove *martella* e *lima* i suoi versi il poeta-fabbro se non in *officina*? Non a caso Mario Luzi, nel secondo dei suoi dieci pensieri dedicati a D'Annunzio, annota:

“Nella sua officina D'Annunzio ammassa materiali selezionati, sì, ma *ad abundantiam*, più ansioso di cercare che sicuro di trovare il punto di combustione sufficiente a nobilitare ogni accumulo, ogni deposito, ogni sequestro: anzi a farli apparire (e a giustificarli dentro di sé) come una trascendentale necessità dell'arte, interpretata dalla sua ascesi, sostenuta dal suo sacrificio. Da quella officina uscirono alcuni gioielli pregiatissimi nei quali la natura dell'artista – vale a dire il suo dinamismo trasformatorio – rimane perfettamente catturata. Uscirono anche parecchi ‘mostri’ nei quali né la lega, né l'impronta, né la temperatura hanno funzionato. Tuttavia quale sarebbe stato il linguaggio della nostra modernità se quella fornace non si fosse messa a divorare insaziabilmente retaggi di ogni epoca, gerghi, codici di ogni attività e di ogni passività umana di cui fosse rimasto alfabeto e memoria? È difficile immaginarlo. Incantatoriamente o mostruosamente D'Annunzio ha messo ciascun poeta dopo di lui dinanzi al problema del proprio linguaggio, lo ha costretto a chiedersi come posso parlare, in che lingua è possibile scrivere?”¹⁹

3. *L'officina del poeta-fabbro*

Un tono affine sembra accomunare il “garzoncello scherzoso” de *Il sabato del villaggio*:

“Garzoncello scherzoso,
Cotesta età fiorita
È come un giorno d'allegrezza pieno,
Giorno chiaro, sereno,

¹⁹ M. Luzi, *Dieci pensieri su D'Annunzio*, in Id., *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 2001 (1^a ed. 1984), pp. 135-136.

Che precorre alla festa di tua vita”,²⁰

al fondo di questo *Scherzo* in diciotto versi di endecasillabi e settenari, nel quale Leopardi fa rimare il lemma “disciplina” prima con “officina” e poi internamente per ben due volte con “lima”:

“Quando fanciullo io venni
 A pormi con le Muse in disciplina,
 L’una di quelle mi pigliò per mano;
 E poi tutto quel giorno
 La mi condusse intorno
 A veder l’officina.
 Mostrommi a parte a parte
 Gli strumenti dell’arte,
 E i servigi diversi
 A che ciascun di loro
 S’adopra nel lavoro
 Delle prose e de’ versi.
 Io mirava, e chiedea:
 Musa, la lima ov’è? Disse la Dea:
 La lima è consumata; or facciam senza.
 Ed io, ma di rifarla
 Non vi cal, soggiungea, quand’ella è stanca?
 Rispose: hassi a rifar, ma il tempo manca”.²¹

Se per Leopardi la “lima” fa parte degli “strumenti dell’arte”, bisogna pure considerare da un lato che il *limae labor* era stato caldeggiato dal poeta latino Orazio nell’*Epistola ai Pisoni*, nota come *Ars poetica*,²² dall’altro che il legame tra la “lima” e la “rima” o le “rime” – ovvero tra il

²⁰ G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, in Id., *Canti*, introduzione di G. Getto, commento di E. Sanguineti, Milano, Mursia, 1977, p. 155 (43-47).

²¹ Id., *Scherzo*, ivi, p. 201.

²² Orazio scrive: “Nil intemptatum nostri liquere poetae, / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta, / vel qui praetextas vel qui docuere togatas. / Nec virtute foret clarisve potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora. Vos, o / Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non / multa dies et multa litura coeruit atque / praesectum deciens non castigavit ad unguem” (Q. Orazio Flacco, *Epistole*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 1985, p. 198 [285-294]).

lavoro del poeta-fabbro e la produzione dei versi – si trova in un sonetto del Petrarca che registriamo integralmente:

“S’io avesse pensato che sì care
fossin le voci de’ sospir’ miei in rima,
fatte l’avrei, dal sospirar mio prima,
in numero più spesse, in stil più rare.

Morta colei che mi faceva parlare,
et che si stava de’ pensier’ miei in cima,
non posso, et non ò più sì dolce lima,
rime aspre et fosche far soavi et chiare.

Et certo ogni mio studio in quel tempo era
pur di sfogare il doloroso core
in qualche modo, non d’acquistar fama.

Pianger cercai, non già del pianto honore:
or vorrei ben piacer; ma quella altera
tacito stanco dopo sé mi chiama”.²³

Il nesso tra l’‘officina’ e la ‘poesia’ è ribadito dal titolo della rivista bolognese *Officina* di Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi (ai quali si aggiungeranno come redattori anche Angelo Romanò, Franco Fortini e Gianni Scalia), pubblicata col sottotitolo “fascicolo bimestrale di poesia” dal maggio 1955 all’aprile 1958, e in una seconda serie dal marzo al giugno 1959.

Inoltre Angelo Marchese intitola un suo noto volume di teoria della letteratura: *L’officina della poesia. Principi di poetica* (1985), che nell’*Introduzione* reca la seguente *Giustificazione*: “La metafora del laboratorio, del cantiere o del più modesto retrobottega mi piace per i risvolti fabbrili con cui viene presentato l’oggetto”.²⁴

²³ F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e saggio di G. Contini, introduzione di R. Antonelli, Torino, Einaudi, 1992 [1^a ed. 1964], p. 367 (son. 293).

²⁴ Cfr. A. Marchese, *L’officina della poesia. Principi di poetica*, Milano, Mondadori, 1997, p. 8. Si veda anche Id., *L’officina del racconto. Semiotica della narrazività*, ivi, 1990.

4. “*Quello splendido faber*”

Il carteggio *Carissimo Giorgio, Carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, pubblicato da Scheiwiller-Playon nel 2004, contiene una preziosa lettera del 18 luglio 1975 nella quale Giorgio Caproni, il primo a recensire nel 1935 *La barca*²⁵ di Mario Luzi, si rivolge a quest’ultimo con gratitudine per la sua recensione alla raccolta poetica *Il muro della terra*:

“Caro Mario, grazie del tuo splendido (fraterno, e forse troppo generoso) articolo sul *Muro della terra*. Da quel poeta che sei, oltre che da critico penetrantissimo, hai scoccato la freccia diritta al cuore del libro; e le tue parole (non so dirti altro) mi hanno – ecco – profondamente ‘colpito’ (emozionato)”.²⁶

Infatti nella recensione luziana apparsa due giorni prima su “Il Giornale Nuovo” con il titolo *Diamanti poetici*, leggiamo:

“Spogliando, ossificando (ma senza raggelare), insistendo su un unico pensiero fondamentale, Giorgio Caproni con *Il muro della terra* ci ha dato il suo libro più definitivo e insieme un vero e proprio gioiello della poesia dei nostri anni”.²⁷

Il carteggio citato presenta come prefazione *Chiaroscuro*, un precedente contributo critico nel quale Luzi dichiara a proposito dell’amico poeta:

“L’idea del poeta-*artiste* si associò a lungo nella mia mente con l’identità poetica di Caproni, fino a quando l’*artiste* o meglio l’*artiere* fu tale e quale ingoiato dal filosofo e teologo ma ne determinò, credo, non poche mosse e attitudini. La concentrazione sul *métier* fu costante in lui e precisa: un’autentica passione, non una

²⁵ Si veda G. Caproni, *Poesia di un uomo di fede*, in “Il Popolo di Sicilia”, 29 novembre 1935, ora in “*La poesia – si sa – si affida al tempo*”. *Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino*, a cura di C. Pirozzi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, pp. 19-23.

²⁶ M. Luzi e G. Caproni, *Carissimo Giorgio, Carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, Milano, Scheiwiller-Playon, 2004, p. 59.

²⁷ Ivi, p. 93.

ruse: prima sprizzando freschezza e brio pur nell’elegia giovanile, poi per dare nitore e politezza di gemma agli oggetti della sua incipiente postumità, nel *Muro della terra*: infine nelle ‘cacce’ metafisiche deserte e acuminate dell’ultimo periodo”.²⁸

Ora, se Luzi in questi interventi critici relativi all’amico “poeta-artiste” (o “artiere”) Caproni, evidenzia ora il “gioiello” ora la “gemma”, bisogna tenere presente che nel saggio intitolato *Quello splendido faber*, nel quale tratta l’argomento in maniera più articolata, utilizza il termine latino *faber*, che richiama esplicitamente la metafora del poeta-fabbro:

“Ricordo che recensendo al suo apparire *Il muro della terra* mi sorpresi in un apprezzamento del tutto insolito ai nostri tempi e ai nostri gusti: parlavo infatti di gioiello e poi di diamante a indicare il grado di purificazione ultimo da ogni scoria che quel testo aveva raggiunto [...]. Anche in un’altra occasione scrivendo di Caproni avevo finito per battere sul tasto dell’‘arte’ e osservato che tra i poeti italiani del nostro periodo egli è senza dubbio il più ‘artiste’. Intendevo in primo luogo il più innamorato degli strumenti tecnici trascelti per il soddisfacimento del suo bisogno di scrittura [...] innamorato anche della perfetta rifinitura che sopprime da ultimo la minuzia di quel ‘lavoro’. Con ‘artiste’ intendevo dire soprattutto che niente è credibile per Caproni che resti fuori dal procedimento fattivo e dal concreto dell’arte e dei suoi necessari artifici. Oggi mi sentirei di aggiungere che quel ‘métier’, quella finitezza e concretezza operativa elevati a poetica vera e propria o meglio a forma interiore del pensiero poetico si sono andati sempre più affinando al fuoco di più alta temperatura e approssimando per così dire al *lavoro* alchemico. [...] Sono legato a questo mite ma severo e indefettibile ‘faber’ da anni memorabili, fin da quando a Castello dove ancora abitavo mi arrivò un giornale siciliano che conteneva una nota su *La barca*, il mio primo libro: e me lo mandava da Genova l’autore che si firmava appunto Giorgio Caproni. [...] La finezza dell’intuizione e la concretezza dell’osservazione erano già le sue, voglio dire quelle, ineguagliabili, che rendono preziose le sue critiche [...]”.²⁹

Il richiamo metaforico al poeta-fabbro ben si adatta – a nostro avviso – al *modus poetandi* di Caproni, come conferma un suo testo intitolato *Batteva* contenuto ne *Il muro della terra*:

²⁸ Ivi, p. 8. Si veda la prima edizione: M. Luzi, *Chiaroscuro*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1997.

