

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. 6 / Issue no. 6

Dicembre 2012 / December 2012

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. 6) / External referees (issue no. 6)

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma La Sapienza)

Laura Bandiera (Università di Parma)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Elisabetta Menetti (Università di Bologna)

Rocco Mario Morano (University of Toronto Mississauga)

Pasquale Voza (Università di Bari Aldo Moro)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – 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

- Un libello di citazioni. I “Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici”
e la polemica fra Pietro Verri e l’abate Chiari*
VALERIA TAVAZZI (Università di Roma La Sapienza) 3-29
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (prima parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 31-52
- Incesto travestito. “Sei personaggi.com” di Edoardo Sanguineti*
JOLE SILVIA IMBORNONE (Università di Bari Aldo Moro) 53-74
- “Civis romana sum”. La Londra intertestuale di
Bernardine Evaristo*
SAMANTA TRIVELLINI (Università di Parma) 75-91

MATERIALI / MATERIALS

- Echoes of Hylas and the Poetics of Allusion in Propertius*
MARIAPIA PIETROPAOLO (University of Toronto) 95-107
- I “gravissimi autori” del “Fuggilozio”*
SANDRA CARAPEZZA (Università Statale di Milano) 109-122
- Le parole degli altri. Due libri religiosi nella biblioteca
di Guido Morselli*
FABIO PIERANGELI (Università di Roma “Tor Vergata”) 123-135
- Stupr e pré. Giovanni Testori riscrive Iacopone da Todi*
DANIELA IUPPA (Università di Roma “Tor Vergata”) 137-148

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *“A Myriad of Literary Impressions”.*
L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain,
Sous la direction de E. Walezak & J. Dupont, Saint-Estève,
Presses Universitaires de Perpignan, 2010
MARIA ELENA CAPITANI 151-158
- [recensione/review] *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle
Ages and Renaissance,* edited by Y. Plumley, G. Di Bacco and S. Jossa,
Volume One: Text, Music and Image from Machaut to Ariosto, Exeter,
University of Exeter Press, 2011
LUCA MANINI 159-164

PALINSESTI / PALIMPSESTS



VALERIA TAVAZZI

**UN LIBELLO DI CITAZIONI.
I “FRAMMENTI MORALI, SCIENTIFICI, ERUDITI
E POETICI” E LA POLEMICA FRA PIETRO
VERRI E L’ABATE CHIARI**

1. *“Una piccola battaglia letteraria”*

Le vicende giovanili di Pietro Verri ci offrono un episodio gustoso per riflettere sulle dinamiche della citazione letteraria: la stesura di un libello – *Frammenti morali, scientifici, eruditi, e poetici del signor abate D. Pietro Chiari* – interamente composto di passi tratti dalle opere di un altro autore con l’evidente intento di denigralo. Il testo è l’apice di una polemica cui finora non è stata dedicata molta attenzione, ma che a ben vedere offre dei risvolti interessanti non solo per comprendere meglio i difficili anni delle “disensioni” familiari, ma anche per cogliere alcuni aspetti del rapporto verriano con il teatro.

Una parziale e in parte scorretta ricostruzione dell'accaduto ce la fornisce Isidoro Bianchi nel suo *Elogio storico di Pietro Verri* (1803).¹ Egli racconta come Verri, rientrato in famiglia dal collegio parmense e tormentato dai frequenti litigi con i genitori, cominciasse a interessarsi di teatro anche grazie all'amicizia della duchessa Maria Vittoria Serbelloni; come si facesse promotore della traduzione di Philippe Néricault Destouches e – per rispondere alla dedica della commedia *Il festino* che Goldoni gli aveva indirizzato – redigesse in versi il poemetto *La vera commedia*, stampato nel 1755 da Francesco Pitteri. In questo testo Verri attribuiva al commediografo veneziano il merito di aver fatto fronte “alla ignoranza delli Istrioni” e di aver mostrato “coi più vivi colori tutte le bellezze delle virtù sociali”.² Si era così guadagnato il rispetto del conte Gian Rinaldo Carli che approvava pienamente la sua posizione,³ ma aveva anche destato l'odio di Pietro Chiari che, sentendosi chiamato in causa da un'operetta in lode del suo avversario, aveva indirizzato a Verri una “Lettera in versi Martelliani molto pungente ed incivile”.⁴ Per quanto naturalmente alieno dalle dispute, il conte ne era stato colpito e dopo aver

¹ Su questo testo si veda G. Ricuperati, *Pietro Verri e gli specchi. Appunti per una storia delle interpretazioni da Isidoro Bianchi a Franco Venturi*, in *Pietro Verri e il suo tempo* (Milano 9-11 ottobre 1997), a cura di C. Capra, Milano, Istituzione Editoriale Cisalpino, 1999, vol. I, pp. 7-13.

² Cfr. *Elogio storico di Pietro Verri scritto dall'ab. Isidoro Bianchi*, Cremona, Tipografia Manini, 1803, p. 67.

³ L'informazione, riportata ivi, p. 66, è confermata da una nota apposta da Verri in margine alla sua edizione del libello conservata nel codice delle *Cose varie Buone, Mediocri, Cattive del Conte Pietro Verri fatte ne' tempi di sua gioventù, le quali con eroica clemenza ha trascritte di sua mano nell'anno 1763 ad uso soltanto proprio o degl'intimi amici suoi*, Fondazione Raffaele Mattioli per la Storia del Pensiero Economico, Archivio Verri, Raccolta verriana, cartella 373.I, n. 25, p. 283: “Questa poesia mi ha procurato l'amicizia del Conte Carli, e questo è il primo suo merito presso di me. Il sistema per altro è ragionevole”. Per un indice completo del fondo verriano si veda G. Panizza – B. Costa, *L'Archivio Verri. Parte seconda: La “Raccolta verriana”*, Milano, Fondazione Raffaele Mattioli per la Storia del Pensiero Economico, 2000.

⁴ Cfr. *Elogio storico di Pietro Verri scritto dall'ab. Isidoro Bianchi*, cit., p. 67.

scritto una risposta in versi che aveva poi deciso di non pubblicare, aveva affidato la sua vendetta a una strada alternativa:

“Il partito preso dal Verri per riuscir nell’intento fu quello di porsi con un occhio il più perspicace ad esaminare non solo l’amara lettera dal Chiari a Lui diretta, che è una delle quattro riguardanti la *Filosofia per Tutti*, ma ancora tutte le altre undeci di Lui Lettere Filosofiche; ed avendo nelle medesime ritrovate contraddizioni enormi, definizioni inesatte insieme e ridicole, errori grossolanissimi di scienza e di erudizione, come pure infiniti modi di dire o stravaganti o vili, il tutto Egli stampò riportando gli stessi versi del Sig. Abate senza aggiungervi una sillaba del suo, contrapponendo solo in margine a ciascuna massima, sentimento e pretesi assiomi dell’Autore un breve detto, che ne fa manifestamente rimarcare la contraddizione, l’errore e lo sproposito.”⁵

Invece di esporsi con la scrittura di versi che avrebbero sicuramente stuzzicato la celebre abilità dell’avversario nello sciorinare martelliani, Verri lasciava il compito di chiudere la questione alle parole stesse dell’abate bresciano, opportunamente stralciate dalle sue lettere e accompagnate solo da laconici commenti. L’operazione, in apparenza più facile, doveva però essergli costata molto impegno, se non altro perché aveva previsto un’analisi molto accurata delle opere di Chiari e un notevole dispendio di tempo nell’assemblaggio. E infatti un’altra biografia di Verri, scritta dal suo segretario Giorgio Ghelfi e pubblicata solo di recente, aggiunge che la sua “somma e lunga applicazione [...] in tempo di varie notti al lume d’una lucerna costò alquanto alla pupilla degli occhi suoi” al punto da lasciarlo, da quel momento in poi, “di corta vista”.⁶

Sia la ricostruzione di Bianchi che quella di Ghelfi hanno il merito di condensare in breve l’accaduto, compiendo però un errore a monte: la stesura della *Vera commedia* non si deve alla gratitudine per la dedica del goldoniano *Festino*, ma avviene in realtà il contrario ed è solo nel 1757, al

⁵ Ivi, pp. 68-69.

⁶ Cfr. G. Ghelfi, *Memorie appartenenti alla vita ed agli studi di Sua Eccellenza il Sig. Conte Don Pietro Verri*, in G. F. Siboni, *Una biografia inedita di Pietro Verri: le “Memorie” di Giorgio Ghelfi*, in “Nuova Rivista Storica”, XC, 2006, p. 125.

momento di stampare l'opera nella raccolta Pitteri, che il veneziano dedica al suo giovane estimatore un testo brevemente menzionato nel libello del 1755.⁷ Se si esclude questo scambio nella corretta successione cronologica, il quadro descritto da Bianchi è molto utile per definire il contesto della polemica, ovvero quello degli scontri fra Verri e il padre Gabriele legati alla relazione del giovane con la duchessa Serbelloni. Come lo stesso Pietro racconterà nelle *Memorie sulle disensioni e divisioni della famiglia Verri*, un ruolo determinante nella questione lo aveva il teatro, simbolo della vita mondana che il contino conduceva fuori del controllo familiare, nonché regno indiscusso della sua amante. Non a caso, il primo tentativo di Gabriele e della moglie per sottrarre il figlio all'influenza della Serbelloni è volto a proibirgli gli spettacoli teatrali col pretesto che erano stati condannati da Daniele Concina.⁸ Di converso, il legame fra i due amanti si alimentava grazie alla traduzione, intrapresa dalla Serbelloni e uscita con prefazione verriana, delle *Opere comiche del signor Destouches*, a cui probabilmente, come ha ipotizzato Roberta Turchi, il conte aveva collaborato anche influenzando la disposizione editoriale delle commedie e suggerendo alcune sfumature traduttorie che alludevano alla sua lotta

⁷ Sui rapporti fra Goldoni a Verri si vedano B. Anglani, *Tra "nobile natura" e "riso vile". Goldoni e Pietro Verri*, in "Lavoro critico", 25-26-27, 1993-1994-1995, pp. 171-201 (con particolare attenzione alla dedica del *Festino*) e C. Capra, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 124. In generale sulle dediche goldoniane si veda R. Turchi, *Dedicatari toscani del Goldoni*, in *Carlo Goldoni in Toscana*. Atti del Convegno di Studi, Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, in "Studi italiani", V, 1993, p. 9; Ead., *Dedicatarie goldoniane*, in *Le donne di Goldoni*, in "Problemi di critica goldoniana", XVI, 2009, pp. 73-90. Sulla ricostruzione dei rapporti di Goldoni con l'ambiente milanese si veda C. Alberti, *Dediche ad uomini prudenti. Le relazioni di Goldoni con i destinatari delle sue commedie a stampa*, in "Ariel", 3, VII, 1992, pp. 99-130.

⁸ Si veda *Memorie sulle disensioni e divisioni della famiglia Verri dopo la morte del Conte Gabriele Verri seguita nel 1782. Scritte l'anno 1788 dal Conte Pietro Verri*, in P. Verri, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di G. Barbarisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 540.

contro l'autoritarismo paterno.⁹ È dunque sullo sfondo della sua prima esperienza amorosa e delle connesse beghe familiari che si giocano sia l'intervento militante sul teatro di Goldoni sia la successiva polemica con Chiari.

Su un ultimo punto della vicenda, il legame fra questa diatriba letteraria e la nascita della sua amicizia con Gian Rinaldo Carli, Verri fornisce ulteriori dettagli nelle *Memorie sincere del modo col quale servii nel militare e dei miei primi progressi nel servizio politico*:

“Sono dal mio conte Carli, mio amico da sei anni, egli è sempre stato in carteggio con me durante la mia campagna e durante la mia dimora in Vienna. La nostra amicizia incominciò all'occasione di una piccola battagliuola letteraria che ebbi coll'Abate Chiari nel 1755, prese il mio partito e femmo insieme i *Frammenti*, che poi si stamparono a Lugano.”¹⁰

In base a questa dichiarazione, Verri non avrebbe assemblato i *Frammenti* da solo ma con l'aiuto di Carli. Già in precedenza spinto verso il giovane milanese dall'approvazione per il suo intervento filo-goldoniano, Carli parteciperebbe dunque attivamente, ma in modi che purtroppo non ci è stato possibile ricostruire, alla composizione dei *Frammenti*.¹¹ Questa circostanza, insieme a quanto detto finora, ci permette di osservare come l'intervento di Verri nelle gare teatrali e la polemica contro Chiari che ne scaturisce – per quanto sia un evento minore e circoscritto della sua

⁹ Si veda R. Turchi, *Pietro Verri e “Il teatro comico” del Signor Destouches*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, cit., vol. II, pp. 585-624.

¹⁰ P. Verri, *Memorie sincere del modo col quale servii nel militare e dei miei primi progressi nel servizio politico (ca. 1764-1775)*, in Id., *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, cit., p. 105.

¹¹ Sui rapporti fra Verri e Carli si veda F. De Stefano, *Cinque anni di sodalizio tra Pietro Verri e Gianrinaldo Carli (1760-1765) con XXIV lettere inedite di Pietro Verri*, in “Atti e memorie della Società istriana di Archeologia e storia patria”, XLV, 1993, pp. 43-103; B. Costa, ‘*Disciplina ragionata*’ e ‘*libertà indefinita*’ nei rapporti fra Gian Rinaldo Carli e Pietro Verri, in *Gianrinaldo Carli nella cultura europea del suo tempo*, a cura di A. Trampus, in “Quaderni giuliani di storia patria”, XXV, 2004, pp. 15-36 (e in particolare sulla collaborazione antichiariana le pp. 15-17).

biografia – segni un periodo particolarmente delicato, in cui al progressivo distacco dalla famiglia si associa l’incontro con figure che avranno un ruolo determinante negli anni successivi.

2. *Una poesia che “vuol esser guerriera”*

Prima di analizzare nel dettaglio i *Frammenti*, occorre entrare nel vivo della polemica che li ha prodotti, non solo per comprendere le argomentazioni contrapposte dei due contendenti, ma anche per verificare le ragioni che potrebbero aver spinto Verri a utilizzare proprio un centone come arma contro l’avversario.

Pietra dello scandalo è, come abbiamo detto, *La vera commedia*, uscito nel 1755 per Pitteri, in cui, prendendo le parti di Goldoni, Verri dimostrava una profonda partecipazione al dibattito teatrale e proponeva al lettore alcune riflessioni niente affatto scontate.¹² Elogiava prima di tutto la funzione sociale della commedia goldoniana che, additando i comportamenti viziosi, rendeva più facile smascherarli; apprezzava poi la scelta di rivolgersi a un pubblico ampio – al contrario di quanto aveva fatto il conte Giorgio Giulini – e quindi di riformare la commedia per gradi, con l’iniziale salvaguardia delle maschere e il progressivo raffinamento dei contenuti; difendeva Goldoni infine dalle accuse dei pedanti che lo avevano criticato per il suo distacco dai modelli antichi e per l’impurità della lingua, rifiutando la tirannia del toscano e sostenendo che la bellezza di una commedia non consiste nei fiori linguistici ma nel nocciolo di verità ad essa sotteso e fruibile persino in traduzione.

¹² Il testo verriano è riprodotto in M. G. Pensa, “*La vera commedia*”, *martelliani di Pietro Verri in margine alla riforma goldoniana*, in *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. IV, t. 1, pp. 27-47.