²⁹ Id., *Discorso naturale*, cit., pp. 69-70. Si veda la prima edizione: Id., *Quello splendido faber*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1982.

“Batteva il nome (proprio
 lo batteva, come
 si batte una moneta) e il conio
 ma quello ostinatamente
 batteva) il senso
 (il valore) nel vento
 (nel soffio di pandemonio
 su Oregina) a strappate
 si perdeva col mare
 d’alluminio – col morto
 fumo della ciminiera
 della cisterna, nel lampo
 fermo che fermo scuoteva
 la lamiera – che ancóra,
quello, ostinatamente
 batteva (e batteva) (come
 si batte una medaglia) nel nome
 vuoto che si perdeva
 nel vento che, Quello, batteva”;³⁰

che presenta l’epigrafe tra parentesi tonde *Omaggio a Dino Campana*, con chiaro riferimento alla fortemente allitterativa poesia campaniana *Batte, botte* inserita nei *Canti orfici*, dove occorrono alcuni lemmi appartenenti alla sfera semantica ‘fabbrile’, quali “battere” (in anafora) e “percuotere”:

“Ne la nave
 Che si scuote,
 Con le navi che percuote
 Di un’aurora
 Sulla prora
 Splende un occhio
 Incandescente: [...].
 Da le navi
 A la città
 Solo il passo
 Che a la notte
 Solitario
 Si percuote [...]
 A le rotte
 Ne la notte

³⁰ G. Caproni, *Batteva*, in Id., *Il muro della terra*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999, p. 318.

Batte: cieco
 Per le rotte
 Dentro l'occhio
 Disumano
 De la notte
 Di un destino
 Ne la notte
 Più lontano
 Per le rotte
 De la notte
 Il mio passo
 Batte botte".³¹

Il legame metaforico tra il "battere" e la poesia di Caproni è testimoniato anche dal seguente componimento contenuto nella raccolta *Il seme del piangere* dal titolo *Battendo a macchina* che recita:

"Mia mano, fatti piuma:
 fatti vela; e leggera
 muovendoti sulla tastiera,
 sii cauta. E bada, prima
 di fermare la rima,
 che stai scrivendo d'una
 che fu viva e fu vera.

Tu sai che la mia preghiera
 è schietta, e che l'errore
 è pronto a stornare il cuore.
 Sii arguta e attenta: pia.
 Sii magra e sii poesia
 se vuoi essere vita.
 E se non vuoi tradita
 la sua semplice gloria,
 sii fine e popolare
 come fu lei – sii ardita
 e trepida, tutta storia
 gentile, senza ambizione.

Allora sul Voltone,
 ventilata in un maggio
 di barche, se paziente
 chissà che, con la gente,

³¹ D. Campana, *Batte botte*, in Id., *Canti orfici e altre poesie*, introduzione e note di N. Bonifazi, Milano, Garzanti, 2004⁶, pp. 54-55 (1-7, 14-19, 30-43).

non prenda aire e coraggio
anche tu, al suo passaggio”.³²

Infine si rilevi che lo stesso Caproni nel 1984 inizia una sua conferenza *Sulla poesia*, riprendendo l’incipit dello *Scherzo* di Leopardi sopra citato:

“Quando fanciullo io venni / a pormi con le Muse in disciplina’, tentando i miei primi balbettii poetici nel modesto ‘scagno’ di mio padre, in quella genovesissima Piazza della Commenda immersa nei trambusti mercantili del Porto, davvero non avrei mai osato immaginare o sognare di dover un giorno, in una città di così austere e luminose tradizioni culturali e civili qual è Urbino, e in un’Università tra le più celebrate d’Italia e del mondo, ricevere un alloro il cui inestimabile valore, confesso, non solo – *comme de juste* – mi fa gonfiar le penne, ma doviziosamente viene a ricompensare, e nel modo meno sperato, i patimenti sofferti nella mia già troppo lunga esistenza, tutta spesa [...] in difesa di un ideale [...] che credo, nei limiti delle mie forze, di non aver mai tradito”,³³

nella quale, sostenendo di non essere tagliato per i discorsi ufficiali, dichiara di essere un poeta “artigiano”:

“Forse, dato che non riconosco in me altro ‘merito’ [...] oltre quello della ricerca della poesia, dovrei dir qualcosa sul mio modo di comporre versi: dovrei insomma parlare, almeno un poco, della mia poesia. Vi rinuncio, perché questo equivarrebbe a parlare del concetto che io ho di poesia: cioè a parlare della poesia stessa. Non possiedo un laboratorio mentale abbastanza attrezzato allo scopo [...]. Forse, non sono che un modesto artigiano”.³⁴

5. Conclusione

La metafora del poeta-fabbro, che abbiamo tratteggiato per grandi linee da Dante fino al Novecento, conferma che quello del poeta è un

³² G. Caproni, *Battendo a macchina*, in Id., *Il seme del piangere*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 204.

³³ Id., *Sulla poesia*, in Id., *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 33.

³⁴ Ivi, p. 34. La conferenza, tenuta all’Università di Urbino nel 1984 in occasione del ricevimento della laurea *honoris causa*, è stata pubblicata in “Quaderni urbinati di cultura classica”, n. s., 19, 1985, pp. 7-12.

‘mestiere’ al contempo creativo e artigianale... della fatica quotidiana, come sottolinea Attilio Bertolucci – che lo ha ‘sperimentato’ in prima persona sia per l’impegnativa realizzazione delle singole raccolte poetiche sia per la trentennale stesura del romanzo in versi *La camera da letto* –³⁵ quando afferma:

“Trovo che molto spesso, nella poesia dei giovani, ci sia pochissimo artigianato: questo è molto grave. Quando, dopo la morte di Pasolini, sono stato per due o tre anni uno dei redattori di ‘Nuovi Argomenti’, mi arrivavano moltissimi dattiloscritti di poesie di giovani; non di rado erano un pasticcio, anche nel senso pratico: c’erano delle pagine piene di errori di battitura, mai rilette, magari in fotocopia, e persino non firmate... A qualcuno che è venuto poi a lamentarsi del mio silenzio, ho detto: ‘Ricordati che a undici anni Rimbaud faceva benissimo dei versi in latino’”.³⁶

Volendo ampliare il nostro orizzonte critico, si osservi che i destini moderni del “miglior fabbro” di dantesca memoria non si limitano – come è noto – alla letteratura italiana, considerato che il grande poemetto eliotiano *The Waste Land* presenta la dedica “For Ezra Pound / *il miglior fabbro*”,³⁷ ed una citazione ‘parallela’ nella quinta sezione intitolata *What the Thunder said*, dove il verso “*Poi s’ascose nel foco che gli affina*”³⁸ riprende quello conclusivo di *Purgatorio* XXVI, nel quale il “foco” dantesco rinvia all’“officina” del poeta-fabro nella quale produce i suoi versi.

³⁵ In proposito ci permettiamo di rinviare a R. Vitale, *Attilio Bertolucci. Da “La capanna indiana” a “La camera da letto”: una (ri)costruzione poetica*, in “Revue des Études Italiennes”, n. s., 55, 1-2, 2009, pp. 153-188.

³⁶ A. Bertolucci e P. Lagazzi, *All’improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, p. 93.

³⁷ Cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land*, in Id., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber & Faber, 1973, p. 59.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 75 (427). L’autore annota: “V. *Purgatorio*, XXVI, 148: ‘Ara vos prec per aquella valor / que vos guida al som de l’escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor.’ / *Poi s’ascose nel foco che li affina*” (*ivi*, p. 80).

Del resto la stessa metafora aleggia nell'*Art poétique* di Paul Verlaine, dove il poeta non solo fa rimare i lemmi “Rime” (si noti l’iniziale maiuscola) e “lime”, ma oltre a “mots” e “vers” impiega pure il termine “forgé” – participio passato del verbo *forger* – che riecheggia sia dal punto di vista del significante sia sotto il profilo del significato l’atto *fabbrile* della “forgiatura versale”:

“De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l’Impair
Plus vague et plus soluble dans l’air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n’aïles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l’Indécis au Précis se joint. [...]

Prends l’éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d’énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l’on n’y veille, elle ira jusqu’où?

Ô qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d’un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu’on sent qui fuit d’une âme en allée
Vers d’autres cieux à d’autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature”.³⁹

In conclusione, poetare... *saper poetare* può essere definito un ‘mestiere’ non soltanto *artistico* ma anche *artigianale*, come ci ha rivelato

³⁹ P. Verlaine, *Art poétique*, in Id., *Poésies*, préface et clés de l’œuvre par M. Mourier, Paris, Pocket Classiques, 1999, pp. 128-129 (1-8, 21-36).

la metafora del poeta-fabbro sulla quale abbiamo focalizzato la nostra attenzione: una metafora che ci ha permesso di scoprire l'affascinante 'mondo lavorativo' del poeta, intento – come un fabbro – a martellare e limare con molta cura e sapienza nella sua officina quei versi che spesso accompagnano e allietano la nostra esistenza.



EMILIANO PICCHIORRI

PADRE BRESCIANI NEL “CIMITERO DI PRAGA”.
ECO, RISCrittURA, CITAZIONE

Com'è noto, uno dei caratteri costitutivi della narrativa di Umberto Eco è il largo impiego di citazioni, allusioni, manipolazioni e riscritture – a volte palesi ma per lo più occulte – di testi appartenenti a tutte le epoche e le tipologie, che si configura spesso come operazione di riuso e ricontestualizzazione del materiale preesistente in chiave postmoderna.¹ Come è stato osservato a proposito de *L'isola del giorno prima*, la ricchezza di tali riferimenti intertestuali richiederebbe, per una piena comprensione, un “lettore modello dotato di una competenza enciclopedica infinita”.²

¹ I contributi riguardanti l'analisi degli aspetti intertestuali nella narrativa di Eco sono molto numerosi: si vedano, anche per l'ampia bibliografia a cui rimandano, M. Ganeri, *Il 'caso' Eco*, Palermo, Palumbo, 1991 e R. Capozzi, *Lettura, interpretazione e intertestualità: esercizi di commento a “Il nome della rosa”*, Perugia, Guerra, 2001.

² Cfr. U. Musarra-Schroeder, *Mondi possibili ed enciclopedia: strategie narrative nei romanzi di Umberto Eco*, in *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*. Convegno internazionale, Centro Culturale Internazionale di Cerisy-la-Salle, 29 giugno-9 luglio 1996, a cura di J. Petitot e P. Fabbri, Firenze, Sansoni, 2001, p. 523. La citazione

Nel suo ultimo romanzo, *Il cimitero di Praga* (2010), Eco si muove su un terreno di per sé fertile quanto ai problemi del riciclo e del reimpiego di materiali, il romanzo d'appendice ottocentesco, genere nel quale l'originalità tende a ridursi al minimo a favore della riproduzione seriale di moduli situazionali e stereotipi linguistici.³ L'opera si presenta, infatti, da un punto di vista formale, come un vero e proprio romanzo d'appendice, dal momento che riproduce a tutti i livelli – dalla struttura narrativa, all'intreccio, alla lingua, fino al paratesto – le caratteristiche della narrativa di consumo affermatasi in Italia a partire dalla metà dell'Ottocento a imitazione del *feuilleton* francese. Inoltre, il tema della manipolazione e della falsificazione del testo, presente nella narrativa di Eco fin dall'incipit del *Nome della rosa*, risulta centrale anche nel *Cimitero di Praga*, in quanto l'oggetto della narrazione è la vita di Simone Simonini, abile falsario di testi documentali nell'Italia dell'Ottocento, nonché appassionato lettore di romanzi d'appendice, la cui carriera culmina nella redazione del *Protocollo dei Savi di Sion*, uno dei più celebri falsi della storia moderna.

Come avviene negli altri romanzi di Eco, anche nel *Cimitero di Praga* la fenomenologia della citazione è assai varia.⁴ Alcuni prelievi

rimanda a un'osservazione dello stesso Eco a proposito di *Finnegans Wake* di Joyce, formulata in U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 134.

³ Come ha osservato lo stesso Eco a proposito dei romanzi d'appendice di Carolina Invernizio, si tratta di “messaggi altamente standardizzati, dove la quota di informazione è minima rispetto agli elementi di ridondanza, e l'originalità cede il posto alla adesione a regole e convenzioni accettate da tutti” (U. Eco, *La critica semiologica*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, Torino, Eri, 1970, pp. 381-382). Sugli stereotipi nella narrativa di consumo si vedano anche M. Romano, *Mitologia romantica e letteratura popolare*, Ravenna, Longo, 1977 e, per un'analisi linguistica, G. Antonelli, *Alle radici della letteratura di consumo. La lingua dei romanzi di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1996.

⁴ Ne ha fornito un'interessante classificazione, in riferimento a *Il nome della rosa*, F. Bausi, “*Un centone, un carne a figura, un immenso acrostico*”. *Fenomenologia della citazione ne “Il nome della rosa”*, in “*E 'n guisa d'eco i detti e le parole*”. *Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 297-321.

testuali si fanno riconoscere esplicitamente come tali, benché non venga dichiarata la precisa identità dell'autore; è il caso di un passo di Oddone di Cluny:

“[...] ero uscito da quella perturbante esperienza ripetendomi a mezza voce, come una giaculatoria, la frase di non so più quale scrittore di cose sacre che padre Pertuso mi aveva fatto mandare anni prima a memoria: ‘La bellezza del corpo è tutta nella pelle. In effetti se gli uomini vedessero ciò che sta sotto la pelle, la sola vista delle donne gli riuscirebbe nauseabonda: questa grazia femminile non è che suburra, sangue, umore, fiele. Considerate quello che si nasconde nelle narici, nella gola, nel ventre... E noi che non osiamo toccare anche solo con la punta delle dita il vomito o il letame, come possiamo dunque desiderare di stringere nelle nostre braccia un sacco di escrementi?’”⁵

Il brano compariva, in un diverso adattamento della fonte originale, già nel *Nome della rosa*,⁶ mentre più recentemente esso è stato inserito da Eco, nella medesima traduzione usata per il *Cimitero di Praga*, in un proprio saggio sulla storia della civiltà medievale:⁷ la sua riproposizione in un contesto così distante da quello originario assume quasi la funzione di segnale di riconoscimento che l'autore invia ai propri lettori più fedeli. Ma nel romanzo compaiono anche casi di vere e proprie autocitazioni: ad esempio, quando Simonini osserva che la religione potrebbe essere definita, oltre che “l'oppio dei popoli”, anche “la cocaina dei popoli”,⁸ ruba le parole

⁵ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010, pp. 91-92.

⁶ Si veda Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, p. 334: “La bellezza del corpo si limita alla pelle. Se gli uomini vedessero quello che è sotto la pelle, così come accade con la lince di Beozia, rabbrivirebbero alla visione della donna. Tutta quella grazia consiste di mucosità e di sangue, di umori e di bile. Se si pensa a ciò che si nasconde nelle narici, nella gola e nel ventre, non si troverà che lordume. E se ti ripugna toccare il muco o lo sterco con la punta del dito, come mai potremmo desiderare di abbracciare il sacco stesso che contiene lo sterco?”

⁷ Si veda Id., *Introduzione al Medioevo*, in *Il Medioevo. Barbari, cristiani, musulmani*, a cura di U. Eco, Milano, EncycloMedia, 2010, p. 24. Il brano è riapparso successivamente anche in Id., *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani, 2011, p. 24.

⁸ Cfr. Id., *Il cimitero di Praga*, cit., p. 20.

allo stesso Eco, che dava questa definizione in una “Bustina di Minerva” del 2007.⁹

Molto più frequente è il procedimento per cui la citazione letterale di un passo altrui è tacitamente attribuita a un personaggio del romanzo nella cui enciclopedia è plausibile ipotizzare la conoscenza diretta della fonte; così come i monaci del *Nome della rosa* pensavano e parlavano con le parole di Aristotele o Sant’Agostino, Simonini pensa e parla con le parole dei filosofi e dei trattatisti del proprio tempo: ad esempio, osservando il comportamento delle masse durante i moti del ’48, Simonini li giudica “tutti convinti che a breve avrebbero impiccato l’ultimo prete con le budella dell’ultimo re”,¹⁰ citando un motto che trae origine dal *Testament* del curato Jean Meslier (1664-1724) e che divenne molto celebre tra Sette e Ottocento.¹¹

Questa tacita appropriazione delle parole altrui può riguardare anche brani più estesi, che subiscono una vera e propria operazione di riciclo, nella quale la citazione letterale si alterna alla riscrittura e all’aggiunta di particolari inediti:¹² le parole di Garibaldi o di Giuseppe Cesare Abba, ad esempio, si confondono con la voce del narratore nella descrizione dell’impresa dei Mille.¹³ Tale operazione, non nuova nella narrativa di Eco,

⁹ Si veda Id., *La cocaina dei popoli*, “L’Espresso”, 7 dicembre 2007.

¹⁰ Cfr. Id., *Il cimitero di Praga*, cit., p. 82.

¹¹ Si veda J. Préposiet, *Storia dell’anarchismo*, prefazione di G. Manfredonia, traduzione di R. Tomadin, Bari, Dedalo, 2006, p. 31.

¹² Come avviene, nel *Nome della rosa*, per il monaco Malachia, la cui descrizione è esemplata su quella del monaco Schedoni del romanzo di Ann Radcliffe, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*: si veda M. Romano, *Piccole storie di plagi e citazioni mascherate*, in “E ’n guisa d’eco i detti e le parole”. *Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, cit., pp. 1675-1679.

¹³ Quando Simonini si unisce ai Mille, l’episodio è una riscrittura che per larghi tratti si serve di citazioni letterali di un passo delle cronache di Abba, il quale peraltro compare tra i personaggi del romanzo. Si veda U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 149 e G. C. Abba, *Da Quarto al Volturmo: noterelle d’uno dei Mille*, Piacenza, Acquaviva, 2007, p. 129.

assume nel *Cimitero di Praga* un particolare significato se messa in relazione all'attività del protagonista: così come Simonini realizza un falso documento copiando le parole dell'*Ebreo errante* di Eugène Sue, anche nel racconto della propria vita il plagio dalle fonti letterarie deve essere attribuito, più che a Eco, allo stesso Simonini, il quale, anziano e per di più soggetto ad amnesie, sta redigendo le proprie memorie.¹⁴

Dato lo stretto legame con le forme e le tecniche del romanzo d'appendice, è facile immaginare come uno dei più ricchi serbatoi di questo genere di prelievi testuali sia proprio quello della paraletteratura ottocentesca. Se la presenza di situazioni e descrizioni che rimandano alle pagine di Eugène Sue o Alexandre Dumas è segnalata e quasi esibita per mezzo di frequenti richiami espliciti, sono invece accuratamente celati nel testo alcuni brani provenienti dai romanzi d'appendice dell'Ottocento italiano. Nella descrizione dei bassifondi torinesi che fanno da ambientazione all'infanzia del protagonista, ad esempio, si possono riconoscere interi passi appartenenti ai romanzi di Carolina Invernizio:

“[...] mi inoltravo nei meandri del Balôn, quel rione di Porta Palazzo allora abitato dalla feccia della popolazione torinese, dove si reclutava l'esercito dei peggiori barabba che infestassero la città. Ma in occasione delle feste il mercato di Porta Palazzo offriva un'animazione straordinaria, la gente si urtava, si pigiava attorno alle bancarelle, le serve entravano a frotte nelle macellerie, i fanciulli si fermavano estatici dinanzi al fabbricante di torroni, i ghiottoni facevano le loro compere di pollami, selvaggina e salumi [...] e vedevo con la coda dell'occhio [...] teste di donne col cappellino, la cuffia, il velo o il fazzoletto, e mi sentivo stordito per l'andirivieni delle diligenze e dei carretti, per le grida, gli urli, il frastuono”.¹⁵

¹⁴ Si tratta dell'ennesima declinazione di una strategia narrativa cara a Eco e mutuata dal *Doctor Faustus* di Mann, quella che l'autore stesso, a proposito del *Nome della rosa*, definisce “l'incassamento delle voci ovvero delle istanze narrative”: il narratore, vecchio, riferisce ciò che ricorda di aver visto e sentito da giovane. Cfr. U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in “Alfabeta”, 49, 1983, p. 20.

¹⁵ Id., *Il cimitero di Praga*, cit., pp. 86-87.

Si tratta del *collage* di due diversi brani che compaiono ne *I ladri dell'onore* (1894):

“Nessuno ignora a Torino, dove sia *'L Balon* (Il Pallone), quel quartiere immondo, che fa parte del mercato degli erbaggi, nel rione di Porta Palazzo, una volta abitato quasi esclusivamente dalla feccia della popolazione torinese, un vero ricettacolo di vizi e miserie, un semenzaio inesauribile, ove si reclutava l'esercito dei peggiori barabba, che infestavano la città”.