Attraverso queste tesi, il componimento verriano si guadagnava un posto fra le operette che altri letterati avevano redatto a sostegno dell'attività goldoniana, quali il *Museo d'Apollo* di Nicolò Berengan e *La commedia* di Gian Battista Roberti, maestro di Verri al collegio parmense e suo probabile ispiratore.¹³ E insieme a questi testi lo ricorderà a distanza di anni lo stesso Goldoni nei *Mémoires*. Rispetto ad essi, tuttavia, *La vera commedia* presentava alcune significative novità, perché trascurava il rapporto del teatro goldoniano con gli autori della tradizione per concentrarsi invece sui suoi aspetti più moderni, dal rinnovamento etico dei contenuti alla finalità didattica, fino all'immediatezza espressiva.¹⁴ Istanturava così un dialogo con la drammaturgia del commediografo molto più mosso e intenso, su cui sarà opportuno tornare in altra sede.

Ciò che qui preme notare, invece, è che il libello presenta parallelamente una vivace polemica nei confronti di Chiari. Lo aveva subito notato Gian Battista Roberti, che ringraziava Goldoni per l'invio del libello verriano accostando alle lodi del suo antico pupillo il commento: "preveggo che la poesia di lui vuol esser guerriera".¹⁵ In effetti, quando il giovane milanese critica le commedie con un intreccio troppo complicato – sminuendo la *suspense* che mette in secondo piano la morale rispetto alla curiosità di sapere come andrà a finire – o ancora quando affronta il tema della commedia in versi, non è difficile scorgere fra le sue critiche il profilo dell'abate bresciano, come avviene ad esempio nel passo seguente:

¹³ Riprodotto in G. B. Sandonà, *'La commedia' di Giambattista Roberti*, in "Problemi di critica goldoniana", XII, 2005, pp. 51-101. Sui rapporti fra Verri e Roberti si veda S. Baia Curioni, *Per sconfiggere l'oblio. Saggi e documenti sulla formazione intellettuale di Pietro Verri*, Milano, Angeli, 1988, pp. 41-48.

¹⁴ Cfr. M. G. Pensa, *"La vera commedia", martelliani di Pietro Verri in margine alla riforma goldoniana*, cit., p. 30.

¹⁵ Lettera del 1° settembre 1755, in R. Turchi, *Pietro Verri e "Il teatro comico" del Signor Destouches*, cit., p. 624.

“Mormori pur Poeta in Ippocrene immerso
 ch’esser non può commedia, se non è fatta in verso;
 lo stil della commedia se sarà fatta in rima
 reso sarà più terso dalla severa lima,
 ma le commedie in verso sebben mi dian diletto,
 che l’uditor sedotto non sia provo sospetto.
 Vuote di beltà vera e d’armonia feconde
 mostran la tinta faccia ch’orrido mostro asconde
 e l’uditor sorpreso dal van lirico lume
 sol d’armonia si pasce, né impara il bel costume.
 La beltà vera e soda d’una commedia è quella
 che non si perde o scema mutando la favella.”¹⁶

Il problema della scelta della prosa o del verso riprende qui uno dei temi centrali del dibattito di quegli anni. Basta leggere i libelli di Stefano Sciugliaga in Garmogliesi contro Chiari e le sue stesse affermazioni in proposito (nel *Poeta comico*, nell’opuscolo *Della vera poesia teatrale*, nella prefazione alla sua raccolta di commedie in versi) per intendere appieno il riferimento. Mentre l’abate bresciano aveva fatto del verso e in particolare del monotono martelliano il centro della sua poetica,¹⁷ questa scelta veniva considerata dagli avversari un *escamotage* con cui egli abbagliava il popolo “de’ Calzolari, e Marangoni”, catturandolo con l’“arditezza dello stile” e obbligandolo a seguire “la rima” e non “le cose”.¹⁸ In linea con questa interpretazione del successo chiariano, dovuto

¹⁶ Midonte Priamideo P. A. al chiarissimo signor Carlo Goldoni. *La vera commedia*, in M. G. Pensa, “*La vera commedia*”, *martelliani di Pietro Verri in margine alla riforma goldoniana*, cit., p. 42.

¹⁷ Cfr. per esempio P. Chiari, *Il poeta comico*, in *Commedie in versi dell’abate Pietro Chiari bresciano Poeta di S. A. Serenissima il Sig. Duca di Modena*, Venezia, Bettinelli, 1758, vol. III, p. 60: “Nu faremo che in prosa, Commedie no ghe sia, / Perchè trionfi in scena la vera Poesia. / Ai versi Martelliani, che xe da nu defesi, / Ancuo ghe dà el so voto ancora i Modenesi. / Se nell’Italia tutta preval el so giudizio, / Addio Commedie in prosa, se tutte in precepizio”. Si veda anche Id., *Dissertazione storica e critica sopra il teatro antico e moderno*, ivi, 1756, vol. I, pp. 9-36.

¹⁸ Cfr. S. Sciugliaga, *Lettera anonima*, in *Censure miscellanee sopra la commedia con la ritrattazione dell’autore dedicate a Sua Eccellenza la signora duchessa donna Maria Vittoria Sorbelloni nata principessa Ottoboni*, Ferrara, 1755, p. 17. Sulla figura di Sciugliaga, capofila dei “goldonisti” proprio fra il 1754 e il 1755, si veda F. Čale, *Stefano Sciugliaga in Garmogliesi difensore del Goldoni*, in “*Studia*

al potere seduttivo del verso, Verri contrappone qui “beltà vera” e “armonia”, intravedendo nelle commedie dell’avversario una povertà di significato coperta dagli artifici stilistici e metrici.

Di fronte a questo attacco, non stupisce che Chiari abbia voluto vendicarsi, indirizzando a Verri la *Filosofia per tutti* che reca sul frontespizio la data 1756, ma viene licenziata dai Riformatori dello studio di Padova il 28 luglio dell’anno precedente. In una lunga dedica in versi *All’eruditissimo Midonte Priamideo Pastor Arcade di Roma*, dopo aver elogiato l’interlocutore con enfasi eccessiva e un malizioso accenno alla sua inesperienza poetica, esortandolo ad accompagnare la sua smania di “dar leggi alle scene” con esempi concreti, Chiari formula una lunga predizione scandita da una serie anaforica:

“Vedrai che una servile prevenzione indegna
A’ più liberi ingegni fino a mentire insegna.
Vedrai, che d’una bella i fortunati auspici
Talor col fumo compransi di laudi adulatrici.
Vedrai che dell’arbitrio fatti tiranni i sensi,
Quello, che parli, o scrivi non è poi quel che pensi.
Vedrai che ci vuol molto l’ombre a veder del Sole;
Ma che a veder le proprie molto di più ci vuole.
Vedrai che certi spiriti più gonfi di se stessi,
Mentre i Pedanti sgridano, fanno i Pedanti anch’essi.”¹⁹

A parte l’accenno alla pedanteria che risponde a un preciso passaggio dell’argomentazione verriana, Chiari insiste su temi della servitù, della tirannia dei sensi e dell’adulazione, tutti riconducibili alle schermaglie

romantica et anglica zagradiensia”, 21-22, 1966, pp. 201-257; V. Tavazzi, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefazione di P. Vescovo, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 71-75, pp. 81-91 e pp. 194-196.

¹⁹ *All’eruditissimo Midonte Priamideo Pastor Arcade di Roma l’abate Pietro Chiari*, in *La filosofia per tutti. Lettere scientifiche in versi martelliani sopra il buon uso della ragione dell’abate Pietro Chiari poeta di sua Altezza Sereniss. il sig. Duca di Modana colle annotazioni fatte da lui medesimo*, Venezia, Pasinelli, 1756, s. p. (vv. 79-88 e sopra cfr. v. 67) [d’ora in poi: *La filosofia per tutti*].

galanti. Forse spinto dall'entusiasmo verriano nei confronti della Serbelloni e della Margherita Litta Calderari, l'abate illustra le conseguenze negative della passione amorosa – dall'effetto accecante che ottunde la capacità di valutare le cose autonomamente, fino alla necessità di ricorrere talvolta alle “laudi adulatrici” – insinuando che il difensore di Goldoni abbia agito spinto da interessi estranei al teatro, che abbia falsato le sue stesse idee per accettare il volere di qualche affascinante signora. Questa interpretazione acquista spessore se pensiamo al rapporto del giovane conte milanese con la ben più esperta duchessa Serbelloni, apertamente menzionata nella *Vera commedia* e ricordata nel seguito della dedica anche da Chiari con eloquente reticenza (“Tanto le lodi tue son note in ogni parte, / Che il non parlarne è meglio, per non scemarle in carte”).²⁰

Dopo aver così minato la credibilità dell'avversario, Chiari affronta i temi cardine della polemica, insistendo sulle contraddizioni ravvisabili nel discorso verriano: il contrasto fra il tentativo di sottrarre centralità al riso e la pretesa che poi sia il popolo il miglior giudice della commedia, visto che il popolo apprezza molto di più le rappresentazioni comiche; o ancora quello fra il lassismo nei confronti delle imperfezioni linguistiche e l'affanno evidente di Verri per raggiungere un livello impeccabile di elaborazione formale. Egli torna quindi a difendere il verso e tutti gli espedienti che rendono piacevoli dei contenuti altrimenti ostici al lettore, polemizzando in nome del classico precetto di aspergere “di soavi licor gli orli del vaso”²¹ con l'idea che il vero e la buona morale bastino da soli a correggere il vizio.

Queste considerazioni vengono accompagnate da fitte note, che rimandano al passo corrispondente della *Vera commedia* e fanno insieme

²⁰ Ivi, s. p. (vv. 147-148).

²¹ Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, III, 6.

comprendere l'accanimento di queste battaglie polemiche, con il loro impiego aggressivamente ironico delle citazioni. Due note in particolare si concentrano sul rapporto di Verri con le fonti antiche. La prima commenta i versi 109-110 (“Se il Venusin Cantore loda il parlar plebeo, / Com’è sì terzo e rigido emulator d’Orfeo?”):

*“Arbitro è il popol tutto; a lui dispor sol lice;
E dar norma al linguaggio: il Venusin lo dice.*

Così nel Poema sudetto carte 6; ma non mi riesce di trovare in Orazio dove mai sia egli stato d’un tal sentimento. Nella sua Poetica veramente egli dice

..... Si volet usus

Quem penes arbitrium est, & jus, & norma loquendi.

Ma qui parla egli dell’arbitrio degli Scrittori eruditi, non de’ parlatori plebei [...].²²

Il disinvolto rimando verriano a Orazio viene qui sciolto nella ripresa e nella contestualizzazione dell’originale. Un distico dell’avversario è così riportato a mo’ di glossa per aiutare il lettore a comprendere in pieno il riferimento polemico, e viene poi criticato proprio perché contiene una citazione scorretta, che tradisce il significato della massima antica. Poco dopo, una nota ai versi 132-133 (“Cerca, perch’io l’impari, né invano or m’affatichi, / Chi fosse mai Poeta senza imitar gli antichi”) mette in luce la contraddittorietà dei precetti verriani: “O che avrò io sbagliato nel leggere, o che questa è una massima contraria a’ suoi principj medesimi, fatta dire in più d’un luogo all’Autore per isbaglio di stampa”.²³ Chiari sta qui ribadendo la distanza fra la polemica antipedantesca sostenuta da Verri e il “compiacimento della citazione dotta o rara o inaspettata e sovente

²² *All’eruditissimo Midonte Priamideo Pastor Arcade di Roma l’abate Pietro Chiari*, cit., s. p. (vv. 109-110 e rispettiva nota).

²³ Cfr. *ivi*, s. p. (vv. 132-133).

ingenuamente ancorata all'autorevolezza degli autori antichi"²⁴ ravvisabile nel suo testo.

Se leggiamo queste note alla luce della successiva scelta verriana di colpire Chiari ricorrendo a un raffinato centone, giocando con le sue incoerenze, possiamo supporre che l'idea dei *Frammenti* sia nata proprio dalla volontà di ritorcere contro l'abate le sue stesse sferzate polemiche. Prima di passare alla descrizione dei *Frammenti*, occorre però considerare brevemente un ultimo passaggio della vicenda: la risposta in versi *All'eruditissimo Signor Abate Pietro Chiari Midonte Priamideo P. A. di Roma*, conservata manoscritta nell'Archivio Verri della Fondazione Mattioli di Milano²⁵ e non pubblicata dall'autore "per non mettersi in lizza con un avversario che non *gli* avrebbe fatto credito",²⁶ o meglio (come sappiamo) perché aveva trovato un modo più efficace per vendicarsi.

Da un confronto fra il testo scartato e il precedente attacco, risulta evidente la smania del conte di rispondere punto per punto alle sollecitazioni ricevute. Verri rielabora le tesi già sostenute nel libello precedente, munendole però di notevole *verve* polemica: torna ad esprimere sospetto nei confronti dell'armonia poetica praticata dall'avversario; sviluppa il tema della lingua e del giudizio del pubblico, secondo una teoria della ricezione teatrale vicina a quella di Jean-Baptiste Du Bos; ribadisce il suo rifiuto dell'*auctoritas* ("Non perché Flacco il dica è per ciò vero un

²⁴ Cfr. S. Romagnoli, *Goldoni e gli illuministi*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del convegno del bicentenario, Venezia 11-13 aprile 1994, a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, p. 61.

²⁵ L'Archivio Verri conserva inoltre anche stesure precedenti di questo testo e della *Vera commedia*, con la segnatura 373.2 e 373.3.

²⁶ Cfr. *All'eruditissimo Signor Abate Pietro Chiari Midonte Priamideo P. A. di Roma*, in *Cose varie Buone, Mediocri, Cattive del Conte Pietro Verri fatte ne' tempi di sua gioventù*, cit., cartella 373.I, n. 28, p. 347.

detto, / Ma perché dice il vero, Flacco io per ciò rispetto”)²⁷ e l’inutilità dell’*imitatio* nella descrizione dei costumi moderni.

Il testo meriterebbe un’analisi approfondita, perché documenta un’area poco esplorata dell’attività giovanile verriana e segna una tappa comunque significativa dei suoi interessi teatrali. In questa sede ci limitiamo a notare come Verri adoperi contro l’abate un ventaglio piuttosto ampio di strumenti parodici, dall’imitazione delle sue peculiarità stilistiche, alla parafrasi ironica delle sue espressioni più colorite o dei suoi errori scientifici. Fin dal primo verso (“Non a *color d’inchiostro* dipinto alto Trofeo”) Verri ironizza sull’*incipit* della “lettera a *lui* diretta”²⁸ dall’avversario, in cui ricorreva l’espressione “pinto a color d’inchiostro”, e mostra così di dialogare a strettissimo contatto con la dedica della *Filosofia per tutti*, al punto da rendere necessario, per la corretta comprensione del testo, un fitto apparato di note esplicative con il rimando ai corrispettivi passi chiariani. Riprende poi gli stessi procedimenti anaforici dell’avversario, con sette “vedrai” in meno di venti versi accompagnati dalla segnalazione in nota: “Nella lettera del Signor Abate vi sono tanti *vedrai* che mi sono determinato a scrivergliene anch’io una porzione”.²⁹ Segnala gli errori a cui lo induce un uso poco accorto di immagini e metafore, come la convinzione che “le perle naschino dalla ruggiada”³⁰ o che i fiumi possano correre “inutilmente” al mare”.³¹ Prosegue infine sul

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 358.