“Il mercato di porta Palazzo offriva più del solito un'animazione straordinaria, essendo la vigilia di Natale. [...] Tutta quella gente che si urtava, si pigiava attorno alle trabacche; quelle teste di donne col cappellino, la cuffia, il velo od il fazzoletto, che apparivano e sparivano in mezzo alle ondulazioni della folla; il continuo andirivieni dei tram, delle diligenze, dei carretti; le grida, gli urli, il frastuono, l'avvicinarsi degli episodi più comici e burleschi, formavano uno spettacolo davvero meraviglioso, da colpire chiunque avesse attraversato per la prima volta la piazza Emanuele Filiberto.

Tutti i negozianti avevano messe in mostra le loro migliori mercanzie; le serve entravano a frotte nelle macellerie Albera, Pia, Zanotti, Casalegno, Durando, Gallia ed Alberga; i fanciulli si fermavano estatici dinanzi al fabbricante di torroni Canepa, ai confettieri Canonico e Pavia; i ghiottoni facevano le loro compre di pollami, selvaggina e salumi diversi da Castagna, Bensa, Pelazza e Serra, e sceglievano le frutta migliori da Cibrario”.¹⁶

Si noti come l'autore, nell'adattamento al nuovo contesto, abbia compiuto un'operazione di smontaggio e riassettaggio delle parti, le quali si alternano con elementi innovativi non presenti nella fonte; non manca, inoltre, qualche minimo intervento di ammodernamento linguistico, limitato alle poche voci diventate rare o uscite dall'uso (*od* > *o*; *ove* > *dove*; *trabacche* > *bancarelle*; *compre* > *compere*). Sembra possibile spingersi anche oltre nell'esatta individuazione della fonte usata: i due brani infatti, che nel romanzo sono molto distanti l'uno dall'altro, compaiono invece nella stessa pagina dell'*Almanacco Bompiani 1972*, una scelta antologica dedicata alla letteratura di consumo e curata dallo stesso Eco con Cesare

¹⁶ C. Invernizio, *I ladri dell'onore*, in Ead., *Romanzi del peccato, della perdizione e del delitto*, Milano, Accademia, 1971, vol. II, rispettivamente p. 5 e pp. 49-50.

Sughi.¹⁷ La citazione rientra dunque tra quelle “di seconda mano”, che, come ha mostrato Bausi, sono molto frequenti nell’opera di Eco.¹⁸

Ma il mascheramento più interessante messo in atto nel *Cimitero di Praga* è senz’altro quello relativo alla persona e all’opera di padre Antonio Bresciani, il gesuita che a partire dal 1850 pubblicò a puntate, nelle colonne de “La Civiltà Cattolica”, il fortunato romanzo *L’ebreo di Verona*.¹⁹ Non solo le parole, ma la figura stessa di Bresciani entrano nel romanzo di Eco attraverso il personaggio di padre Bergamaschi, principale precettore di Simonini e successivamente suo complice nell’attività di falsario. Il rimando allo scrittore gesuita è evidente fin dalla scelta del nome, basata sullo spostamento da un toponimo lombardo a un altro, secondo un gioco allusivo al quale Eco ha abituato il lettore fin dai tempi del suo primo romanzo (dove, per limitarsi all’esempio più noto, Jorge da Burgos richiamava Jorge Luis Borges).²⁰ Lo stesso Eco, nella postfazione, avverte

¹⁷ Si veda *Cent’anni dopo. Il ritorno dell’intreccio. Almanacco Bompiani 1972*, a cura di U. Eco e C. Sughi, Milano, Bompiani, 1971, p. 195 (i due brani si trovano in sequenza nella sezione dedicata al tema delle plebi). Lo stesso almanacco deve essere stato d’ispirazione per la scelta di alcune delle numerose litografie che compaiono nel *Cimitero di Praga*: a p. 177 si trova infatti l’immagine riprodotta a p. 26 del romanzo, a p. 176 quella riprodotta a p. 123.

¹⁸ Si veda F. Bausi, “Un centone, un carne a figura, un immenso acrostico”. *Fenomenologia della citazione ne “Il nome della rosa”*, cit., pp. 304-314.

¹⁹ Sull’opera di padre Bresciani si vedano R. Rinaldi, *L’estrema civiltà di padre Bresciani. Passeggiate critiche*, in “Critica letteraria”, 38, 1983, pp. 27-61, poi in Id., *Dall’esempio al fantasma. Percorsi di letteratura ottocentesca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 99-136; N. Del Corno, *Letteratura e anti-risorgimento. I romanzi di Antonio Bresciani*, in “Memoria e Ricerca”, 24, 2007, pp. 21-32; E. Picchiorri, *La lingua dei romanzi di Antonio Bresciani*, Roma, Aracne, 2008; P. Orvieto, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Roma, Salerno, 2011.

²⁰ Per altre interpretazioni onomastiche nel *Nome della rosa* si veda R. Capozzi, *Lettura, interpretazione e intertestualità: esercizi di commento a “Il nome della rosa”*, cit., p. 54; A. Bologna, *Interpretazioni onomastiche a proposito del “Nome della rosa”*, in *I nomi da Dante ai contemporanei*, Atti del IV Convegno internazionale di onomastica e letteratura, a cura di B. Porcelli e D. Bremer, Viareggio, Baroni, 1999, pp. 195-205. Nello stesso *Cimitero di Praga* un meccanismo simile è impiegato nella scelta del nome

il lettore che tutti i personaggi, a eccezione del protagonista, “sono realmente esistiti e hanno fatto e detto le cose che fanno e dicono in questo romanzo. Questo non vale solo per i personaggi che appaiono col loro vero nome [...] ma anche per figure che appaiono con un nome fittizio”.²¹

Gli elementi che collegano la figura di padre Bergamaschi a quella di padre Bresciani sono numerosi, dall'appartenenza alla Compagnia di Gesù all'attività di precettore, allo stretto legame con la rivista “Civiltà Cattolica”,²² fino a precisi gusti personali, come quello per la buona cucina: infatti, a causa delle particolareggiate descrizioni di tipo culinario presenti nei suoi scritti, era attribuita a Bresciani un'irrefrenabile passione per il cibo, tanto che lo scrittore si era guadagnato il soprannome di “padre pasticciere”;²³ anche Bergamaschi mostra un'intensa passione per la gastronomia, che condivide con il nonno di Simonini e che viene documentata dal narratore attraverso minuziose descrizioni di ricette.²⁴

È soprattutto per i suoi insegnamenti intrisi di ideologia reazionaria che padre Bergamaschi si identifica con Bresciani: l'antisemitismo e le teorie complottiste presenti nell'*Ebreo di Verona* sono le stesse che il precettore gesuita instilla nella mente del giovane Simonini, così come

dello psicanalista col quale Simonini entra in contatto, il dottor Froide, con evidente riferimento a Sigmund Freud.

²¹ Cfr. U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 515.

²² Si veda ivi, p. 333.

²³ Si veda P. Zolli, *Polemiche intorno al “Saggio d'alcune voci toscane d'arti e mestieri e cose domestiche” di A. Bresciani*, in *Miscellanea n. 3*, Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Trieste – Sede di Udine, Pisa, Pacini, 1974, p. 523. Lo stereotipo del sacerdote goloso è connesso alla figura di Bresciani anche in alcune strofette che Arnaldo Fusinato mette in bocca a un prete: “E piacciono a me pure i buoni pranzi / e la melodiosa arte d'Orfeo, / ed amo la lettura de' romanzi, / fra i quali soglio preferir *l'Ebreo*, / non quello *Errante* che s'intende oh' guai, / quel *di Verona*, ch'è più bello assai” (A. Fusinato, *Replica di Fra Fusina contro Don Fuso*, in Id., *Poesie complete*, Milano, Carrara, 1881, vol. III, p. 215). Ha richiamato l'attenzione su questo componimento A. Arslan Veronese, *Romanzi d'appendice e propaganda clericale nel Veneto intorno al 1866: la figura di Alessio de' Besi Vitturi*, in “Forum Italicum”, IX, 1977, p. 347.

²⁴ Si veda, per esempio quella inserita in U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 79.

corrispondono a quelle presenti nel romanzo (fornite dallo stesso Bergamaschi)²⁵ le informazioni sulla struttura e il funzionamento della massoneria riferite da Bresciani nel romanzo *Lionello o delle società segrete*, terzo capitolo della saga dell'*Ebreo di Verona*.²⁶ Inoltre, Bergamaschi si mostra più abile dello stesso Simonini nella produzione di menzognere relazioni antisemite che mescolano materiali letterari, eventi reali e dettagli provenienti dai trattati di Augustin Barruel.²⁷ Un simile meccanismo di falsificazione della realtà, finalizzato alla propaganda ideologica, è alla base delle opere del padre gesuita: come è stato osservato, infatti, "la mimesi delle parole avversarie è certo uno dei procedimenti più tipici della sua scrittura, ma è ottenuta mediante una costante falsificazione: il narratore riproduce infatti *nelle parole altrui* il suo punto di vista, e finisce così per capovolgere il canale di emissione".²⁸

L'identificazione tra le due figure diviene completa quando il precettore di Simonini usa le parole di Bresciani nella descrizione di Babette d'Interlaken, personaggio dell'*Ebreo di Verona*. Si confrontino i due brani:

"Tu non sai nulla di Babette d'Interlaken. Degna pronipote di Weishaupt, colei che è stata chiamata la Gran Vergine del comunismo elvetico.

²⁵ Si veda ivi, p. 112.

²⁶ Si vedano in particolare i capitoli VII (*Le vendite e l'insinuatore della carboneria*), VIII (*Il giuramento*), IX (*Il sepolcro di Galla Placidia*) e X (*Ariel e Doralice*) di *Lionello*, apparsi per la prima volta in "La Civiltà Cattolica", IX, 1852, rispettivamente alle pp. 146-162, pp. 260-281, pp. 378-392, pp. 501-518.

²⁷ Si veda U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 310: "Bergamaschi aveva aggiunto che, per rendere più credibile il discorso del rabbino, sarebbe valsa la pena di riprendere quello che aveva raccontato l'abate Barruel e soprattutto la lettera che gli aveva inviato suo nonno".

²⁸ Cfr. R. Rinaldi, *L'estrema civiltà di padre Bresciani. Passeggiate critiche*, cit., p. 58. Sulla manipolazione, a fini politico-ideologici, delle parole degli avversari da parte di Bresciani cfr. anche E. Picchiorri, *La lingua dei romanzi di Antonio Bresciani*, cit., pp. 42-48 e pp. 252-253.

Chissà perché padre Bergamaschi pareva essere ossessionato, più che dalle insurrezioni milanesi o viennesi di cui si parlava in quei giorni, dagli scontri religiosi che erano avvenuti in Svizzera tra cattolici e protestanti.

– Babette era nata di frodo ed è cresciuta fra le crapule, i furti, le rapine e il sangue; non conosceva Dio altrimenti che per averlo udito bestemmiare di continuo. Nelle scaramucce sotto Lucerna, quando i radicali avevano ucciso qualche cattolico dei cantoni primitivi, è da Babette che gli facevano schiantare il cuore e svellere gli occhi. Babette, agitando al vento la sua capigliatura bionda da concubina di Babilonia, celava sotto il manto delle sue grazie il fatto che era l'araldo delle società segrete, il demone che suggeriva tutti i rigiri e le astuzie di quelle misteriose congreghe; essa appariva all'improvviso e spariva in un baleno come un folletto, sapeva segreti impenetrabili, rapiva dispacci diplomatici senza alterarne i sigilli, strisciava come un aspide nei più riservati gabinetti di Vienna, di Berlino, e perfino di Pietroburgo, contraffaceva cambiali, alterava le cifre dei passaporti, già fanciulla conosceva l'arte dei veleni; e sapeva propinarli come le ordinava la setta. Pareva posseduta da Satana, tali erano il suo vigore febbrile, il fascino dei suoi sguardi".²⁹

“Quest'era la famosa Babette d'Interlaken, degna pronipote di Weishaupt, che il pastore Veyermann chiamava *la gran Vergine del comunismo elvetico*. Costei era nata di frodo, e balestrata da fanciulla in mezzo ai Corpi Franchi per paggetta d'una vivandiera; crebbe fra le crapule, i furti, le rapine ed il sangue; non conosceva Dio altrimenti che per averlo udito bestemmiare di continuo: nelle scaramucce sotto Lucerna quando i Radicali aveano ucciso qualche Cattolico dei Cantoni primitivi, gli faceano schiantar il cuore da Babette, svellergli gli occhi, o trargli le viscere, e portarle in trionfo tra gli altri manigoldi, che ne la pagavano d'un *Batz* e d'un bicchieretto di *Kirchenwasser*.

Ma dopo il 28 agosto 1846, creati magistrati di Berna Ochsembein, Funck, Stockmar e compagnia, la Babette divenne l'araldo fidissimo tra essi e le Società segrete, l'*agatodemone* di tutti i rigiri, le astuzie, i tratti, i destri delle misteriose congreghe; essa appariva improvvisa per tutto, e spariva in un baleno come un folletto: sapeva segreti impenetrabili, rapiva dispacci diplomatici senza alterarne i sigilli, strisciava come un aspide nei più interni gabinetti di Vienna, di Berlino, e perfino di Pietroburgo. Essa contraffaceva cambiali, alterava le cifre dei passaporti; già fanciulletta tant'alta, ch'era ancora alla scuola alla Lancastre, conosceva l'arte dei veleni; e sapeva propinarli secondo che le ordinava la setta. Bestemmiava come un radicale, trincava come un argoviano, fumava come un turco, tirava la carabina come un bersagliere, maneggiava il pugnale come uno schermitore. Parea posseduta da Satana, cotale era il vigore delle sue fibre, la possia del suo braccio, il fascino de' suoi sguardi, l'audacia, la temerità, la fierezza del suo sembiante allorché s'adirava, o minacciava qualcuno".³⁰

²⁹ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., pp. 77-78.

³⁰ A. Bresciani, *L'ebreo di Verona. Racconto storico dall'anno 1846 al 1849*, Roma, Propaganda, 1860, p. 128. Non si cita, in questo caso, dalla prima edizione in rivista, dal momento che alcuni dei brani ripresi da Eco sono assenti da questa versione e compaiono solo in quella definitiva pubblicata in volume.

Il testo appare, per larghi tratti, una trascrizione fedele dell'originale, analogamente a quanto osservato per il passo tratto da Carolina Invernizio. Tuttavia, mentre in quel caso si assisteva quasi soltanto a un diverso assemblaggio degli elementi, che lasciava intatta la gran parte delle soluzioni linguistiche originarie, in questa circostanza risulta più massiccio l'intervento di adeguamento, in conseguenza della maggiore quota di tratti fonomorfologici, lessicali e sintattici di sapore arcaico o letterario presenti nella fonte. Per quanto riguarda il lessico, si può notare la conservazione di alcune forme oggi uscite dall'uso, come *rapiva* 'sottraeva, rubava' e *rigiri* 'raggiri'.³¹ In altri casi, invece, le voci desuete sono state sostituite con altre più comuni: *cotale* e *interni* sono resi rispettivamente con *tale* e *riservati*; per *agatodemone*,³² la rarità del termine ha spinto l'autore a operare una sostituzione con una forma analoga non completamente corrispondente, *demone*. Sono del tutto evitate, inoltre, voci auliche o arcaiche presenti nel brano originale, come *balestrata* 'scaraventata', *sembiante* 'aspetto', *temerità* 'temerarietà', *tratti* 'occasioni, opportunità',³³ oltre ai pronomi personali *costei*, *essa* ed *essi*. Sembra rispondere invece a un'esigenza di natura stilistica la trasformazione per cui *il vigore delle sue fibre* diventa *il vigore febbrile*, con uno spostamento dettato probabilmente da suggestioni foniche. Ancor più netto risulta l'ammodernamento dei tratti fonomorfologici: sono eliminati tutti gli imperfetti senza labiodentale (*parea* > *pareva*; *conoscea* > *conosceva*; *sapea* > *sapeva*), è ripristinata la vocale finale nelle voci apocopate (*de'* > *dei*; *schiantar* > *schiantare*) ed è

³¹ Entrambe le voci sono registrate come forme di basso uso dal *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio de Mauro, Torino, Utet, 1999.

³² Si tratta di una divinità egiziana raffigurata come un serpente. La voce, di rara attestazione nei repertori lessicografici odierni, è registrata da M. A. Marchi, *Dizionario tecnico-etimologico-filologico*, Milano, Pirola, 1828.

³³ La voce *tratto*, in questa accezione, era considerata fuori dall'uso già da P. Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves, 1887-1891.

adeguata all'uso moderno la forma *secreti*, che diventa *segreti*. Anche per quanto riguarda la sintassi, il classicismo arcaizzante della lingua di Bresciani ha imposto alcuni interventi: è eliminato l'uso dell'aggettivo predicativo con funzione paraverbiale (*appariva improvvisa* > *appariva all'improvviso*),³⁴ è sostituita una congiunzione subordinante uscita dall'uso con una più comune (*secondo che* > *come*)³⁵ ed è inserita una frase scissa, che consente di rendere più lineare il periodo (*quando i Radicali aveano ucciso [...], gli faceano schiantar il cuore da Babette, svellergli gli occhi, o trargli le viscere* > *quando i radicali avevano ucciso [...], è da Babette che gli facevano schiantare il cuore e svellere gli occhi*).

Un ulteriore spunto di riflessione nell'analisi di questa riscrittura può derivare dalla diversa elaborazione dello stesso passo dell'*Ebreo di Verona* operata da Eco in un romanzo precedente, *Il pendolo di Foucault*, nel quale Babette e lo stesso Bresciani facevano una fugace apparizione:

“Padre Bresciani mi aveva informato che a rappresentare gli illuminati tedeschi sarebbe venuta Babette d'Interlaken, pronipote di Weishaupt, la gran vergine del comunismo elvetico, cresciuta tra le crapule, la rapina e il sangue, esperta nel carpire segreti impenetrabili, nell'aprire dispacci senza violarne i sigilli, nel propinar veleni secondo che la sua setta le comandasse.

Entra dunque, il giovane agatodènone del delitto, avvolta di una pelliccia d'orso bianco, i lunghi capelli biondi che le fluiscono da sotto lo spavaldo colbacco, sguardo altero, piglio sarcastico. E con il solito raggirò la dirigo verso la perdizione”.³⁶

³⁴ Il tratto è diffuso in autori coevi (si veda P. V. Mengaldo, *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 80) e giudicato antiquato e poetico già da R. Fornaciari, *Sintassi italiana dell'uso moderno*, rist. anastatica dell'ed. Firenze, Sansoni, 1881, p. 29; per altri esempi in Bresciani si veda E. Picchiorri, *La lingua dei romanzi di Antonio Bresciani*, cit., p. 83.

³⁵ L'uso di *secondo che* per introdurre una comparazione di analogia era ancora molto comune nell'Ottocento, ma, come osserva Mazzoleni, non è più possibile nell'italiano contemporaneo. Si veda M. Mazzoleni, *Le congiunzioni subordinanti '(si) come' e 'secondo che' in italiano antico*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, 13, 2006, p. 11.

³⁶ U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 393.

Come per il brano di Oddone di Cluny menzionato in apertura, siamo di fronte al riuso di una citazione già impiegata altrove dall'autore, sebbene questa precedente riscrittura si allontani maggiormente dalla fonte conservando solo alcuni tratti dell'originale. Si può osservare, in primo luogo, la presenza di elementi lessicali sopravvissuti anche nella successiva riscrittura, come *crapule*, *dispacci*, *impenetrabili*, *propinar* ecc. Si nota, inoltre, un intervento di ammodernamento adottato anche nel *Cimitero di Praga* (*secreti* > *segreti*), mentre in altre circostanze emerge una maggiore conservatività, evidente nella presenza della voce *agatodemone* e della congiunzione *secondo che*.

Questo brano del *Pendolo di Foucault* risulta interessante anche perché getta luce su un dettaglio della descrizione di Babette nel *Cimitero di Praga*. Tra i pochi elementi innovativi rispetto alla fonte si può annoverare un riferimento alla capigliatura bionda di Babette; questo particolare, funzionale a fornire una più netta caratterizzazione del personaggio secondo lo stereotipo della donna malvagia e affascinante, non compare in Bresciani: l'autore fa spesso riferimento all'abbigliamento elegante del personaggio, ma mai ai suoi capelli.³⁷ Nel romanzo di Eco, invece, questo elemento è posto in particolare evidenza, anche perché rimarcato poche righe oltre, quando il giovane Simonini ripensa a Babette come a "quel demone biondo dalla chioma fluente sulle spalle".³⁸ Accostando i due brani, sembra evidente che la "capigliatura bionda da concubina di Babilonia" che Babette agita al vento costituisce un ricordo di

³⁷ Nel romanzo di Bresciani Babette appare una prima volta travestita da uomo (si veda A. Bresciani, *L'Ebreo di Verona*, cit., p. 127); una seconda volta "vestita d'una seta bigiopiombo, e sopravi una pellicetta di coniglio bianco della Siberia, con un bonetto di felpa in capo ricinto d'una treccherina d'oro" (ivi, p. 145); poco dopo "in una gran roba di velluto paonazzo scuro alla Maria Stuarda" (*ibidem*); poi "vestita d'un mantiglion bruno, e teneva le mani entro un manicotto grande di faina foderato di vaio" (ivi, p. 163).