²⁸ Questa espressione e i versi successivi di Chiari, sono riprodotti nella nota al primo verso: “L’erudito Signor Abate sul principio della ragionatissima sua lettera a me diretta ha questi due bei versi *Ninfe de’ vati amiche l’umil trofeo ch’io mostro / Già sorge in vista al mondo pinto a color d’inchiostro*” (*ivi*, p. 347). La citazione chiariana proviene da P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., s. p. (vv. 17-18).

²⁹ Cfr. *All’eruditissimo Signor Abate Pietro Chiari Midonte Priamideo P. A. di Roma*, cit., p. 354.

³⁰ Cfr. *ibidem*.

³¹ Verri scrive il verso “Non v’è ruscel che corra inutilmente al Mare” e poi annota: “Perdoni il valoroso Chiari se così ho rivoltato il bellissimo suo verso che dice

terreno della parodia scrivendo “quattro versi ne’ quali”, dichiara, “ha voluto imitare lo stile del *suo* ingegnoso signor Abate”, dimostrando di non ignorare l’entusiasmo poetico:

“Si che la mente e il petto caldi ho del sacro Nume
E dissetar potreimi là sul castalio fiume,
E a voli alti e sublimi l’estro onde ho colmo il petto
Alzar potria veloce il fervido intelletto.”³²

Verri scimmietta dunque apertamente lo stile di Chiari, usando le note per indicare la fonte delle espressioni utilizzate e per evidenziare la loro goffaggine o la loro inconsistenza scientifica. Un breve passo in cui il giovane milanese risponde all’invito chiariano di entrare nell’agone comico apre poi un’interessante prospettiva sul futuro. Egli finge di voler imitare l’esempio dell’avversario invece di seguire il suo consiglio, preparandosi con un minuzioso studio prima di cimentarsi nella scrittura drammaturgica:

“Tu allor che il quinto lustro degli anni tuoi contavi
Rivolto avei l’ingegno a’ dotti studj e gravi;
Vives, il Decolonia, l’Alvaro tuo rammenta,
Erasi a far raccolta allor tua musa intenta;
Industriosa pecchia da sì bei fiori adorni
Succhiavi il mel che or spargi in più felici giorni;
Soave mele e raro onde cosparse vanno
Le vaghe tue commedie che maraviglia fanno:
Io pure ora raccolgo e quando n’abbia assai,
Forse averrà che un giorno nell’opre mie vivrai.”³³

Rimproverando a Chiari una mal digerita cultura scolastica esemplificata dai più diffusi manuali dell’epoca – la grammatica di Emanuele Alvaro e la retorica di Domenico De Colonia – Verri lo accusa

Ma inutilmente al mare tutti non vanno i fiumi qualunque sia il suo sistema favorito sulla origine de’ fiumi non si può dire de’ fiumi che perdino mai il sapone e la fatica.” (ivi, pp. 348-349).

³² Ivi, p. 353 (anche sopra).

³³ Ivi, p. 350.

indirettamente di aver rubacchiato da queste misere fonti quella cultura che sbandiera con disinvoltura nelle sue commedie. Riprende dunque la consueta accusa di pedantismo e nel farlo dichiara l'intenzione di sottoporre i testi dell'avversario ad un'analogia "raccolta" di citazioni, per spargere nelle sue opere future dei "fiori" chiariani. Alla luce di quanto avverrà con il centone dei *Frammenti*, questi versi suonano davvero come una velata minaccia.

3. *Composizione dei "Frammenti"*

I testi della polemica Verri-Chiari fanno emergere alcuni elementi significativi per comprendere la scelta verriana di trasformare la citazione in un'arma di offesa contro l'abate bresciano. Già la dedica di Chiari alla *Filosofia per tutti* contiene una puntuale ripresa degli argomenti e delle stesse parole del Verri, secondo una strategia tipica di quei 'duelli di penna' tanto diffusi nel Settecento nei quali si sfruttavano le debolezze del nemico per metterlo alla berlina.³⁴ La risposta verriana segue infatti da vicino questa impostazione, arrivando a far propri i mezzi espressivi dell'avversario con un ricorso massiccio alla parodia e alla citazione ironica.

In queste schermaglie inoltre è rilevante il problema del rapporto con le fonti antiche e quindi della correttezza con cui le *auctoritates* sono riprese nei testi moderni: mentre Verri propone una poetica svincolata dai modelli classici per poi citarli con una certa disinvoltura, l'abate bresciano approfitta invece di ogni occasione per sfoggiare la propria cultura. Chiamato "Saccheggio" nelle satire che gli vengono rivolte da Carlo Gozzi

³⁴ Chiari si era distinto in queste pratiche fin dagli esordi. Si veda V. Tavazzi, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, cit., pp. 25-34.

e dall'Accademia dei Granelleschi per la sua pedissequa imitazione di trame e moduli goldoniani,³⁵ Chiari mostra del resto il suo disagio sul tema dell'originalità e della citazione nei suoi libelli *L'uomo* e *La Filosofia per tutti*: se nel primo dichiara di non essersi preoccupato “di citare in margine i passi precisi degli Autori [...] perocché i leggitori eruditi d'uopo non hanno della scorta *sua* per farne il confronto; e gli idioti non meritano questa fatica”;³⁶ nel secondo decide al contrario di “aggiungere [...] delle annotazioni copiose, che palesi facessero anche alle persone meno versate gli eruditi *suoi* latrocinj”.³⁷

In quest'ambito è allora significativa la scelta di scrivere un *pamphlet* costituito unicamente di parole altrui: i *Frammenti morali, scientifici, eruditi, e poetici del signor abbate D. Pietro Chiari tratti dalle sue dodici epistole martelliane. Cioè Quattro risposte ai Letterati Modanesi; Quattro Lettere Filosofiche intitolate l'Uomo; e quattro Lettere Scientifiche col titolo di Filosofia per tutti*, pubblicati con il falso luogo di Eliopoli, 1755 e usciti probabilmente l'anno successivo.³⁸ Il libello è introdotto da un esergo oraziano (“Invenias etiam disiecti membra poetae”), raccoglie più di trecentocinquanta citazioni chiariane tratte (come recita il titolo) da tre opere differenti e si presenta in frontespizio come “parte prima”, suggerendo l'intenzione di scrivere un seguito. La tecnica della citazione conclude così un percorso che l'aveva progressivamente

³⁵ Si veda C. Gozzi, *La tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, in Id., *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1962, p. 982.

³⁶ Cfr. P. Chiari, *L'Autore a chi legge*, in *L'uomo lettere filosofiche in versi martelliani dell'abate Pietro Chiari Sull'idea di quelle di M. Pope intitolate: The Proper Study of Mankind is Man*, Venezia, Bettinelli, 1755, s. p. [d'ora in poi: *L'Uomo*]

³⁷ Cfr. Id., *L'autore a chi legge*, in Id., *La filosofia per tutti*, cit., s. p.

³⁸ Se non ci sono dubbi sulla successione cronologica dei testi che compongono la polemica, perché ognuno risponde direttamente alle accuse formulate nel precedente, una discrepanza tra i frontespizi lascia nell'incertezza la data esatta di quest'opuscolo. *La Filosofia per tutti*, che ne fa scattare la stesura e viene anzi usata come fonte, porta infatti sul frontespizio la data 1756 (pur essendo stata licenziata dai Riformatori l'anno precedente); mentre i *Frammenti* sono datati 1755.

spogliata di ogni autorevolezza, recuperando piuttosto la sua origine giuridica di ‘prova’: strumento per sottolineare imprecisioni ed errori, meccanismo di prova in un’ideale arringa volta a dimostrare la stoltezza e l’ignoranza dell’autore citato.

Le operette impiegate nella confezione del centone verriano denunciano una precisa scelta di campo: sono infatti escluse sia le commedie in prosa già pubblicate da Chiari, sia opere di maggior mole come le *Lettere scelte* o i primi tre volumi della *Filosofessa italiana*. Verri si avvale dunque di brevi testi in versi martelliani, probabilmente per dimostrare ciò che aveva già sostenuto nella *Vera commedia*: l’attitudine chiariana ad ammaliare il pubblico con versi sonori ma privi di reale significato, che indulgono troppo spesso ai voli di fantasia e insieme alle cadute di tono in senso popolareggiante. Questa preferenza per la poesia è poi confermata dagli apparati paratestuali, che non citano mai le prefazioni in prosa del Chiari ma solo le sue dediche, rigorosamente in versi.

Due libelli su tre appartengono a un genere recentemente sperimentato dall’abate bresciano: la lettera di argomento filosofico-scientifico, allora di moda anche grazie al successo di Alexander Pope. Direttamente legato a Pope è *L’uomo. Lettere filosofiche in versi martelliani dell’abate Pietro Chiari Sull’idea di M. Pope intitolate: The Proper Study of Mankind is Man*, traduzione-rifacimento dell’*Essay on Man* letto nella versione francese di Jean-François Du Resnel,³⁹ mentre sembra autonoma, se non altro per la pluralità di fonti da cui trae

³⁹ Si veda M. Fantato, *Pope nel Veneto: traduzioni settecentesche dell’ “Essay on Man”*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal neoclassicismo al primo romanticismo*, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, Galatina, Congedo, 2006, vol. II, pp. 77-98.

ispirazione, *La filosofia per tutti*.⁴⁰ Già il fatto che questi testi vantino uno spessore filosofico appare decisivo nell'operazione verriana: il conte è infatti ben conscio di quanto l'incoerenza ravvisabile nelle opere dell'avversario sia aggravata dal fatto che i suoi scritti siano destinati "a servire di sistema alla Filosofia morale".⁴¹ La terza fonte dei *Frammenti*, l'opuscolo *Della vera poesia teatrale*, si differenzia dagli altri due sia per l'argomento (l'esaltazione dell'attività teatrale chiariana), sia perché contiene anche brevi poesie dell'autore e altre epistole che non sono di Chiari ma di alcuni accademici dissonanti (Giovan Battista Vicini, Giovan Francesco Renzi, Camillo Tori, Giuseppe Tragni). L'opera non risponde quindi al modello chiuso e filosofico delle altre due, ma sviluppa in una sorta di dialogo a più voci, dai toni piuttosto accesi. Verri esclude ovviamente dal suo *collage* i testi non firmati da Chiari ma anche i brevi componimenti poetici, per mantenere un perfetto equilibrio metrico, stilistico e numerico (dodici epistole equamente distribuite in tre libelli).

Lo schema indicato dal titolo è ripreso nel testo, con le sezioni generali suddivise in sottosezioni: i *Frammenti morali* in *Massime*, *Assiomi*, *Encomj dell'autore verso l'umanità* e *Sentimenti modesti che l'autore ha di sé e delle opere sue*; i *Frammenti scientifici* in *Scoperte astronomiche* e *Scoperte fisiche e matematiche*; quelli poetici in *Allegorie sublimi*, *Fiori poetici*, *Miscellanea poetica* e *Immagini nobili*. Ogni citazione viene trascritta insieme alla rispettiva fonte, composta dal titolo dell'opera, dal numero dell'epistola e dal verso; mentre un breve commento d'autore, quasi sempre a bordo pagina, funge da controcanto ironico al testo citato.

⁴⁰ Carlo Madrignani considera anche questo testo una traduzione da Pope. Si veda C. A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre Abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000, p. 135.

⁴¹ Cfr. *Cose varie Buone, Mediocri, Cattive del Conte Pietro Verri fatte ne' tempi di sua gioventù*, cit., cartella 373.I, n. 26, p. 299.

La parte più significativa è senza dubbio la prima, quelle *Massime* nelle quali Verri mette insieme dei campioni da ridicolizzare, associandoli a due a due così da mostrare le incoerenze dell'avversario. L'effetto è reso possibile da una sistematica separazione dei versi citati dal loro contesto (passaggi in cui talvolta Chiari presentava tutte le possibili varianti di un problema), mentre il commento non esita a commettere qualche forzatura. È quanto accade, per esempio, quando Verri associa due passi della quarta epistola sull'*Uomo*, intitolata come nell'originale di Pope *Della natura dell'uomo considerato relativamente alla sua felicità*. Accanto al passo "Nulla siamo nel Mondo, se ancor fossimo eroi, / Quando da ciò prescindasi, che pensa altri di noi"⁴² viene aggiunto a margine il commento: "L'opinione che gli altri hanno di noi costituisce l'esser nostro"; mentre l'affermazione opposta "L'opinione che gli altri hanno di noi non costituisce l'esser nostro" glossa i versi: "ti convinco adesso, / Che il tuo ben non sta in altri, ma solo entro te stesso".⁴³ Se però nel testo di Chiari la prima citazione serviva a dimostrare un dato di fatto cioè che generalmente l'uomo ha bisogno di spettatori per poter godere appieno dei suoi successi (confermando la sua natura profondamente sociale ma anche la debolezza di quanti non riescono a godere di nulla senza le lodi altrui); il secondo passaggio propone invece un modello da seguire, quello del saggio che si appaga di ciò che ha trovando la propria forza in se stesso. L'accostamento di queste massime, con il commento che ne radicalizza il

⁴² Cfr. *Frammenti morali, scientifici, eruditi, e poetici del signor abate D. Pietro Chiari tratti dalle sue dodici epistole martelliane. Cioè Quattro risposte ai Letterati Modanesi; Quattro Lettere Filosofiche intitolate l'Uomo; e quattro Lettere Scientifiche col titolo di Filosofia per tutti*, cit., p. 6 [d'ora in poi: *Frammenti*]. Si veda P. Chiari, *L'uomo*, cit., p. 56 (Lettera 4, vv. 75-76). Si citano i versi di Chiari così come vengono riportati da Verri, anche nel caso presentino qualche piccola variante grafica rispetto all'originale. Si provvede invece a correggere i rimandi verriani al numero del verso qualora siano imprecisi o erronei.

⁴³ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 6. Si veda P. Chiari, *L'uomo*, cit., p. 61 (Lettera 4, vv. 187-188).

contrasto, ha quindi la funzione di creare (più che indicare) una dissonanza fra aspetti che nella loro collocazione originale non erano affatto percepiti come contraddittori. Lo stesso avviene quando Verri pone a confronto non due frammenti di un unico discorso, ma passi distanti e relativi a circostanze diverse. Nella *Filosofia per tutti*, quando Chiari parlando di sé all'amico Vicini gli aveva chiesto se avesse scritto qualcosa di sbagliato, aggiungendo "Ogni Uomo errar ben puote, ma chi si emenda è saggio",⁴⁴ certo non pensava di essere paragonato dalla malizia verriana agli empi di cui parla nella quarta epistola quando afferma: "O peccar non dovrebbero, o non aver perdono".⁴⁵ E invece proprio questi due passi sono usati nel libello di Verri come esempi del fatto che "non si dovrebbe" o "si dovrebbe disperare chi ha peccato".⁴⁶

La vendetta raggiunge particolare efficacia quando Verri cita dei versi che provengono dalla dedica a lui indirizzata della *Filosofia per tutti*. Il passo in cui Chiari coglieva una contraddizione negli argomenti dell'avversario ("Cerca, perch'io l'impari, né invano or m'affatichi, / Chi fosse mai Poeta senza imitar gli antichi!")⁴⁷ viene assunto da Verri a dimostrazione di come "L'imitazione degli antichi sia necessaria"⁴⁸ e posto a confronto con una delle tante tirate chiariane contro i critici ripresa direttamente da Orazio ("Creduli imitatori, mandra servile e sciocca /

⁴⁴ Cfr. Id., *La filosofia per tutti*, cit., p. 59 (Lettera 2, v. 410).

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 92 (Lettera 4, v. 108).

⁴⁶ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 5.

⁴⁷ Cfr. *All'eruditissimo Midonte Priamideo Pastor Arcade di Roma l'abate Pietro Chiari*, cit., s. p. (vv. 132-133).

⁴⁸ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 9.

Perché ragion v'illumini chiudete altrui la bocca!”),⁴⁹ accompagnata dal commento contrario “L'imitazione degli antichi è dispregievole”.⁵⁰

Attraverso la decostruzione dei testi originali, Verri riesce così a mettere in dubbio la tenuta logica del discorso chiariano, e smaschera anche il diverso trattamento che egli riserva a se stesso rispetto agli altri, con effetti talvolta esilaranti. Basti considerare in proposito la coppia che conclude la sezione: qui l'attacco chiariano a uno dei suoi critici, che “Filosofo vantandosi si fa trattar da bestia”,⁵¹ diventa universale nella chiosa verriana (“Chi si vanta Filosofo è una bestia”) per poi essere accostato all'autoinvestimento filosofico di Chiari (“Filosofo mi vanto, e la mia stella è questa”)⁵² con l'accompagnamento di un laconico e insinuante “Dunque”.⁵³

Con questo esempio hanno fine le *Massime*, l'unica parte del libello concepita per abbinamento di espressioni antitetiche e certamente la più suggestiva, al punto da essere ricordata sia da Verri che dal suo biografo Bianchi come la parte più importante dei *Frammenti*. A partire dalla sezione successiva degli *Assiomi*, l'autore non denuncia più l'incoerenza dell'avversario ma piuttosto la stravaganza o la banalità delle sue affermazioni, soffermandosi in particolare sui luoghi in cui l'abate si è fatto prendere la mano da un'immagine adoperandola impropriamente.

Gli *Encomj dell'autore verso l'umanità* citano invece un interminabile elenco di versi chiariani riferiti alla “miserà umanità”, all’“umanità insaziabile” e ai “forsennati mortali”, con numerose variazioni

⁴⁹ Cfr. P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., p. 43 (Lettera 2, vv. 221-222), con la nota “ Epist. lib. I, 19: O imitatores servum pecus! ut mihi saepe / Bilem, saepe jocum vestri movere tumultus”.

⁵⁰ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 9.

⁵¹ Cfr. P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., p. 27 (Lettera 1, v. 432).

⁵² Cfr. *A Sua Eccellenza il Sig. Marco Foscarini Cavaliere e Procuratore di S. Marco Pietro Chiari*, in Id., *L'uomo*, cit., s. p. (v. 22).

⁵³ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 11 (anche sopra).

sui temi della cecità, della superbia, dell'insensatezza e della presunzione. Un simile accumulo denuncia l'enfasi declamatoria e la plateale misantropia dell'abate, che “trova insopportabile la società degli uomini”.⁵⁴ Medesima tendenza all'accumulo troviamo nella sezione dei *Sentimenti modesti che l'autore ha di sé e dell'opere sue*, in cui le tronfie rivendicazioni chiariane sul valore dei propri componimenti – tratte in massima parte da *Della vera poesia teatrale* – sono associate alla “Virtù propria dell'Autore” dichiarata nel verso “Questa modestia mia in mio favor inclina”⁵⁵ e terminano con un rapido scambio di battute, in cui alla domanda retorica di Chiari (“Sa Italia tutta, e il dica, se posso il voto mio / Nel Senato poetico dar francamente anch'io”) Verri si incarica di rispondere: “Dice di no”.⁵⁶

Diversi per struttura e ordinamento anche grafico delle citazioni sulla pagina, sono poi i *Frammenti scientifici* e i *Frammenti eruditi*. Qui la glossa viene apposta in caratteri maiuscoli per introdurre la citazione e dichiara già esplicitamente l'errore o l'inesattezza, come in questi esempi:

“LA PERLA NASCE DALLA RUGIADA
Due stille di rugiada spregievole a vederle
Bee la Conchiglia indiana, e rende a noi due perle.”⁵⁷

“EROSTRATO NON FU QUELLO, CHE INCENDIÒ IL TEMPIO DI DIANA
IN EFESO
Di farsi nome al Mondo pensava anche quell'empio,
Che di Diana in Efeso mandò in faville il tempio,

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 19. Si veda P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., p. 88 (Lettera 4, v. 38).

⁵⁵ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 21. Si veda *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, s. d. [ma 1754], p. 32 [d'ora in poi: *Della vera poesia teatrale*].

⁵⁶ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 24. Si veda *Della vera poesia teatrale*, cit., p. 33.

⁵⁷ P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 27. Si veda P. Chiari, *All'eruditissimo Midonte Priamideo Pastor Arcade di Roma l'abate Pietro Chiari*, cit., s. p. (vv. 175-176).

Dell'ambizioso ardire qual frutto n'ebbe, e come?
L'oblio nelle sue tenebre persin ne avvolse il nome.”⁵⁸

E talvolta l'autore si diverte a interpretare in senso letterale un'espressione figurata del suo avversario:

“CESARE SCRIVEVA VOLANDO
Tutti nemmeno son Cesari, che da un veloce istinto
Rapiti a volo scrivano...”⁵⁹

Nell'ultima parte del libro, infine, Verri ha buon gioco a mettere in ridicolo il vizio chiariano di farsi guidare dalle immagini più che dalla ragione. Ad esempio quando, nella dedica della *Filosofia per tutti*, l'abate bresciano afferma “Osa quell'ali spandere, che suonar t'odo al fianco”, Verri commenta: “Le ali sonore saranno di metallo”.⁶⁰ Allo stesso modo Verri indica l'abuso di figure ricorrenti – l'inchiostro, il bosco d'allori, la marina – e bolla come *Immagini nobili* locuzioni proverbiali o tratte dalla vita quotidiana (“Salvar la capra, e i cavoli il viaggiator presume”, “Quando non è sincero inacidisce il vino”, “L'accorto Ciabattino, che tutti vuol contenti / Dove il cuojo non giunge cel fa arrivar co' denti”).⁶¹

Il risultato dell'operazione è un impietoso *sottisier*, in cui i frammenti del discorso chiariano sono sapientemente affastellati per denunciare la sua presunzione e la debolezza del suo sistema filosofico, ma anche la sua tendenza a farsi guidare più dal suono che dal senso delle parole. Con pochi commenti ben scelti e sempre tendenziosi, Verri mette

⁵⁸ P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 33. Si veda P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., p. 30 (Lettera 2, vv. 2528).

⁵⁹ P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 33. Si veda P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., p. 78 (Lettera 3, vv. 287-288).

⁶⁰ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., p. 35. Si veda P. Chiari, *All'eruditissimo Midonte Priamideo Pastor Arcade di Roma l'abate Pietro Chiari*, s. p. (v. 92).

⁶¹ Cfr. P. Verri, *Frammenti*, cit., rispettivamente p. 46, p. 47 e p. 44. Si veda P. Chiari, *La filosofia per tutti*, cit., p. 36 e p. 102 (Lettera 2, v. 117 e Lettera 4, v. 274) e Id., *L'uomo*, cit., p. 28 (Lettera 2, vv. 193-194).

alla berlina l'avversario senza apparire in prima persona e amplificando così l'effetto complessivo.

4. *Un epilogo rivelatore*

Davanti a un simile affronto pubblico, che colpiva con intelligenza e acume i punti deboli della sua produzione, come la sentenziosità, la stravaganza nell'uso delle immagini poetiche e la vanità, Chiari non poteva certo reagire bene. Ciò nonostante, al momento di sistemare il libello nel codice delle *Cose varie*, Verri annota:

“Grande effetto ha fatto questa critica senza inurbanità senza maldicenza e senza risposta: L'Abate ha preso il partito del silenzio e forse s'è pentito di averlo interrotto in prima. [...] Chiari s'è disgustato poi di scrivere di cose filosofiche.”⁶²

Verri è dunque convinto di aver riportato una vittoria così schiacciante sull'avversario da averlo fatto ammutolire o da averlo indotto al massimo a una moderata lamentela, inserita nella prefazione alla sua commedia *La vendetta amorosa*. Non a caso, subito dopo i *Frammenti*, il codice delle *Cose varie* riporta una pagina di questa prefazione chiariana con la postilla:

“Questa è la risposta sola che l'Abate Chiari fece ai *Frammenti* e chi confronterà lo stile riverente con cui ora parla al pubblico cogli scritti suoi antecedenti vedrà quanto gli abbino fatto bene.”⁶³

Nella pagina allegata da Verri al manoscritto senza indicarne la provenienza, leggiamo solo un accenno di Chiari al fatto che non è “cieco a

⁶² *Cose varie Buone, Mediocri, Cattive del Conte Pietro Verri fatte ne' tempi di sua gioventù*, cit., cartella 373.I, n. 26, pp. 299-300.

⁶³ Ivi, cartella 373.I, n. 27, p. 346.

segno di contraddir a se stesso, se non forse agli occhi di coloro, che hanno la disgrazia di non intendere; o che non vogliono capire”.⁶⁴ Ma l’abate era stato più esplicito pubblicando *La vendetta amorosa* nel primo tomo delle sue *Commedie in versi* (1756), dove i *Frammenti* erano espressamente nominati e censurati in base al principio che “a forza di mutilare i sentimenti, e di troncare i periodi ponno trovarsi delle contraddizioni anche ne’ libri divini”.⁶⁵

Se Chiari si fosse limitato ad esprimere così il proprio risentimento per il colpo ricevuto, Verri avrebbe avuto ragione di rallegrarsi. Gli era sfuggito però un ulteriore sviluppo della vicenda, che non riguardava lui solo ma coinvolgeva anche una persona amata. Nel quarto volume della *Filosofessa italiana* (1756) Chiari inserisce infatti un episodio a chiave, destinato a esser subito compreso dai lettori contemporanei.⁶⁶ La protagonista del romanzo si trova ad Amsterdam e incontra il libraio che ha ristampato i primi tre volumi delle sue memorie aggiungendovi un’appendice:

“Ci aveva egli aggiunto in fine, una specie di critica, cioè una serie di passi, di sentenze, d’assiomi cavati dalle medesime [*scil.* memorie], e messi l’uno a confronto dell’altro, come se fossero opposti, ed io negli scritti miei, mi contraddicessi continuamente. Non si potea dare la critica più sciocca, e più maliziosa di questa, benché ci fosse qualche letterato da frontispizj, che ne inarcava le ciglia, e la metteva alle stelle. Interrogato da me il libraj, chi fatta l’avesse; Madama, mi rispose egli, le dicerie della piazza, e de’ Caffè, non vanno su questo gran punto d’accordo. C’è chi la crede un’opera studiosissima della nostra Filosofessa Olandese, che si chiama, se nol sapete, Madama Brescol, assistita nel gran lavoro dal suo servente il signor de la Reve,

⁶⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶⁵ Cfr. P. Chiari, *Osservazioni critiche sopra La vendetta amorosa*, in *Commedie in versi dell’abate Pietro Chiari bresciano Poeta di S. A. Serenissima il Sig. Duca di Modana*, Venezia, Bettinelli, 1756, vol. I, p. 305.

⁶⁶ Per l’individuazione del passo e la conseguente identificazione dei personaggi si veda G. Ortolani, *Note*, in C. Goldoni, *La Sposa persiana*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1948, vol. IX, pp. 1334-1335; C. A. Madrignani, *All’origine del romanzo in Italia. Il “celebre Abate Chiari”*, cit., p. 303.

il cui furioso prurito di stampare, senza saper cosa scrivere, l'ha fatto celebre in questi Frammenti, come colui, che pose a fuoco il Tempio di Diana Efesina.”⁶⁷

Chiari allude ovviamente alla tecnica del montaggio parallelo delle citazioni che ispirava le *Massime*, ricordando in chiusura l'incendiario già evocato nella *Filosofia per tutti* e occasione di polemica (come abbiamo visto) nei *Frammenti* del Verri. La vendetta chiariana prosegue poi nelle parole dello stesso libraio, che disapprova energicamente il “libricciuolo miserabile”,⁶⁸ da lui ristampato in calce all'originale nella convinzione che sia talmente ridicolo da risultare non una critica ma un panegirico della protagonista.

Ancor più interessante è però che il libello, assemblato nella realtà dalla coppia Verri-Carli, venga qui ascritto a un altro genere di coppia, formata da “Madama Brescol” e dal “signor de la Reve”. La donna è una stravagante imitatrice della Filosofessa che “per aver materia da scrivere va a caccia d'avventure; e per trovar dell'avventure va sempre a caccia d'amanti”; l'uomo è invece un suo “servente” italiano “che sa tutte le lingue fuorché quella, in cui scrive” ed è quindi “necessitato [...] d'andare assai lento nell'opera sua: perocché non può scriver riga senza scartabellare tutte le pagine del dizionario”.⁶⁹ Ne fa le spese il libraio che dopo aver contrattato con Madama Brescol il prezzo per l'edizione delle sue memorie e aver preparato più volte l'occorrente per la stampa, dopo sei anni riceve da imprimere il solo frontespizio e prevede che, di questo passo, l'opera vedrà la luce “qualche anno dopo la fine del mondo”.⁷⁰ In questa dama e

⁶⁷ P. Chiari, *La filosofessa italiana*, a cura di C. A. Madrignani, San Cesario di Lecce, Manni, 2004, pp. 637-638.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 639.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, pp. 636-637. Quest'ultima accusa allude alla già notata discrepanza fra lo stile sostenuto di Verri e il suo lassismo nel giudicare le improprietà della lingua goldoniana.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 637.

nel suo cicisbeo, autori del corrispettivo finzionale dei *Frammenti*, si riconoscono agevolmente, anche grazie all'onomastica allusiva,⁷¹ Pietro Verri e Maria Vittoria Serbelloni. Mentre all'avversario viene imputato un eccesso di erudizione che, pur non corrispondendo affatto alla sua posizione teorica, ben si adatta a chi aveva costruito un intero libello di 'parole rubate';⁷² la donna è denunciata come vera responsabile dell'affronto subito e dipinta come invidiosa, capace di tutto pur di raggiungere il successo letterario (l'autore pensa probabilmente alle velleità drammaturgiche della Serbelloni traduttrice di Destouches). Se già nella dedica della *Filosofia per tutti* Chiari accusava Verri di essersi ridotto a fare l'adulatore per guadagnarsi i "fortunati auspici" di una donna e di aver parlato in preda alla tirannia dei "sensi", il ritratto romanzesco del conte milanese affidato alla *Filosofessa italiana* lo fissa nel ruolo di pedantesco cicisbeo, capace solo di assecondare le presuntuose debolezze della sua dama.⁷³

⁷¹ La prima parte dei nomi attribuiti ai personaggi è formata invertendo le prime lettere dei nomi reali (Verri-Reve, Serbelloni-Brescol).

⁷² "A forza di ricoppiar frontispizi, indici, almanacchi, e cataloghi di libri stranieri, ha una libreria portatile in capo di forse mille volumi, de' quali si pavoneggia, come se gli avesse composti egli medesimo". Questo aspetto è criticato anche dal libraio, che deplora l'abitudine di chi, non sapendo cosa dire, ripete "il già detto da altri"(cfr. *ibidem*).