³⁸ Cfr. U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., p. 78.

quel dettaglio innovativo inserito dallo stesso Eco nella precedente riscrittura, i “lunghi capelli biondi che le fluiscono da sotto lo spavaldo colbacco”: si tratta, dunque, di un particolare caso di autocitazione da un plagio all’altro. Proprio come il suo personaggio Simonini, che rimaneggia più volte il proprio falso documento fino alla versione definitiva, Eco non si è limitato a plagiare il brano, ma lo ha riciclato e modificato in più tempi adattandolo alle proprie esigenze: se quelle di Simonini sono essenzialmente esigenze di orientamento ideologico, quelle di Eco sono da un lato esigenze di leggibilità, dall’altro esigenze di adeguamento agli stereotipi del genere.

Come si è visto, l’immagine di Bresciani si riflette pienamente in quella di padre Bergamaschi; c’è però un altro personaggio del romanzo che gli ruba le parole: padre Pacchi.³⁹ L’autore lo presenta come un gesuita rifugiato nella casa del protagonista per sottrarsi al furore popolare dei moti del 1848-1849, mutuando, anche in questo caso, un dato della biografia di Bresciani, raccontato dallo scrittore stesso nella lettera dedicatoria dell’*Ebreo di Verona* a Carlo Maria Curci. Eco lancia al lettore un ulteriore indizio sull’identità di padre Pacchi attraverso un commento di Simonini: “Padre Pacchi. Dopo aver letto l’*Ebreo errante* di Sue, lo vedevo come incarnazione di padre Rodin”.⁴⁰ Come è noto, l’*Ebreo di Verona* di Bresciani nasce proprio in aperta contrapposizione, fin dal titolo, all’*Ebreo errante* di Sue: la battuta innesca dunque un gioco di specchi per il quale Simonini vede in un personaggio reale (Pacchi) una figura letteraria

³⁹ Nella già citata postfazione, Eco avverte che “per economia narrativa, ho fatto dire e fare a una sola persona (inventata) quello che di fatto era stato detto o fatto da due (storicamente reali)” (ivi, p. 515). Nel caso in esame avviene l’inverso: le parole di un autore reale, Bresciani, sono messe in bocca a due diversi personaggi, padre Bergamaschi e padre Pacchi.

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 83.

(Rodin), mentre il lettore può riconoscere in una figura letteraria (Pacchi) uno scrittore realmente esistito (Bresciani).

Il racconto di padre Pacchi sui crimini commessi a Roma durante il '48 è un vero e proprio centone di brani dell'*Ebreo di Verona*:

“Amici miei, la voce mi trema, ma debbo pur dirvi. La lebbra si è diffusa da Parigi, perché Luigi Filippo non era certo pasta da far ostie, ma era una diga contro l'anarchia. Io ho visto il popolo romano in questi giorni! Ma era davvero il popolo romano? Erano figuri cenciosi e scarmigliati, avanzi di galera, che per un bicchiere di vino rinnegherebbero il paradiso. Non popolo ma plebe, che a Roma si è fusa coi più vili rifiuti delle città italiane e straniere, garibaldini e mazziniani, strumento cieco d'ogni male. Voi non sapete quanto nefande siano le abominazioni commesse dai repubblicani. Entrano nelle chiese e rompono le urne dei martiri, le ceneri le disperdono al vento, e dell'urna fanno pitale. Divelgono le sacre pietre dagli altari e le impiastrano di feci, graffiano con i pugnali le statue della Vergine, alle immagini dei santi cavano gli occhi, e col carbone vi tracciano parole da lupanare. Un sacerdote che parlava contro la Repubblica l'hanno trascinato dentro a un portone, l'hanno trafitto di pugnate, gli hanno schiantato gli occhi dal capo e divelta la lingua, e dopo averlo sventrato gli hanno avvolto le interiora intorno al collo e l'hanno strangolato. E non crediate che, se pure Roma sarà liberata (già si parla di aiuti che devono venire di Francia), i mazziniani saranno sconfitti. Sono vomitati da tutte le province d'Italia, sono scaltri e astuti, simulatori e infingitori, pronti e ardimentosi, pazienti e costanti. Continueranno a riunirsi nei covi più segreti della città, la simulazione e l'ipocrisia li fa entrare nei segreti dei gabinetti, nella polizia, negli eserciti, nelle flotte, nelle cittadelle”.⁴¹

Si possono individuare ben cinque diversi passi che sono serviti da fonte per formare il racconto del sacerdote:

“– Me ne duole all'anima, ripigliò il prete, ché Luigi Filippo non era certo pasta da far ostie, ma era una diga contro l'anarchia e il ladroneccio del Comunismo, che minaccia d'inondare e sommergere l'Europa. Ed ecco quello, che voi chiamate popolo romano, esultare e gavazzare di questo nuovo disastro sociale. Popolo romano! Guardatelo là che vien su verso Campidoglio: vedete facce da popolo romano! Cenciosi, immondi, scarmigliati, avanzi di galera, che per un grassetto e un bicchier di vino rinnegherebbero il paradiso. Voi che siete Romano davvero, vorreste voi, signor Bartolo, far parte di questi figuracci da capestro?

– Ma è popolo.

– Questa è feccia di plebe e non è popolo; cotal sorta di plebe in Roma a questi giorni è più feroce e brutale che in ogn'altra città d'Italia, poiché è formata dei più vili rifiuti appunto delle città italiane e straniere [...]. Cotesta quisquiglia è figliuola del

⁴¹ Ivi, pp. 84-86.

fango delle strade romane, e com'ella è sozza e impasto di sozzura, così è stromento cieco d'ogni male”.

“Bastivi sapere, che nella basilica di San Pancrazio furon tante e sì nefande le abominazioni commesse da que' sozzi repubblicani [...]. Imperocché rotta l'urna del Martire, e tratte le ceneri sante, le dispersero al vento, e dell'urna sacrata facean deposito di lordure. Divelsero le sacre pietre dalle mense degli altari, le impiastraron di schifezza, indi le stritolarono; e le immagini delle tavole graffiaron colle daghe, cavarono loro gli occhi, le sbranarono, e col carbone le tinsero di turpissimi segni da lupanare, facendo uscir di bocca alle sante Vergini parole bruttissime”;

“[...] mentre i Francesi sfilavano su pel corso, fu ghermito in piazza di Sciarra sotto gli occhi loro un misero prete, perché plaudeva alla liberazione di Roma? Come l'ebber trascinato dentro a un portone, il trafissero di molte pugnate in viso e in petto, gli schiantarono gli occhi dal capo, gli divelser la lingua, e sventratolo, ne trassero le interiora, le sgropparono, le stirarono, e ravvoltele al collo del sacerdote lo strangolarono, lasciandolo in terra a spettacolo orrendo di quanti s'abbattean indi a passare”;

“[...] s'attengono a tutti i lignaggi, a tutte le province d'Italia, e il nobile s'affratella al borghese, il cittadino al villano, e dove trattasi di loro congiure s'impalmano, s'abbracciano, si stringono come nati d'un sangue. Sono scaltri ed astuti, simulatori e infingitori, pronti e ardimentosi, pazienti e costanti”;

“[...] ora s'accozzano insieme a pochi per volta, e si serrano a consiglio ne' covi più secreti della città, assottigliano gli avvisi, apparecchiano nuovi intendimenti, rafforzano gl'inganni, sollecitano i pigri, danno baldanza ai timidi, rattengono gli avventati; son sempre attesi ai loro vantaggi, afferrano le occasioni, colgono gli sbagli de' governi, gli aggirano, gli attraversano a ciò che cadano in errori più gravi. La simulazione e l'ipocrisia li fa entrare al fianco dei Principi, ne' secreti de' gabinetti, ai divisamenti dei ministri, ai misteri della Polizia; tra le file degli eserciti, sui vascelli delle flotte, nel centro delle cittadelle”.⁴²

Come nel caso di Carolina Invernizio, anche per la scelta di questi brani lo spunto deve essere stato fornito dal già citato *Almanacco Bompiani 1972*, nel quale sono antologizzati, nel breve spazio di cinque pagine, tutti i passi riportati, che si trovano nell'*Ebreo di Verona* in sedi anche molto distanti tra loro.⁴³

⁴² A. Bresciani, *L'ebreo di Verona*, cit., rispettivamente pp. 184-185, p. XIII-XIV (si è corretto il refuso *dalle tavole*, eliminato in altre edizioni del romanzo), p. XV, p. 44, pp. 44-45.

⁴³ Si veda *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, cit., pp. 179-183. La breve scelta antologica include anche il ritratto di Babette d'Interlaken.

Rispetto alla descrizione di Babette d'Interlaken, appaiono più consistenti i tagli e le omissioni, sebbene la tecnica di riscrittura adottata sia sostanzialmente la stessa. Il lessico è in buona parte conservato, anche per quel che riguarda espressioni auliche come *ardimentosi*, *infingitori*, *nefande*, o una locuzione di provenienza dialettale come *pasta da far ostie*.⁴⁴ In altri casi sono state operate sostituzioni, che vanno sempre in direzione della semplificazione o dell'ammodernamento: *daghe* diventa *pugnali*; *deposito di lordure* diventa *pitale*; *plaudeva alla liberazione di Roma* diventa *parlava contro la Repubblica*; *si serrano a consiglio* diventa *continueranno a riunirsi*. Molte sono, anche in questa riscrittura, le forme auliche o arcaiche che vengono evitate, come *cotesta*, *divisamenti*, *gavazzare*, *imperocché*, *quisquiglia*, *s'abbatean*, *sozzura*, ecc. In alcuni casi l'adeguamento riguarda la grafia (*abbominazioni* > *abominazioni*), in altri la fonologia (*stromento* > *strumento*; ma, diversamente dall'altro brano, si conserva *secreti*); si osserva inoltre l'eliminazione di tutte le forme con apocope (*bicchier* > *bicchiere*; *cavaron* > *cavano*; *de'* > *dei*; *facean* > *fanno*; *graffiaron* > *graffiano*; *impiastraron* > *impiastrano*; *ne'* > *nei*). Per quanto riguarda la sintassi, infine, nella riscrittura viene meno un'inversione nell'ordine delle parole: *le immagini delle tavole graffiaron colle daghe* > *graffiano con i pugnali le statue della Vergine*.