⁷³ Sui cicisbei si veda R. Bizzocchi, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2008.



RINALDO RINALDI

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

“He always found it painfully difficult to say something choice and out of the ordinary ; and yet what a wealth of remembered phrase, what apt new coinages were always surging through his mind!”

Aldous Huxley, *Green Tunnels*

“È difficile resistere alla fascinazione dei rapporti, anche se alcuni possono essere del tutto casuali.”

Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*

Una citazione “sérieuse, mesurée et fidèle”,¹ anche quando implicita, è teoricamente sempre riconoscibile, comprensibile e interpretabile.² I casi irregolari tuttavia, a partire dalla crisi del classicismo rinascimentale e dal

* La seconda e la terza parte del saggio saranno pubblicate nei prossimi numeri.

¹ Cfr. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 378.

² Si veda *ivi*, pp. 71-75.

grande esempio di Montaigne,³ sono così numerosi da trasformarsi a loro volta in ‘regola’ paradossale. Quella che Antoine Compagnon ha definito citazione “brouillée”⁴ proprio perché confonde le sue tracce e rende difficilmente percorribili le piste della lettura, citazione incompleta o truccata, alterata o infedele, indistinguibile o inflazionata, deviante o capricciosa, non si può insomma relegare ai margini del sistema come una semplice anomalia⁵ proprio perché rappresenta la prassi più importante di tutta la scrittura subentrata al classicismo, dalla sperimentazione barocca al modernismo, fino ai giochi del postmoderno. Borges e Joyce, che Compagnon alla fine del suo libro ci presenta come i grandi maestri di questa prassi perversa della citazione,⁶ sono diventati ormai l’anormale norma. E anche in questo caso l’illeggibilità è solo relativa, poiché molto spesso i testi contengono degli strumenti di certificazione, che in gradi diversi garantiscono la pertinenza dei riferimenti occultati o deformati, in una sorta di auto-legittimazione del gesto di chi ha citato. Gli appunti che seguono esplorano alcuni esempi e altrettante categorie di questo esercizio irregolare della citazione, senza rinunciare alle possibilità di una verifica e al rischio di ‘una’ lettura.

1. *Dislocazione e ‘pastiche’: da Meredith a Beerbohm*

Pochi mesi dopo la morte di William Makepeace Thackeray, in una nota del suo romanzo *Can You Forgive Her?* (1864-1865), Anthony Trollope dichiara di aver preso a prestito il nome del personaggio Cinquebars dall’ammirato collega:

³ Si veda ivi, pp. 284-313.

⁴ Cfr. ivi, p. 357.

⁵ Si veda ivi, pp. 362-364.

⁶ Si veda ivi, pp. 370-382 e pp. 392-393.

"Ah, my friend [Thackeray], from whom I have borrowed this scion of the nobility! Had he been left with us he would have forgiven me my little theft, and now that he has gone I will not change the name."⁷

L'origine di questo nome parlante, ben adatto al gruppo di appassionati "sportsmen" qui descritto da Trollope,⁸ risale dunque alle famose pagine di *Vanity Fair* e ancor prima al racconto del 1840 *A Shabby Genteel Story*, dove il giovane Lord Cinqbars incarnava già il tipo del vano aristocratico. La citazione esplicita è dunque un omaggio, che segnala la presenza di numerosi altri prestiti non dichiarati (soprattutto onomastici), in questo e in altri romanzi del cronista del Bassetshire.⁹

Altrettanto esplicita e diretta, nel medesimo *Can You Forgive Her?*, è una citazione inversa, rivolta cioè non all'ossequio bensì alla polemica, per capovolgere l'opinione del collega Nathaniel Hawthorne sulle donne inglesi non più giovani:

"She was tall and of fine proportion, though by no means verging to that state of body which our excellent American friend and critic Mr. Hawthorne has described as *beefy* and has declared to be the general condition of English ladies of Lady Monk's age. Lady Monk was not beefy. She was a comely, handsome, upright dame – one of whom, as regards her outward appearance, England might be proud [...]"¹⁰

Trollope si riferisce a una pagina dell'ultimo libro pubblicato dallo scrittore americano, *Our Old Home: A series of English Sketches* del 1863, scritto durante i suoi soggiorni consolari a Londra dal 1853 al 1858 e dal 1859 al 1860:

"I have heard a good deal of the tenacity with which English ladies retain their personal beauty to a late period of life; but [...] it strikes me that an English lady of fifty is apt to become a creature less refined and delicate, so far as her physique goes, than anything that we Western people class under the name of woman. She has an awful ponderosity of frame, not pulpy, like the looser development of our few fat women, but

⁷ A. Trollope, *Can You Forgive Her?*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1968, p. 203 (chapter XVI).

⁸ Un cancello a cinque barre, ostacolo destinato solo ai cavalieri provetti.

⁹ Si veda R. H. Super, *The Chronicler of Bassetshire. A Life of Anthony Trollope*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1988, pp. 164-168..

¹⁰ A. Trollope, *Can You Forgive Her?*, cit., pp. 421-422 (chapter XXXIII). Sottolineatura nostra.

massive with solid *beef* and streaky tallow; so that (though struggling manfully against the idea) you inevitably think of her as made up of steaks and sirloins.”¹¹

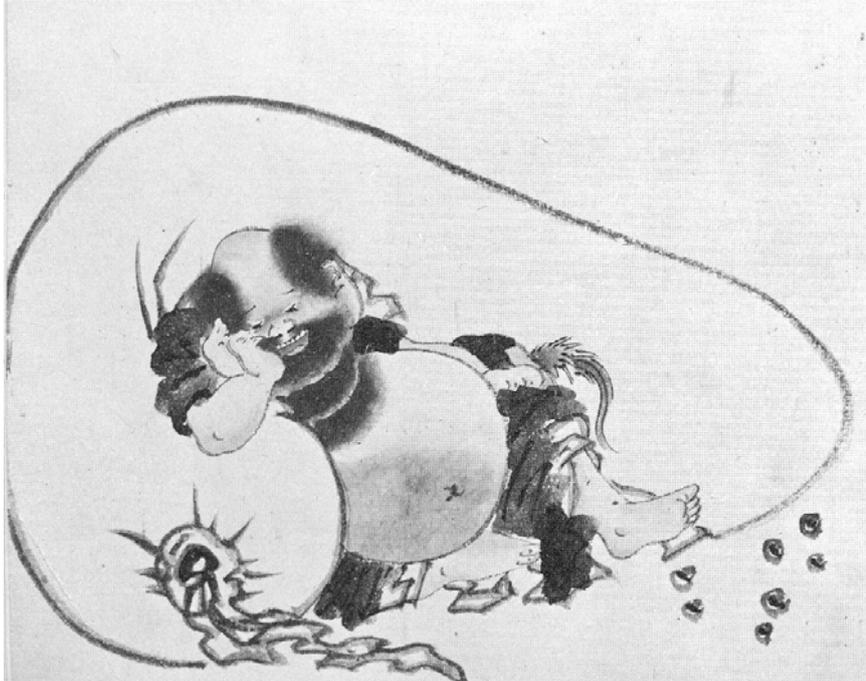
Se paragonati a questi due casi, chiari e netti, di citazione che comunica una sintonia o una dissonanza rispetto alla propria fonte, molti altri esempi esibiscono invece una forte dose di ambiguità proprio nel rapporto fra autore citante e autore citato. Il reimpiego può infatti essere obliquo e sfumato, oscillare fra positivo e negativo, anche quando una citazione appare esplicita e munita di regolamentari virgolette: uno scrittore, insomma, può impiegare solo in parte il testo altrui, trasformandone in vario grado la connotazione, spostando i significati d'origine su un altro piano o addirittura applicando le parole citate a un'intenzione semantica completamente estranea. In quest'ultima circostanza il procedimento rasenta la provocazione e al tempo stesso la parodia del testo citato, che non pare venga preso sul serio.

Un caso esemplare, anche perché questa scelta di arbitrario straniamento della citazione vi è apertamente dichiarata, è una pagina pubblicata da Max Beerbohm nel 1909¹² al penultimo posto della sua raccolta di articoli *Yet Again*: il pezzo si intitola 'Ho-Tei'. A *Coloured Drawing by Hokusai* ed appartiene alla seconda sezione del volume dedicata a elegantissime *ekphraseos* (*Words for Pictures*). Questo è il disegno¹³ del famoso pittore giapponese Katsushika Hokusai¹⁴ (1760-1849) descritto nel testo:

¹¹ N. Hawthorne, *Our Old Home: A Series of English Sketches*, Columbus, Ohio State University Press, 1970, p. 48 (sottolineatura nostra) e si veda ivi, pp. 48-50. La pagina rielabora, smussandone le punte più caricaturali, due passi dei diari inglesi dell'autore, in data 24 settembre 1853 e 26 settembre 1854. La pubblicazione parziale e postuma dei diari è successiva rispetto al romanzo di Trollope (nell'"Atlantic Monthly" del 1866 e in volume nel 1870), ma conviene ricordare anche il passo del 17 settembre 1855, dove si incontra l'esatto avverbio impiegato da Trollope: " [...] after becoming accustomed to the *beefy* rotundity and coarse complexions of the full-fed English dames". Cfr. Id., *The English Notebooks 1853-1856*, Edited by Th. Woodson – B. Ellis, Anna Arbor (Michigan), Ohio State University Press, 1997, p. 41, p. 133 e p. 345 (sottolineatura nostra).

¹² L'articolo era già stato pubblicato col titolo *Words for a Drawing by Hokusai* in *The May Book*, Compiled by Mrs. Aria [Eliza Davis], in aid of Charing Cross Hospital, Macmillan & Co., London, 1901. La versione definitiva presenta qualche variante significativa: si veda J. Felstiner, *The Lies of Art. Max Beerbohm's Parody and Caricature*, London, Victor Gollancz, 1973, p. 68.

¹³ Citiamo l'immagine pubblicata ivi, p. 10 (IV). Il disegno è al Victoria and Albert Museum (London).



E questa è l'*ekphrasis* che apre la prosa di Beerbohm, convinto come il suo maestro Oscar Wilde che “all works of art are either poems or pictures, and the best both at once”:¹⁵

“What monster have we here? Who is he that sprawls thus, ventrivotund, against the huge oozing wine-skin? Wide his nose, narrowly-slit his eyes, and with little teeth he smiles at us through a beard of bright russet – a beard soft as the russet coat of a squirrel, and sprouting in several tiers according to the several chins that ascend behind it from his chest. Nude he is but for a few dark twists of drapery. One dimpled foot is tucked under him, the other cocked before him. With a bifurcated fist (such is his hand) he pillows the bald dome of his head. He seems to be very happy, sprawling here in the twilight. The wine oozes from the wineskin ; but he, replete, takes no heed of it. On the ground before him are a few almond-blossoms, blown there by the wind. He is snuffing their fragrance, I think.”¹⁶

¹⁴ Il 22 giugno 1901 Beerbohm aveva dedicato un articolo alla “brief season” dell’“Imperial Court Theatre of Tokio” in scena al Criterion. Si veda M. Beerbohm, *Almond Blossom in Piccadilly Circus*, in Id., *Around Theatres*, London, Rupert Hart-Davis, 1953³ (1^a ed. 1924), pp. 155-158.

¹⁵ Cfr. O. Wilde, *The Letters*, edited by R. Hart-Davis, London, Rupert Hart-Davis, 1962, p. 576 (lettera a Beerbohm del 28 maggio 1897).

¹⁶ Id., ‘*Ho-Tei*’. *A coloured drawing by Hokusai*, in Id., *Yet Again*, London, William Heinemann, 1923², p. 292.

L'autore respinge subito la natura tradizionalmente divina del personaggio ("god of increase, god of the corn-fields and rice-fields") poiché gli sembra "far too fat to care for humanity, too gross to be divine";¹⁷ e preferisce vedere in "this glutton [...] not less admirable than Pheidias' Hermes or the Discobolus himself"¹⁸ la quintessenza ovvero "the perfect type of fatness":

"It is the beauty of real fatness – that fatness which comes from within, and reacts on the soul that made it, until soul and body are one deep harmony of fat ; that fatness [...] which makes a man selfish, because there is so much of him, and venerable, because he seems to be a knoll of the very globe we live on [...]."¹⁹

Lo spunto era già in una pagina del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio (1889) che Beerbohm non cita, anche se era probabilmente nota al futuro autore della caricatura *Paderewski signor D'Annunzio Moon Stars*²⁰ e all'ammirato visitatore del Vittoriale.²¹ D'Annunzio, infatti, aveva modellato sullo stesso disegno di Hokusai (citandolo) un personaggio di giapponese caratterizzato dalla pinguedine e dal vino:

"Era un segretario della Legazione giapponese, piccolo di statura, giallognolo, con i pomelli sporgenti, con gli occhi lunghi e obliqui, venati di sangue, su cui le

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 293.

¹⁹ *Ivi*, p. 294 e sopra cfr. p. 295. La fascinazione per il grasso 'mostruoso' sarà ripresa altrove: "Most of the men, by some subtle stress of their ruling passion, have grown so monstrously fat, and most of the women so harrowingly thin. The rest of the women seem to be marked out for apoplexy, and the rest of the men to be wasting away. One feels that anything thrown at them would be either embedded or shattered, and looks vainly among them for a person furnished with the normal amount of flesh. Monsters they are, all of them, to the eye [...]" (cfr. *Id.*, *James Pethe* (1912), in *Id.*, *Seven Men and Two Others*, With an Introduction by Lord D. Cecil, C.H., London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1966, pp. 97-98.

²⁰ Si veda *Id.*, *A Survey*, London, Heinemann, 1921.

²¹ La visita avvenne all'inizio del 1938: si veda J. Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio. Arcangelo ribelle*, trad. ital. Roma, Carocci, 1999, p. 379.

palpebre battevano di continuo. Aveva il corpo troppo grosso in paragon delle gambe troppo sottili; e camminava con le punte de' piedi in dentro, come se una cintura gli stringesse forte le anche. [...]

Andrea si mise a ridere.

– Cavaliere Sakumi, noi siamo i taciturni. Scuotiamoci!

All'asiatico scintillarono di malizia i lunghi occhi, ancor già rosseggianti sul rossor fosco che i vini gli accendevano ai pomelli. Fino a quel momento, egli aveva guardato la duchessa di Scerni, con l'espressione estatica d'un bonzo che sia nel conspetto della divinità. La sua larga faccia, che pareva uscita fuori da una pagina classica del gran figuratore umorista O-kou-sai, rosseggiava come una luna d'agosto, tra le catene de' fiori."²²

Invece di ricordare D'Annunzio, Beerbohm inserisce nel suo testo una fitta rete di riferimenti alla pittura (*Monna Lisa*, Velasquez), alla scultura (Fidia, il *Discobolo*) alla letteratura (Sancho Panza) e persino alla politica (Bismarck), associando questa sua interpretazione beffardamente allegorica del disegno giapponese alla maniera raffinatissima di Walter Pater.²³ Il testo cita infatti una famosa pagina di *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* dedicata proprio a *Monna Lisa*:

“‘It is a beauty,’ like that of Mona Lisa, ‘wrought out from within upon the flesh, the’ *adipose* ‘deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions.’ It is the beauty of real fatness—that fatness which comes from within, and reacts on the soul that made it, until soul and body are one deep harmony of fat [...].”²⁴

²² G. D'Annunzio, *Il piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, Milano, Mondadori, 1968⁷, vol. I, p. 44 e p. 49.

²³ Per il rapporto di Beerbohm con Pater, a cominciare dagli scatti parodici di *A Defence of Cosmetics* (1894) e dal “diminuendo” di *Be it Cosiness* (1896), si veda J. G. Riewald, *Sir Max Beerbohm Man and Writer. A Critical Analysis with A Brief Life and a Bibliography*, 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1953, pp. 49-50, p. 71, p. 178; e D. Cecil, *Max. A Biography*, London, Constable, 1964, pp. 149-150, p. 373.

²⁴ M. Beerbohm, 'Ho-Tei'. *A coloured drawing by Hokusai*, cit., pp. 293-294 (sottolineatura nostra). La citazione tra virgolette è di W. Pater, *Leonardo da Vinci, "homo minister et interpret naturae"* (1^a ed. 1869), in Id., *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1^a ed. 1873), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1980, p. 98.

L'intenzione evidentemente parodica – sovrapporre il sublime Leonardo a una personificazione della “real fatness” – è clamorosamente segnalata dall’inserimento della parola “adipose”²⁵ nel bel mezzo della frase di Pater: questa minima deformazione della fonte citata, secondo le buone regole della parodia, si fa gioco dell’*ekphrasis* leonardesca riprendendola quasi letteralmente ma spostandola su un altro piano semantico.²⁶ L’effetto di straniamento inoltre si accentua, se consideriamo l’immagine del “self-centered sage”²⁷ Ho-Tei come una maligna allusione alla “complacent aesthetic appreciation” dello stesso Pater e di George Moore, secondo un brillante suggerimento di John Felstiner.²⁸

Qualcosa di simile, ma con provocazione infinitamente maggiore nella misura in cui egli dichiara apertamente la sua indifferenza alla fonte, Beerbohm realizza nella seconda (ma nell’ordine è la prima) citazione di ‘Ho-Tei’. *A Coloured Drawing by Hokusai*. È un frammento del romanzo di George Meredith *Beauchamp’s Career* (1897), che anche in questo caso l’articolo esibisce con tanto di virgolette (e con qualche lieve differenza), associando Ho-Tei a un oggetto contemplato dalla coppia dei protagonisti durante una gita in barca:

“Looking at him, one is reminded of that over-swollen monster gourd which to young Nevil Beauchamp and his Marquise, as they saw it from their river-boat, ‘hanging heavily down the bank on one greenish yellow cheek, in prolonged contemplation of its image in the mirror below,’ so sinisterly recalled M. le Marquis. But to us this ‘self-adored, bald Cupid’ has no such symbolism, and we revel as whole-

²⁵ Citando nel titolo di un suo articolo la frase di un collega, Beerbohm ha commentato: “This phrase was not coined by me; I never alliterate” (cfr. M. Beerbohm, “*The Drama of the Dustbin*”, in Id., *Around Theatres*, cit., p. 122). E in effetti, anche nel caso di Pater, la giocosa allitterazione “adipose ‘deposit’” sembra nascere in modo perversamente parassitario dal corpo stesso dell’autore citato.

²⁶ Si veda, per questa definizione di parodia, G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 24.

²⁷ Cfr. M. Beerbohm, ‘Ho-Tei’. *A coloured drawing by Hokusai*, cit., p. 292.

²⁸ Cfr. J. Felstiner, *The Lies of Art. Max Beerbohm’s Parody and Caricature*, cit., p. 68 (in particolare su Pater si veda p. 62 e pp. 66-71).

heartedly as he in his monstrous contours. 'I am very beautiful,' he seems to murmur. And we endorse the boast."²⁹

In Meredith la bella Renée, grande e unico amore del protagonista Nevil, dovrà sposare per convenienza l'anziano marchese de Rouaillout. Nel capitolo VIII (*A Night on the Adriatic*) gli innamorati stanno per iniziare un'escursione in laguna per passare la notte e vedere all'alba Venezia dal largo; il peschereccio è appena salpato quando sul pontile appare il marchese, reduce da un lungo viaggio per incontrare la fidanzata ma non abbastanza pronto a imbarcarsi:

"The marquis was clad in a white silken suit, and a dash of red round the neck set off his black beard; but when he lifted his broad straw hat, a baldness of sconce shone. There was elegance in his gestures [...] He had the habit of balancing his body on the hips, as if to emphasize a juvenile vigour, and his general attitude suggested an idea that he had an oration for you [...] the youthful standard he had evidently prescribed to himself in his dress and his ready jerks of acquiescence and delivery might lead a forlorn rival to conceive him something of an ogre straining at an Adonis."³⁰

Questa rapida istantanea del rivale colta dal mare, mentre la barca scivola via, si ripete nel capitolo XXV citato da Beerbohm (*The Adventure of the Boat*), con perfetto parallelismo. È passato del tempo, Nevil e Renée si rivedono, la donna è ormai sposata ma gioca col fuoco accettando le *avances* del giovane conte Henri d'Henriël; quest'ultimo, al momento di salire in barca per traversare un fiume, cerca di sostituirsi a Nevil come accompagnatore della dama e finisce in acqua, mentre la barca anche questa volta scivola via portando con sé gli innamorati.³¹ E a questo punto, mentre Nevil rema con furia per allontanarsi dal luogo dell'incidente e Renée si fa travolgere dal senso di colpa (ci sarà un duello), appare l'oggetto incongruo eppure perfettamente pertinente alla situazione:

²⁹ M. Beerbohm, 'Ho-Tei'. A coloured drawing by Hokusai, cit., p. 293.

³⁰ G. Meredith, *Beauchamp's Career*, London, Constable, 1909, pp. 64-65.

³¹ Si veda ivi, pp. 229-230.

“Beauchamp gave up rowing. As he rested on the sculls, his head was bent and turned toward the bank. Renée perceived an over-swollen monster gourd that had strayed from a garden adjoining the river, and hung sliding heavily down the bank on one greenish yellow cheek, in prolonged contemplation of its image in the mirror below. Apparently this obese Narcissus enchained his attention. [...]

‘It was exactly here,’ said he, ‘that you told me you expected your husband return.’”³²

Meredith indugia lungamente su quello che Beerbohm chiamerà un sinistro simbolismo, legato alla *silhouette* e alla vanità del vecchio marchese:

“He set the boat swaying from side to side, and at once the hugeous reflection of that conceivably self-enamoured bulk quavered and distended, and was shattered in a thousand dancing fragments, to re-unite and recompose its maudlin air of imaged satisfaction.

She began to have a vague idea that he was indulging grotesque fancies.

Very strangely, the ridiculous thing, in the shape of an over-stretched likeness, that she never would have seen had he indicated it directly, became transfused from his mind to hers by his abstract, half-amused observation of the great dancing gourd – that capering antiquity, lumbering volatility, wandering, self-adored, gross bald Cupid, elatest of nondescripts! [...] and when he amazed her with a straight look into her eyes, and the words, ‘Better let it be a youth – and live, than fall back to that!’ she understood him immediately [...].”³³

Niente di tutto questo in ‘*Ho-Tei*’, se non appunto la brutale negazione del significato del testo di origine (“to us this ‘self-adored, bald Cupid’ has no such symbolism”) e insieme il suo adattamento forzoso all’occasione di partenza tutta diversa, il disegno di Hokusai interpretato come un mistico archetipo di “fatness” (“we revel as whole-heartedly as he in his monstrous contours. ‘I am very beautiful,’ he seems to murmur. And we endorse the boast”). Beerbohm non solo occulta il probabile spunto offerto da D’Annunzio, ma trasforma la citazione di Meredith in qualcosa

³² Ivi, p. 232.

³³ Ibidem.

d'altro sotto i nostri occhi: la usa né più né meno come una finta citazione o meglio un *pastiche* di Meredith.³⁴

Questa irriverenza nei confronti del grande romanziere è del resto spiegata, se non giustificata, da qualche precedente. Sulle pagine della "Saturday Review" Beerbohm pubblica nel 1896 uno dei suoi primi *pastiches* e lo dedica all'autore di *The Egoist*, ripubblicandolo con qualche ampliamento e variazione con il titolo *Euphemia Clashthought: An Imitation of Meredith* (in rivista l'eroina si chiamava Aphasia Gibberish)³⁵ nel volume del 1912 *A Christmas Garland* che raccoglie sue vecchie e nuove parodie.³⁶ Mentre dichiara in quest'occasione di aver seguito l'esempio del giovane Stevenson, che "in one of his essays, tells us how he 'played the sedulous ape' to Hazlitt, Sir Thomas Browne, Montaigne, and other writers of the past";³⁷ l'autore fa tuttavia un'eccezione proprio per Meredith, accompagnando la parodia a un rispettoso gesto di omaggio sia pure distanziato nel tempo.³⁸ La pagina infatti, l'ultima della serie, è introdotta da questa nota:

³⁴ Alla citata miscellanea del 1901, che ospitava l'*ekphrasis* di Hokusai firmata da Beerbohm, aveva collaborato lo stesso Meredith insieme ad altri autori parodiati dal giovane Max, come Henry James e Thomas Hardy.

³⁵ Si veda M. Beerbohm, *The Victory of Aphasia Gibberish*, in "Saturday Review", First Illustrated Supplement, Christmas 1896, pp. 11-11.

³⁶ Una parodica allusione a Meredith è anche nell'unico romanzo di Beerbohm uscito nel 1911: si veda Id., *Zuleika Dobson*, London, Heinemann, s. d. (la nota prefatoria di questa edizione è datata 1946), p. 47.

³⁷ Cfr. Id., *A Christmas Garland* (1^a ed. 1912), New York, Dutton, 1922, p. 1. Il riferimento è a R. L. Stevenson, *Memories and Portraits*, in Id., *Memories and Portraits, Memoirs of Himself, Selections from his Notebook*, London, Heinemann, 1924, p. 29.

³⁸ Un'altra parodia inserita nel volume (*The Mote in the Middle Distance*) è dedicata a un autore ammirato dal parodista: Henry James. Per le opinioni critiche di Beerbohm su Meredith si veda J. G. Riewald, *Sir Max Beerbohm Man and Writer. A Critical Analysis with A Brief Life and a Bibliography*, cit., p. 177 e soprattutto D. Cecil, *Max. A Biography*, cit., pp. 209-210 e p. 260.

“It were not, as a general rule, well to republish after a man's death the skit you made of his work while he lived. Meredith, however, was so transcendent that such skits must ever be harmless, and so lasting will his fame be that they can never lose what freshness they may have had at first. So I have put this thing in with the others, making improvements that were needed.— M.B.”³⁹

Qualche anno dopo, peraltro, Beerbohm inserirà nel suo *Felix Argallo and Walter Ledgett*, scritto nel 1927 e destinato a completare la raccolta di ritratti immaginari *Seven men* (uscita nel 1919 e ripubblicata nel 1950 col titolo appunto *Seven men and two others*), un brillante *pastiche* ispirato alle lettere di Meredith che erano state pubblicate qualche anno prima a cura del figlio. Il pezzo, splendida rappresentazione umoristica dell'ambiente letterario londinese e oxfordiano “in the 'nineties”,⁴⁰ racconta la storia dello scrittore Ledgett che raggiunge il successo grazie alla pubblicazione di alcune lettere elogiative che il suo amico Beerbohm scrive e fa firmare all'illustre collega Argallo. Questi falsi intendono rispondere alla pubblicazione degli epistolari di personaggi famosi come Robert Stevenson, Coventry Patmore, Henry Irving e appunto Meredith, che rivelano una “constant persecution of Ledgett by the mighty dead”.⁴¹ Ma anche le lettere denigratorie (debitamente citate) sono una falsificazione, non più del Beerbohm personaggio ma del Beerbohm autore che le ha confezionate appunto come dei *micro-pastiches*. Ecco il magistrale frammento *à la manière de Meredith*:

“ [...] I began now to believe there was a conspiracy among the Fates that all Ledgett's failures to please great men should ultimately brought to light. I wished great men would not die. I wished the if die they must their letters should be destroyed. And when, in the Spring of 1912, the Letters of George Meredith were given to us, it was with a deep groan that I beheld these words at the end of a letter written in 1889 to Leslie Stephen: — ‘Yesterday an eager homunculus named L—— struck foot across this

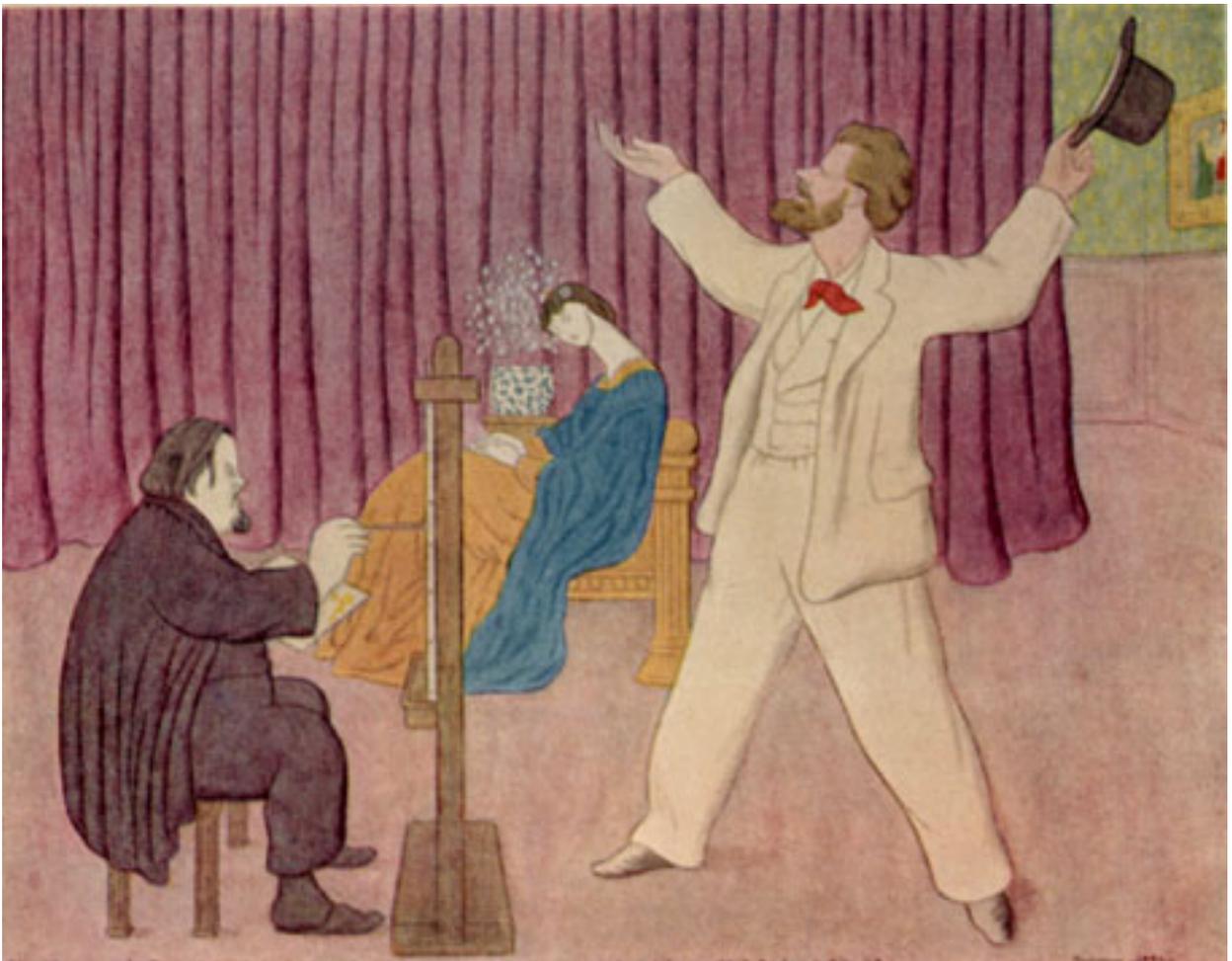
³⁹ M. Beerbohm, *A Christmas Garland*, cit., p. 189.