È interessante rilevare, in ultimo luogo, l'eterogeneità dei brani che formano il discorso di padre Pacchi; nel passo si mescolano infatti le parole del Bresciani romanziere con quelle del Bresciani testimone: tre dei brani che vengono rielaborati appartengono alla finzione del romanzo, mentre gli altri due (quelli alle pp. XIII-XV) sono tratti dalla lettera dedicatoria a

⁴⁴ Il *Dizionario della lingua italiana* di N. Tommaseo e B. Bellini (Torino, Pomba, 1861-1879, s. v. *farina*), registrando il toscano *farina da far cialde*, segnala la presenza della locuzione, nella forma *farina da far ostie*, "in altri dialetti". Secondo Zolli si tratta di un'espressione "tipica di tutta l'Italia settentrionale": cfr. P. Zolli, *Le parole dialettali*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 95.

Carlo Maria Curci e costituiscono il resoconto di ciò che Bresciani dichiara di aver visto e sentito in prima persona durante i giorni della Repubblica Romana.⁴⁵ La fusione di cronaca e invenzione in un unico brano produce l'ennesimo cortocircuito tra realtà e finzione, contribuendo a rendere più complessa e affascinante la sperimentazione di tecniche narrative che da sempre è al centro dell'interesse e della riflessione di Umberto Eco.

⁴⁵ Il dato risulta tanto più significativo alla luce del fatto che, in un altro punto del romanzo, non preso in considerazione da Eco, gli stessi episodi narrati nella lettera dedicatoria (la profanazione delle immagini sacre e l'uccisione di un sacerdote sulla pubblica via) sono rielaborati e inseriti da Bresciani nell'azione narrativa. Si veda A. Bresciani, *L'ebreo di Verona*, cit., pp. 211-212.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



RECENSIONE / REVIEW

Rendering: traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva, Roma, Palombi, 2010, pp. 156, € 20,00

Rendering, catalogo della mostra tenutasi a Palazzo Poli a Roma tra il 20 maggio e il 18 luglio 2010, a cura di Alida Moltedo Mapelli, è parte integrante della missione dell'Istituto Nazionale per la Grafica, volta alla ricerca, valorizzazione e divulgazione del proprio patrimonio, il cui essenziale nucleo identitario¹ è costituito dalla traduzione dell'opera d'arte in ogni linguaggio espressivo.

Argomento della mostra è il meccanismo della traduzione e citazione nel disegno, nella stampa, nella fotografia, nel video. Il nucleo principale dell'esposizione è costituito da opere novecentesche, di artisti concettuali e filosofi del segno; sono rappresentati anche i più importanti esempi della tradizione dell'incisione riproduttiva, ai quali sono dedicati i saggi di Francesco Sorce,² che propone una nuova lettura del citazionismo di Giulio Campagnola, interpretato come parte di una consapevole strategia

¹ Si veda M. A. Fusco, *La traduzione, patrimonio identitario dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, in *Rendering: traduzione, citazione, contaminazione. Rapporti tra i linguaggi dell'arte visiva*, Roma, Palombi, 2010, pp. 5-6.

² Si veda F. Sorce, *Citazione (e allusione) nella poetica di Giulio Campagnola*, ivi, pp. 41-44.

intertestuale, e di Rosalba Dinoia,³ che ripercorre il rapporto emblematico tra Ingres e il suo incisore di traduzione Calamatta.

L'intento primario è dunque tracciare un panorama completo delle collezioni e delle diverse anime dell'Istituto – con particolare attenzione al nucleo contemporaneo – e mettere in luce le relazioni e le differenze esistenti tra la stampa tradizionale e le sue forme di evoluzione.⁴

I saggi che introducono al catalogo delle opere mettono in luce i principali nodi critici, gli interrogativi e gli stimoli suscitati dall'esposizione.

Alida Moltedo Mapelli, direttrice della Collezione stampe e disegni della Calcografia, dopo aver chiarito le linee essenziali e le finalità della mostra, individua nel dibattito sulla stampa di riproduzione e nel progressivo riconoscimento ad essa di un carattere di interpretazione e originalità un potenziale precedente della riflessione, condotta dalle avanguardie di primo Novecento e ripresa nelle pratiche degli artisti concettuali degli anni Sessanta, sul concetto di autorialità e serialità e dell'ampio impiego della citazione e dei meccanismi di appropriazione di opere del passato, intesi sempre come atto creativo.⁵

Maria Francesca Bonetti, direttrice del Dipartimento di fotografia dell'Istituto, sostiene il ruolo centrale della fotografia nel dibattito novecentesco: la natura indicale, di traccia del reale, il carattere seriale della riproduzione fotografica contribuiscono alla messa in discussione di alcuni punti fermi della teoria dell'arte, come la distinzione tradizionale tra originale e copia. La centralità, nella pratica artistica postmoderna – caratterizzata dalla “morte dell'autore” e da un largo impiego della

³ Si veda R. Dinoia, *Ingres – Calamatta: oltre la riproduzione*, ivi, pp. 45-48.

⁴ Si veda A. Moltedo Mapelli, *Riflessioni sulla traduzione, dalla parte della grafica*, ivi, pp. 9-17.

⁵ Si veda ivi, pp. 10-12.

citazione e della ripetizione – del tema della traduzione e della ripresa di opere della tradizione figurativa si accompagna al ruolo da protagonista assunto dal mezzo fotografico, la cui natura ambigua, a metà tra indice – meccanica traccia del reale – e icona – portatrice di istanze più propriamente “artistiche” – permette agli artisti una grande varietà di approcci, esemplificati dalle opere in mostra.⁶

La pratica ottocentesca del *tableau vivant*, messa in scena di soggetti ispirati o chiaramente derivati da opere del passato – ne è un esempio *The Letter* di Guido Rey (1908), traduzione de *La Lettera* di Johannes Vermeer – rivive in età postmoderna nella *staged photography* che, in un’ottica legata alla “dimensione narrativa, artificiale e performativa della fotografia”,⁷ cita e riproduce capolavori della storia figurativa per veicolare messaggi diversificati, come il significato politico e morale sotteso alla ripresa de *La zattera della Medusa* di Géricault da parte di Joel Peter Witkin in *The Raft of George W. Bush* (2006).⁸

Il confronto con le opere del passato diviene per gli artisti concettuali strumento d’indagine dei meccanismi della visione e della costruzione dell’immagine (nel quale è assente l’interesse per i caratteri stilistico-formali), come in *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini (1967), riproduzione speculare del *Ritratto di giovane* di Lorenzo Lotto senza nessun intervento ulteriore dell’autore – di verifica analitica e autoriflessiva – come nelle fotografie scattate da Luigi Ghirri nello studio del pittore Giorgio Morandi (1989- 1990) – di esplorazione della storia della fotografia – come le *Polaroid* di immagini dei più importanti autori di Paolo Gioli e le riproduzioni fotografiche di disegni tratti dalle fotografie

⁶ Cfr. M. F. Bonetti, *Omaggio a Niépce. La fotografia come simulacro, tra riproduzione e appropriazione*, ivi, pp. 19-21.

⁷ Cfr. ivi, p. 23.

⁸ Si veda *ibidem*.

dei pionieri della storia della fotografia di Mario Cresci – di analisi identitaria e del sé – come negli infiniti travestimenti e identità di Yasumasa Morimura, sempre immortalati dalla macchina fotografica –.⁹

Antonella Renzitti, direttrice della Collezione di opere multimediali dell'Istituto, introduce l'ultima sezione della mostra, dedicata alla *New Media Art*. Anche per quest'espressione artistica, che ha tra i suoi elementi originari il cinema, è fondamentale il riferimento alla tradizione figurativa del passato, citata, tradotta e reinterpretata in vari modi, sempre in bilico tra documentazione e originalità. La ripresa e animazione, in *A little phantasy on a nineteenth century painting* di Norman Mc Laren (1946), de *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin, opera simbolo dell'epoca nazista in quanto quadro prediletto da Hitler, diviene strumento di espressione degli orrori commessi in quegli anni. *Rothkofilm* di Paolo Gioli (2008), che riprende dipinti di Mark Rothko, non è un semplice documentario ma la riflessione di un artista sull'opera di un altro artista.¹⁰

Il saggio di Arianna Mercanti dedicato alle modalità di trasposizione nel codice filmico di opere pittoriche in tre casi esemplari – *La Ricotta* di Pasolini (1963), *Passion* di Godard (1982), *Viridiana* di Buñuel (1961) – costituisce una fondamentale integrazione ai contributi precedenti e alle opere esposte in mostra: il cinema instaura sin dalle sue origini un fertile dialogo con l'immagine pittorica e sviluppa meccanismi di traduzione che, per le intrinseche differenze tra sistema filmico e pittorico, portano a riflettere “sul valore dei meccanismi di rappresentazione e, *ipso facto*, sullo statuto stesso dell'immagine visiva”.¹¹

⁹ Si veda ivi, pp. 24-25.

¹⁰ Si veda A. Renzitti, *Alterazioni video-temporali*, ivi, pp. 27-33.

¹¹ Cfr. A. Mercanti, *Il dipinto dentro la pellicola. Alcuni esempi di traduzione nel cinema*, ivi, p. 39.

L'ultima parola è data agli artisti: Guido Strazza¹² e Giulio Paolini propongono una riflessione sulla propria poetica, per entrambi legata alla pratica della citazione e della traduzione. Paolini dichiara, infatti: “Viviamo la realtà che ci circonda come in ‘traduzione simultanea’”.¹³

Rendering è il risultato del continuo lavoro sul patrimonio di tutti i dipartimenti dell'Istituto Nazionale per la Grafica. La mostra e il catalogo sostengono il ruolo centrale della grafica (intesa come disegno, stampa, fotografia e video) e dei suoi aspetti citazionisti e seriali nella pratica artistica novecentesca. L'importanza del tema della traduzione dell'opera d'arte, nel panorama coevo e nelle epoche passate, pone l'Istituto – le collezioni e le iniziative di ricerca e valorizzazione – al centro dei dibattiti artistici, ne afferma l'attualità e la missione contemporanea.

LAURA DA RIN BETTINA

¹² Si veda G. Strazza, *Incisione – traduzione*, ivi, pp. 51-52.

¹³ Cfr. G. Paolini, *Il vero è falso*, ivi, p. 49.