⁴⁰ Cfr. Id., *Felix Argallo and Walter Ledgett*, in Id., *Seven Men and Two Others*, cit., p. 161.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 167.

threshold, sputtering encomiastic cackle. He wanted me to be guest of honour at some festal junket in town. Such are the signs that England has heard of one's existence. I salaam'd him off, but he was not an easy goer."⁴²

Non troppo diversa era stata la delicata irrisione che Beerbohm aveva affidato qualche anno prima all'immagine, inserendo nella sua famosa serie di caricature *Rossetti and His Circle* (1922) quella intitolata *Rossetti insistently exhorted by George Meredith to come forth into the glorious sun and wind for a walk to Hendon and beyond*:⁴³



⁴² Ivi, pp. 166-167.

⁴³ Citiamo l'indirizzo <www.victorianweb.org/authors/mb/dgcircle13.html>. Una precedente caricatura a colori di Meredith risale al 1896: si veda Id., *Our First Novelists*, in "Vanity Fair", supplement 24 september 1896 (ristampata in Id., *Max's Nineties*, With an Introduction by O. Lancaster, London, Rupert Hart-Davis, 1958).

Questa caricatura non fa che riprendere un frammento dell'incompiuto romanzo *The Mirror of the Past*,⁴⁴ iniziato da Beerbohm nel 1913 e riesumato tardivamente nel 1955:

“ [...] Rossetti, the very sedentary Rossetti, found Meredith, with his great love of wind and weather, rather a trial. Rossetti had said one day dolefully, ‘He’s always coming in early in the afternoon, just as I’m beginning to paint well. – “Glorious weather, Rossetti!” he cries. “Come out for a stretch with me – do you all the good in the world!” He always seems to be going to Hendon, and he always brings out the name as though it were a name to conjure with – something sacred, irresistible; Mecca: the Promised Land. – I say to him, Meredith, if you brought Hendon to me in your hand, I wouldn’t look at it. – Or I say, Look here, my dear fellow: this is an easel, this is a canvas, this is a palette, and this is *me* – just getting into my stride. Go and get into yours, by all means. *I don’t* ask you to sit down and help me paint this picture. Why should you want me to assist you in trapesing to Hendon? Once and for all, Meredith, Hendon be damned! – For a moment he has a puzzled look, then he throws back his head, laughs that great laugh of his, and swings out the studio, banging the door behind him. I never dare ask him not to bang the door, because then he’d tell me that if I took exercise I shouldn’t have nerves. And I should have to explain that I’d much rather jump an inch or two off my chair than walk ten miles or whatever the confounded distance to Hendon is.’”⁴⁵

Ma a sua volta la pagina è una citazione discretamente velata, poiché la passione per le passeggiate all’aria aperta e le raccomandazioni igienistiche a Rossetti risultano anche da una lettera del gennaio 1909 che Meredith aveva scritto a “the Editor of the ‘English Review’”, compresa nell’epistolario del 1912 già ricordato e perversamente imitato da Beerbohm:

“What I must have said to some friend was that Rossetti habits were ruinous for his health, and I mentioned the plate of thick ham and fried eggs, taken at once on the descent from his bedroom. I ventured to speak to him of the walk of at least a mile

⁴⁴ Sul quale si veda J. Felstiner, *The Lies of Art. Max Beerbohm’s Parody and Caricature*, cit., pp. 72-74.

⁴⁵ M. Beerbohm, *Hethway Speaking (Sunday, 25 December, 1955)*, in Id., *Mainly on the Air*, New enlarged edition, London – Melbourne – Toronto, Heinemann, 1957 (1^a ed. 1946), pp. 110-111.

before this trying meal. But he disliked physical exercise, and he was wilful, though he could join in a laugh at his ways. The main point is that he came down with a head full of his work, and, not to be disturbed during the day, he chose a dish that would sustain him through it. The system could not continue for long, of which I had the sorrowful prognostic. Devotion to his work in contempt of our nature killed him."⁴⁶

Non è allora un caso se nel 1942 il più bel volume autobiografico di Sigfried Sassoon, *The Weald of Youth*, si apre sulla nostalgica reminiscenza di una passione adolescenziale e puramente letteraria per la poesia e i romanzi di Meredith ("The magnetism of Meredith"),⁴⁷ raccontando poi l'analoga infatuazione per la prosa di Pater, "by whom Meredith had been pervasively superseded" nel "capricious microcosm"⁴⁸ intellettuale dell'autore; ma culmina proprio sull'evocazione affettuosa ed entusiastica di *A Christmas Garland* durante una serata in casa di Edmund Gosse. Passando dal 1910 al 1914 e dall'appassionato Meredith al "dear delicious Max",⁴⁹ è tutto un mondo che scompare mentre un altro emerge alla luce: la modernità è incarnata dal tragico eroismo bellico ma al tempo stesso dal sorriso della parodia, non dall'ambiguità metafisica di Proust o di Joyce (abborriti dall'anziano Gosse) ma da quella più distaccata dell'elegantissimo Beerbohm.⁵⁰ Poiché d'ora in poi la letteratura non può essere altro che la

⁴⁶ G. Meredith, *Letters*, Collected and edited by His Son, London, Constable, 1912, vol. II (1882-1909), pp. 631-632

⁴⁷ Cfr. S. Sassoon, *The Weald of Youth*, London, Faber and Faber, 1942, p. 30 (su Meredith si veda pp. 29-32 e p. 176).

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 332 (su Pater si veda pp. 32-35).

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 182 (su Beerbohm si veda pp. 181-182). Una scena esattamente identica è rievocata da Sassoon nel suo diario per l'anno 1922: si veda *Id.*, *Diaries 1920-1922*, Edited and introduced by R. Hart-Davis, London – Boston, Faber and Faber, 1981, p. 165.

⁵⁰ Qualcosa del genere avviene anche nell'evoluzione del giudizio dello stesso Beerbohm sulla narrativa di Meredith, come testimonia una bella lettera del 18 maggio 1920 all'amico Reggie Turner: la rilettura di *The Adventurs of Harry Richmond* dopo venticinque anni conferma infatti l'entusiasmo giovanile a spese del povero Henry James ("What a book! What swiftness and beauty and strength! It is the flight of a young golden eagle high across seas and mountains – beholding which, one likens H.J. to a very old mole burrowing very far down under a very poky back-garden in South Kensington"); ma l'ultima maniera del romanziere è condannata senza appello, proprio

tentazione irresistibile della riscrittura, dove la replica di una pagina non è mai separata dalla deformazione, in un continuo processo di spostamento e alterazione del dato originario, sempre riconoscibile eppure sempre sul punto di non essere più riconosciuto.

2. Citazione negata: Compton-Burnett e i poeti

Una variante abbastanza frequente di questa citazione esplicita ma distanziata, affermata e negata nello stesso tempo, si verifica quando il commento che ha la funzione di sfumare o incrinare l'univocità del significato originario non è attribuito all'autore o al narratore (come avveniva in Beerbohm), ma a una voce diversa: solitamente quella di un personaggio, con effetto ancora maggiore di ambiguità e ondeggiamento semantico dovuto proprio alla diffrazione dei punti di vista.

Il fenomeno, per esempio, è ben visibile nel finale di *A Father and His Fate*, un romanzo di Ivy Compton-Burnett uscito nel 1957. La spirale ipnotica del dialogo fra i protagonisti e le sue innumerevoli delicate sfumature (come sempre in questa scrittrice) producono già in partenza una certa relativizzazione del senso; ma è proprio il gioco delle citazioni a sottolineare con maggiore evidenza (e feroce ironia) questa incertezza dei valori e delle verità. Miles e Ellen Mowbray lasciano le tre figlie (Audrey, Constance e Ursula) per un viaggio, la nave fa naufragio, la madre scompare in mare e solo il padre fa ritorno. Quasi subito dopo Miles manifesta il suo interesse per la giovane Verena Gray (ospite e quasi figlia

in nome del tempo che è passato, dell'impossibilità di ripetere ciò che è stato ("I turned from *Harry Richmond* to *Diana of the Crossways* [...] oh, the difference! – oh the tedious, crack-jaw, arid intellectual snobbery of *Diana*! [...] Meredith ought to have stuck to romance and let who would be clever. But of course a man cannot be romantic in his later age"). Cfr. M. Beerbohm, *Letters to Reggie Turner*, edited by R. Hart-Davis, London, Rupert Hart-Davis, 1964, p. 249.

adottiva della cognata Eliza), comunicando alla famiglia che intende sposarla. Una settimana prima delle nozze giunge però l'annuncio che Ellen non è morta e ha differito il suo ritorno, in preda a dubbi penosi dopo aver saputo delle intenzioni matrimoniali di Miles (questi conosceva il segreto e aveva continuato a mandarle del denaro per tenerla lontana). Ma la rediviva torna in famiglia, "the old obligations return"⁵¹ e la superficie delle convenzioni si ricompone intorno ai personaggi (" – My husband, you are still that to me? – My wife, I should always have been so in my heart");⁵² anche se resta il dubbio sulla paternità della figlia che nascerà dopo il matrimonio di Verena con Malcom, uno dei nipoti di Miles.

La situazione del vecchio padre autoritario e colpevole insieme alle tre figlie, come si vede, ricorda quella di Lear e non mancano appositi rinvii per ricordarci che "it is a Shakespearean state of affairs"⁵³ ("If you impersonate King Lear, Father,' said Constance, 'you must be prepared to see us in the other characters'").⁵⁴ Ma altre sono le citazioni evocate e al tempo stesso negate, di cui dicevamo, quasi a segnare in tal modo contraddittorio la situazione 'falsa' dei protagonisti:

"Aunt Eliza is silent,' said Constance. 'She would be more help, if she talked in her usual way.'

'I think it is Mother who troubles her,' said Audrey. 'She watches her all the time.'

'And I do not wonder,' said Ursula. 'One sees what someone meant, when he thanked the gods that dead men rise up never.'

'Well, I would not do that,' said Miles. 'I thank them for a different thing. I am one of the rare people who have had it happen.'

'So Father has been singled out,' said Audrey. 'And it is natural that he should be.'

⁵¹ Cfr. I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, London, Victor Gollancz, 1984, p. 162.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 147.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 125.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 14 (si veda anche *ivi*, p. 19). Malcom, si ricordi, porta il nome dell'eroe purificatore nel *Macbeth*.

‘It was Swinburne who wrote the words,’ said Constance.
 ‘Well, Swinburne is wrong as far I am concerned,’ said Miles.
 ‘It was a wise thing to say,’ said Verena.
 ‘No, no, it was not. It was written for effect, and too sound wise by being unexpected. I don’t say it has no truth.’
 ‘It must either have the whole truth or none.’
 ‘Is that so? I do not follow. I shall have another daughter who bewilders me.’
 ‘Uncle is good at manipulating relationships,’ said Nigel.”⁵⁵

La citazione è un verso di *The Garden of Proserpine*, un poemetto inserito da Swinburne nei *Poems and Ballads* del 1865 per celebrare il mito classico dell’Oltretomba come luogo di pace dopo la faticosa vicenda dell’esistenza. “I am weary of days and hours”, dichiara il poeta, affascinato da questo luogo fuori dal tempo “where the world is quiet” e dove regna “the sleep eternal / In an eternal night”.⁵⁶ E ringrazia gli Dei che non hanno permesso eternità alla vita umana, concedendole il riposo nella morte:

“From too much love of living,
 From hope and fear set free,
 We thank with brief thanksgiving
 Whatever gods may be
 That no life lives for ever ;
 That dead men rise up never ;
 That even the weariest river
 Winds somewhere safe to sea.”⁵⁷

Il verso di Swinburne oscilla dunque, in Compton-Burnett, fra la sua perfetta corrispondenza alla situazione precedente (Ellen è morta, i morti non resuscitano e Miles può ringraziare gli Dei) e la contraddizione che fa scattare con il nuovo stato di cose (Ellen resuscita e tutti devono accettare

⁵⁵ I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, cit., pp. 169-170. Nigel è un altro nipote di Miles, fratello di Malcom.

⁵⁶ Cfr. A. Ch. Swinburne, *The Garden of Proserpine*, in Id., *Poems and Ballads*, in Id., *Collected Poetical Works*, London, Heinemann, 1924, vol. I, p. 169 (v. 1) e p. 172 (vv. 95-96).

⁵⁷ Ivi, p. 171 (vv. 81-88).

questo miracoloso ritorno). Ma nel primo caso la citazione è impiegata a rovescio, poiché si riferisce non alla pace definitiva del mondo dei morti bensì ai “Desires and dreams and powers”⁵⁸ del mondo dei vivi, alla necessità – incarnata da Miles – che i vivi continuino a vivere sotto il segno del loro egoismo. E nel secondo caso “it has no truth”, poiché si è verificato precisamente il contrario di quanto predicato da Swinburne; e Miles, affermando che “Swinburne is wrong” e che lui dovrà ringraziare gli Dei “for a different thing”, sembra accettare serenamente il ritrovato amore della moglie ma insinua anche una sfumatura di ipocrita ironia e di rancore in quel suo ringraziamento. Se Verena è l’unica a dire la verità, poiché sarebbe stato meglio che i morti non resuscitassero, Miles è precisamente colui che afferma e nega la pertinenza della citazione, oscillando fra verità e non-verità come nella sua vita familiare (“– I don’t say it has no truth. – It must either have the whole truth or none. – Is that so? I do not follow”). E quando conclude, come ha già fatto in precedenza, trattando Verena – la sua moglie mancata – da figlia che si può aggiungere alle altre e rimuovendo quindi una volta per tutte l’accaduto (“I shall have another daughter who bewilders me”), il commento del nipote è un giudizio inappellabile (“Uncle is good at manipulating relationships”).

L’ambiguo gioco, contemporaneamente, di legittimazione e falsificazione di un frammento citato si ripete nell’ultimo capitolo del romanzo. In questo caso la citazione poetica è per così dire involontaria e apparentemente condivisa da chi la pronuncia, ancora una volta il padre, che ribadisce la sua equivoca manipolazione dell’accaduto fingendo il ristabilimento della normalità:

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 169 (v. 15).

“‘Ah, this is a great day to me,’ said Miles. ‘The day when my daughter returns to the house where she will rule when I have left it. Pleasure is deepest when it depends on our dear ones rather than ourselves. I look to the end of my life with a settled mind. I shall live on in my grandchildren, here where I was born, bred, look to die——’

‘You are quoting a poem, Father,’ said Constance.

‘No, I am not. The words came into my head of their own accord. And I never quote other people. I use my own words or none. I should have thought you would know that.’

‘We believed we did,’ said Audrey. ‘And we were surprised to find our mistake. That does surprise people.’