RECENSIONE / REVIEW

***Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, a cura di Cristina Casero e Michele Guerra, prefazione di Linda Hutcheon, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, pp. 167, € 18,00**

“Ciò che questo libro ci dimostra – nel suo studio di ‘usi, passaggi, trasformazioni’ – è che oggi il dialogo intertestuale, che si voglia o meno chiamare postmoderno, è vivo, anzi prospera nella nostra età globalizzata ed elettronica. E noi, per questo motivo, siamo culturalmente più ricchi”.¹

Così Linda Hutcheon, studiosa canadese nota per le sue ricerche sull'estetica contemporanea e docente all'Università di Toronto, conclude la prefazione a *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, primo titolo di una collana del Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma che si affianca alla nuova rivista digitale “Ricerche di S/Confine”: rivista e collana portano lo stesso nome e si presentano dunque, entrambe, come luoghi di un lavoro rigorosamente interdisciplinare.

Il concetto di traduzione e reimpiego dell'immagine in ambito contemporaneo può infatti valere trasversalmente per la fotografia e il cinema, per l'arte e il videogioco. Ad accomunarli, nel volume curato da

¹ L. Hutcheon, *Prefazione*, in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, a cura di C. Casero e M. Guerra, prefazione di L. Hutcheon, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, p. 8.

Cristina Casero e Michele Guerra, ritornano frequentemente alcuni temi, primo fra tutti quello del *ready-made* (auspice Marcel Duchamp) che diventa un vero e proprio strumento di citazione. Ma è anche fondamentale il ruolo dello spettatore, che si trasforma in un agente attivo, capace di indagare la complessità dei riusi e delle contaminazioni che caratterizzano la creatività contemporanea. Non a caso Elisabetta Longari, nel saggio di apertura, riflette sul concetto di autore e autorialità nel mondo contemporaneo, mettendolo in discussione a partire dalla sua etimologia (dal latino *augere*, aumentare): l'autore, infatti, non è più oggi colui che aggiunge degli oggetti al mondo quanto colui che riesce a suggerire nuovi modi di osservarlo, esercitandosi nell'uso di immagini originariamente prodotte da altri.²

Nelle pratiche artistiche contemporanee il confine tra citazione e plagio è spesso molto labile. Si pensi alle fotografie di cui si occupa Cristina Casero in un contributo intitolato significativamente *Fotografando immagini. Come la fotografia diventa simulacro*: emblematico è il caso di Sherrie Levine, che ri-fotografa le fotografie di Edward Weston o Walker Evans “con buona pace di ogni norma relativa al copyright”,³ aperta sfida al concetto di autorialità e continua chiamata in causa dei fruitori invitati a decifrare l'intervento. Qualcosa di simile avviene anche in ampie aree del cinema contemporaneo, sia nella pratica citazionista di molti registi americani sia negli approfondimenti teorici di certi esperimenti europei, come dimostra Michele Guerra nel saggio *Vedere quasi la stessa immagine*.⁴

² Si veda E. Longari, *A come autore*, ivi, pp. 10 e ss.

³ Cfr. C. Casero, *Fotografando immagini. Come la fotografia diventa simulacro*, ivi, p. 40.

⁴ Si veda M. Guerra, *Vedere quasi la stessa immagine*, ivi, pp. 46 e ss.

Di cinema si occupa anche Adriano Aprà avanzando l'ipotesi di un'analisi critica ipermediale del film, sostenuta da tecnologie digitali che consentano di “mettere in relazione fra loro i vari microelementi del film” fino a valutare il suo “ritmo” e il suo stile “in maniera tendenzialmente ‘oggettiva’”.⁵ Se lo strumento del dvd permette la nascita di una nuova forma di “videocritica”⁶ capace di mescolare parola e immagine, anche il rapporto fra arte e cinema ci fa assistere a fenomeni analoghi di contaminazione fra linguaggi diversi, come dimostra il sempre più frequente inserimento dell'immagine filmica nell'“insieme vasto ed eterogeneo” delle “operazioni artistiche accomunate dall'impianto installativo e dall'utilizzo di tecnologie video”.⁷ Pensiamo per esempio alla video-installazione *24 Hour Psycho* di Douglas Gordon (1993), analizzata qui (insieme a molte altre) da Kevin McManus: il reimpiego del film hitchcockiano da parte di Gordon, “privo del sonoro e rallentato fino a durare 24 ore”,⁸ si lega infatti a un'acuta riflessione sul concetto di montaggio e insieme di un'immagine filmica trattata “come un vero e proprio *ready-made*”.⁹

Materiali altrui rivisitati sono anche i “capolavori nel mercato delle immagini” che prende in considerazione Vanja Strukelj, avventurandosi nell'affascinante “labirinto” delle “icone consacrate e dissacrate, a cui con fatica lo storico dell'arte cerca di riattribuire il loro significato originario, non rinunciando tuttavia a cogliere il continuo processo di ri-significazione scandito dallo loro vicenda critica”.¹⁰ Esemplare è allora l'analisi delle più

⁵ Cfr. A. Aprà, *Per un'analisi ipermediale del film*, ivi, p. 150.

⁶ Cfr. ivi, p. 143.

⁷ Cfr. K. McManus, *Altrove e qui. L'immagine cinematografica nella video-installazione contemporanea*, ivi, p. 76.

⁸ Cfr. ivi, p. 67.

⁹ Cfr. ivi, p. 69.

¹⁰ Cfr. V. Strukelj, *Capolavori nel mercato delle immagini: tra dissacrazione e analisi critica*, ivi, 96.

famose reincarnazioni della *Gioconda* di Leonardo che la studiosa sviluppa partendo da uno spunto di André Chastel: da quella di Marcel Duchamp a quella recente di Yasumasa Morimura, passando per Andy Warhol e giungendo fino a Devorah Sperber.

Francesca Zanella affronta invece il tema complesso della rielaborazione, traduzione e citazione dell'immagine nella cultura architettonica postmoderna e in particolare nella pratica espositiva, tema di fondamentale rilevanza per il ruolo riconosciuto alle mostre negli ultimi decenni. Esaminando la storia critica della mostra allestita da Paolo Portoghesi nel 1980 per la sezione di architettura della Biennale veneziana, l'autrice si sofferma in particolare sulla *Strada Novissima* allestita alle Corderie dell'Arsenale, momento fondamentale che ha segnato in Italia il passaggio dalla ricerca utopica delle neoavanguardie a una fase di più pacato ripensamento della tradizione.¹¹

Ma il volume allarga anche lo sguardo oltre i confini delle arti tradizionali, in direzioni inaspettate e stimolanti come l'"immagine videoludica",¹² la *Street Art* e il videoclip musicale. Pensiamo all'intervento di Marco Scotti, che prende in esame la capacità dei videogiochi di citare e inglobare immagini provenienti da altri *media*, ma anche i più vari fenomeni di contaminazione e trasmigrazione iconografica fra le più varie "espressioni artistiche derivanti da sottoculture e per loro stessa natura aperte alle contaminazioni".¹³ La stessa storia generale dell'arte, del resto, è oggi considerata un materiale fluido a cui attingere liberamente, come sottolinea Elena Di Raddo:

¹¹ F. Zanella, *Esposizioni e allestimenti come strumento critico*, ivi, pp. 109-122.

¹² Cfr. M. Scotti, *Maps and Legends. Il videogioco e il progetto dell'immagine*, ivi, p. 126.

¹³ Cfr. ivi, p. 134.

“[...] alla contemplazione dell’opera d’arte, si sostituisce lo sguardo furtivo del cacciatore di immagini che, citandola e addirittura riproponendola, cerca di cogliere nell’arte del passato le motivazioni della validità e dell’attualità dell’arte stessa, la sua semplice necessità”.¹⁴

In questa nuova dimensione la progressiva coincidenza fra i ruoli dell’artista e del critico (già evidenziata dalle ricerche artistiche degli anni Sessanta e Settanta)¹⁵ assume davvero un’importanza centrale e “li coinvolge in un rapporto di reciprocità che si fa sempre più stretto”.¹⁶ La concettualizzazione dell’opera d’arte, identificata col suo significato o messaggio, invita allora a riappropriarsi della tradizione e del museo (come suggeriva già Renato Barilli negli anni Ottanta), fuori da ogni connotazione storica e temporale, in un’incessante “importazione” e “ibridazione” senza confini.¹⁷ Nell’epoca attuale, dominata da quella che Nicolas Bourriaud chiama “postproduzione”,¹⁸ le immagini non vengono più considerate nel loro valore originario ed elitario, ma utilizzate come materiali di contaminazione: esse non appartengono più nemmeno alla dimensione del consumo – si pensi alla riflessione di Andy Warhol – ma “a quella del patrimonio visivo collettivo”.¹⁹ Esempari sono allora le opere di Bill Viola o l’allestimento della collezione del museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam, realizzato da Hans Haacke accostando opere di periodi diversi proprio come avviene in un deposito e permettendo così al pubblico di cogliere liberamente rapporti o affinità.

¹⁴ E. Di Raddo, *Riappropriarsi della storia dell’arte*, ivi, p. 93.

¹⁵ Si pensi alla mostra parmigiana *Della falsità*, curata da Arturo Carlo Quintavalle nel 1974.

¹⁶ Cfr. C. Casero e M. Guerra, *Nota dei curatori*, in *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, cit., p. 9.

¹⁷ Cfr. N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, trad. it. Milano, Postmediabooks, 2010, p. 95.

¹⁸ Si veda Id., *Postproduction. Come l’arte riprogramma il mondo*, trad. it. ivi, 2004.

¹⁹ Cfr. E. Di Raddo, *Riappropriarsi della storia dell’arte*, cit., p. 86.

La pratica artistica, insomma, attinge oggi al passato per riaffermare la propria contemporaneità. Non a caso, dichiarano i curatori di questo libro stimolante dedicato ai confini fra le discipline e ai meccanismi della citazione, il suo titolo

“[...] è stato scelto proprio sulla base dei diversi significati di un termine che ci è parso potersi intendere come parola chiave: “traduzione”, intesa come l’atto di condurre qualcuno da un luogo all’altro, ma anche, quindi, di far passare un’opera già esistente, già data, da un linguaggio ad un altro; in buona sostanza, un atteggiamento che potremmo intendere, in modo più esteso e figurato, come un atto interpretativo”.²⁰

ELISABETTA MODENA

²⁰ Cfr. C. Casero e M. Guerra *Nota dei curatori*, cit., p. 9.

Publicato *online*, Dicembre 2011 / Published online, December 2011

Copyright © 2011

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.