‘Well, I suppose the poet and I said the same thing. We might easily do that. I mean we might by chance. I don’t suppose there is so much difference between poets and ordinary — and other people. Well, we see there is not.’”⁵⁹

Anche in questo caso la citazione è rifiutata (e dalla persona stessa che la pronuncia), ma non per i buoni sentimenti che essa comunica bensì per la sua stessa natura di citazione. Miles non vuole ammettere di aver usato parole altrui, quelle di Christina Rossetti nell’esordio del suo famoso “*Italia, io ti saluto*” compreso in *A Pageant and Other Poems* del 1881:

“To come back from the sweet South, to the North
 Where I was born, bred, look to die ;
 Come back to do my day’s work in its day,
 Play out my play—
 Amen, amen, say I.”⁶⁰

E quando viene a sapere che il testo citato è di una donna, le obiezioni di Miles sono ancora più forti, per confermare (in nome della sua ignoranza) l’autorità del maschio in una famiglia composta interamente di personaggi femminili:

“‘It is a woman in this case,’ said Constance.

‘A poetess?’ said Miles, as though hardly accepting this as an authentic term. ‘Well, of course I was not quoting her. I am sure I was not.’

‘Have you any objection to quoting a woman?’ said Miss Gibbon.⁶¹

⁵⁹ I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, cit., p. 205.

⁶⁰ Ch. Rossetti, “*Italia, io ti saluto*”, in Id., *The Works*, with an Introduction by M. Corner, and Bibliography, Ware, Wordsworth Poetry Library, 1995, p. 312 (vv. 1-5).

'I should not quote anyone. And naturally I should not quote a woman. What man would?'

'A man did,' said Audrey.⁶²

'Would a woman quote a man, Mr. Mowbray?'

'Well, I suppose so, if she quoted anyone. She would not quote another woman. We can be sure of that.'

'So women have not much success in the matter of quotation.'

'Well, they have other kinds of success.'

'And in this case this one, Mr. Mowbray.'

'Yes, the poet was Christina Rossetti, Father,' said Constance.

'Rossetti was a man,' said Miles, in a manner of meeting success himself.

'Christina was his sister.'

'Oh, he had a sister? Well, that was different. I suppose it ran in the family. That proves what I said.'⁶³

Il rifiuto o meglio la rimozione della citazione diventa allora il sigillo definitivo di un romanzo dedicato proprio alla copertura della verità, al mascheramento degli istinti e della violenza sotto il velo rassicurante delle convenzioni sociali. La donna che scrive il romanzo e che cita la Rossetti per bocca del suo insopportabile protagonista può davvero ironicamente dichiarare: "women have not much success in the matter of quotation". E la conclusiva rivendicazione, da parte del padre, dell'assoluto dominio della propria parola nell'ambito del cerchio familiare trasforma ancora una volta la realtà (e il dono sublime della poesia) in un tessuto di brutalità e di menzogne.⁶⁴

⁶¹ Miss Gibbon (anche lei ha un nome parlante) è la governante della famiglia Mowbray.

⁶² Allude ironicamente allo stesso Miles, che l'ha appena citata. È nota peraltro la citazione di un verso della Rossetti ("Knowledge is strong but love is sweet") inserita nel poemetto di Gerard Manley Hopkins *A Voice from the World* (1864-1865), che rispondeva al poemetto di lei *The Convent Threshold* (compreso in *Goblin Market and other Poems* del 1862). Cfr. G. M. Hopkins, *A Voice from the World*, in Id., *The Poems*, Fourth Edition... Edited by W. H. Gardner and N. H. MacKenzie, Oxford – Toronto – Melbourne – New York, Oxford University Press, 1970, p. 125 (v. 154).

⁶³ I. Compton-Burnett, *A Father and His Fate*, cit., pp. 205-206.

⁶⁴ David Herbert Lawrence aveva già impiegato un'analogia distanziamento ironica dei materiali citati (per bocca dei suoi personaggi) nel suo primo romanzo *The White Peacock* (1911), evocando quasi ad ogni pagina i nomi di scrittori, pittori e musicisti come Omar Khayam, Anton Cechov, Gabriele D'Annunzio, Prosper Merimée, Guy de Maupassant, Henry Wadsworth Longfellow, Christina Rossetti, George Herbert

Wells, Aubrey Beardsley, Edward Burne-Jones, Albert Moore, Richard Wagner, Claude Debussy. Pensiamo per esempio al capitolo VII della prima parte, che mette in scena una coppia di fidanzati e comunica il loro punto di vista in una vivace schermaglia di citazioni. La giovane Lettie, ancora incerta sui propri sentimenti, vede delle cornacchie dalla finestra e cita una *nursery rhyme* sugli uccelli premonitori del futuro (*One for sorrow, two for joy*), evocando poi due liriche dedicate all'invalicabile separazione degli amanti: il famoso *refrain* di Edgar Allan Poe (“– He won’t even say ‘Nevermore’ [...] He has more sense [...] Better say ‘Nevermore’ than ‘Evermore’”) e il titolo altrettanto famoso di una poesia e dell’omonimo quadro di Dante Gabriel Rossetti (“I a ‘Blessed Damosel’ and you kicking the brown beech leaves below thinking——”). Anche il personaggio di Lawrence, come si vede, formula antifrasticamente le sue citazioni, prima capovolgendo il ritornello di *The Raven* poiché la permanenza di un temuto matrimonio può essere peggio della divisione imposta dalla morte; poi cancellando il motivo rossettiano dell’unione in cielo e insistendo con un sorriso maligno sullo spazio che nel dipinto allontana l’innamorato vivo dalla donna angelicata. Non diverso, nella stessa scena, è il gioco di Cyril, che è invece fermamente intenzionato a sposare Lettie, suggerisce dunque una lettura ‘carnale’ di Rossetti (“With a warm bosom——!”, pensando all’ottava stanza del poemetto) e chiude il duello con l’unica allusione non ironizzata: gli ultimi due versi del carme I, 23 di Orazio, dove il poeta invita la timorosa fanciulla amata “to leave his mother, and venture into a warm embrace”. Si veda D. H. Lawrence, *The White Peacock*, Geneva, Heron Books, 1968, pp. 80-87 (cfr. pp. 81-82 e p. 85).



JOLE SILVIA IMBORNONE

INCESTO TRAVESTITO.

**“SEI PERSONAGGI.COM” DI EDOARDO
SANGUINETI**

1. *Travestire, svelare*

Travestire non per nascondere ma per smascherare, eppure rivestire di forme nuove, per quanto ‘usate’: Edoardo Sanguineti si confronta con *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello (1921) per il suo *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano* (2001) in modo disinvolto, ricostruendo un altro dramma che cita e contamina il modello con altri referenti letterari, lessicografici e pittorici. Lo scrittore ligure dichiara di non mostrare interesse per l’“ipervalutato” teatro nel teatro,¹ ma

¹ Sanguineti afferma di non aver mai “amato” il “meccanismo del teatro nel teatro, che ha fatto il successo del testo”: in sé non pare interessargli e anzi, nella sua concezione del teatro, gli sembra un elemento che distrae l’attenzione del pubblico. L’autore sostiene infatti che a causa del meta teatro lo spettatore è “portato a badare meno a quel che succede, impegnato com’è a decifrare la dialettica fra personaggi, attori e spettatori” (cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, in E.

dell'opera pirandelliana provvede piuttosto a mettere in luce e in scena il tema sotterraneo dell'incesto. Sanguineti riconosce infatti di aver voluto “mantenere *I sei personaggi*, che era l'idea di partenza, per scrivere poi un testo nella libertà più totale”; pertanto “del vecchio schema rimane poco, una specie di mito, di struttura che fa da sfondo”.²

A un livello profondo resta però qualcosa dello spirito pirandelliano, dato che Sanguineti ammette di avere un’“opinione cautamente positiva”³ del drammaturgo di Girgenti e di riallacciarsi alla celebre affermazione di Gramsci nelle *Cronache teatrali* secondo cui le commedie pirandelliane sarebbero “tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero”.⁴ Di Pirandello Sanguineti accentua insomma il ruolo di “eversore nei confronti degli *standard* dell'ideologia borghese”⁵ e va oltre ciò che egli ha eluso. Pirandello infatti sfiora, ma allo stesso tempo tiene distante il mostro dell'incesto in *Sei personaggi in cerca d'autore*: esso non è consumato fino in fondo ed è solo accennato nell'ironia di certe battute, mascherato in forme più blande poiché non riguarda una figlia ma, appunto, una figliastra.⁶ Aleggia d'altra parte sull'ambiente familiare “un clima di

Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Genova, il melangolo, 2001, p. 9).

² Cfr. *ivi*, p. 8 e p. 10.

³ Cfr. *ivi*, p. 8.

⁴ Cfr. A. Gramsci, “*Il piacere dell'onestà*” di Pirandello al Carignano (1917), in *Id.*, *Cronache teatrali 1915-1920*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010, p. 247.

⁵ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 9.

⁶ Il Capocomico di *Sei personaggi in cerca d'autore* dichiara: “Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto! [...] comprenda anche lei che tutto questo sulla scena non è possibile!”, rivendicando l'esigenza di “contener tutti quanti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile” (cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Id.*, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1958, vol. I, pp. 96-97). Ed Eugenio Buonaccorsi annota: “La cultura del tempo e la sensibilità degli spettatori inducevano Pirandello a non essere troppo diretto” (cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi,

moralismo bigotto, sessuofobico”, legato a “tendenze segrete perverse”, a “pulsioni sessuali indirizzate in chiave di lolitismo”.⁷ E non è escluso che Pirandello “abbia fatto queste scelte per attenuare e imbrigliare fantasmi emotivi che il rapporto con la figlia Lietta, su cui gravavano sospetti di incesto, faceva sorgere”.⁸ Solitamente quest’ombra è presentata come una fantasia della moglie Antonietta e una prova della sua follia, ma probabilmente non conveniva all’autore misurarsi con la tematica dell’incesto in modo più diretto e magari fraintendibile.

L’individuazione dell’argomento è comunque esplicitamente dichiarata da Sanguineti, che precisa come Pirandello abbia messo “in opera tutte le cautele perché questo tema appaia neutralizzato, elusivo, frustrato”.⁹ L’operazione di svelamento attuata nel 2001 non produce tuttavia risultati di trasparente evidenza. Dall’elusivo si passa piuttosto all’allusivo, attraverso un’erotizzazione della letteratura al quadrato che è tipicamente sanguinetiana: lo scrittore entra nella sfera delle pulsioni segrete eppure antiche di un freudiano *Unheimlich* che sarebbe dovuto “rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato”.¹⁰

Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi, cit., p. 10).

⁷ Cfr. R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, p. 230.

⁸ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 10.

⁹ *Ibidem*. Si veda anche R. Alonge, *Teatro e società nel Novecento*, Principato, Milano, 1974, p. 28.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Il Perturbante* (1919), in Id., *L’Io e l’Es e altri scritti 1917-1923*, in Id., *Opere*, trad. ital. Torino, Bollati Boringhieri, 2000, vol. 4, p. 82 (Freud fa riferimento a un’affermazione di Friedrich Schelling). Sanguineti stesso rivela che l’utilizzo delle cartoline erotiche, di cui si parlerà oltre, è “un modo per poter affrontare il tema dell’incesto scaricandolo dell’aura e trattandolo invece molto bassamente e comicamente, senza tuttavia perdere quello che di perturbante c’è nella storia” (cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 14). Si veda anche N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 94.

Se Sanguineti mostra ciò che Pirandello nasconde, la sua tendenza al citazionismo (evidente in *Sei personaggi.com* ma tipica dell'autore fin dalla giovinezza) è legata d'altra parte alla sua volontà di “depsicologizzare, desoggettivizzare le scelte”, tenendo “a bada e in qualche modo mascherando” e “smascherando – qualunque coinvolgimento soggettivo”.¹¹ L'io dell'autore appare “in fuga”, come osserva Niva Lorenzini, proprio nel “realismo figurale” o “figurativo”¹² riscontrabile nelle ultime poesie dedicate a Mantegna e Dürer e ben visibile anche nelle descrizioni iconografiche di questo dramma.

2. *Sedurre*

L'incesto in *Sei personaggi.com* è una sorta di meta culturale in un processo pedagogico avviato dalla figura del padre, apprendistato artistico-erotico che si nutre di analisi metalinguistiche. Non a caso il rapporto incestuoso tra padre e figlia si servirà delle parole della *Philosophie dans le boudoir* del Marchese de Sade, opera che alterna (com'è noto) precetti erotici, riflessioni teoriche e manifesti di libertinaggio.¹³ L'incesto sanguinetiano è insomma un crescendo verbale e insieme un manuale di corruzione, che come in uno stilnovismo rovesciato passa attraverso gli occhi ovvero attraverso un ideale corredo iconografico, solo raccontato ma capace di agire sulla psiche della figlia e ad un tempo sull'immaginazione degli spettatori. Ovviamente non c'è nulla di angelico o angelicato in questi sentimenti e nelle illustrazioni che li suscitano, ma solo un divertito gioco

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 102.

¹² Cfr. *ivi*, p. 8. Si vedano i cicli dedicati ai due artisti nella raccolta postuma E. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 83-97 e pp. 113-126.

¹³ Per il rapporto tra Sanguineti e Sade rimandiamo a F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Genova, il melangolo, 2009, pp. 109-129 (il capitolo *Sanguineti e Besson. “La philosophie dans le théâtre”*).

di variazioni e citazioni che si presentano apertamente come pagine in prestito, con un “livello molto avanzato di travestimento”.¹⁴ *Sei personaggi.com* è un autentico ipertesto¹⁵ che mescola riferimenti alti e degradati, iconografia artistica e boccacesca, poesia e *clichés* del quotidiano, citazioni colte e stralci di *pop culture*,¹⁶ con scatti grotteschi che sganciano “bombe” pirandelliane ma nel tentativo di “rendere evidente tutto ciò che è stato occultato”.¹⁷ È un mosaico di provocazioni quasi saggistiche “sopra l’epoca” dei *Sei personaggi* e su “elementi che possano corrispondere alla sua situazione di cultura e di gusto”, contaminandoli però con “incroci culturali vari” in un vertiginoso “agglutinarsi di lingue” (tedesco, francese, spagnolo, inglese). Che una simile mescolanza non miri alla sublimazione ma riconduca il testo a una comicità volutamente bassa, è conseguenza dell’impossibilità storica e sociale del tragico nel quotidiano moderno, sottolineata da Sanguineti con lucidità. Se la tragedia non può esistere perché “tutte le categorie di fatalità ad essa connesse non funzionano più”, nel mondo borghese si passa al dramma e si sostituisce l’impossibilità tragica con “la categoria della mediazione”. Pirandello, “grande borghese” con la nostalgia della tragedia, coltiva allora gli “aspetti grotteschi” perché nel Novecento il tragico è legato al comico ed è “l’orribile del basso non dell’alto che innesca il tragico”. A sua volta Sanguineti, con *Sei personaggi.com*, ha fortemente accentuato il versante

¹⁴ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 8.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 5: “Il teatro non è più solo quello che ha il modello nella fotografia, nel cinema e nella televisione. Il modello ormai è decostruttivo. Si clicca qua e là, si salta da una cosa all’altra. Tutto è preciso tecnologicamente, prelevato dal quotidiano, però tutto è ricomposto”.

¹⁶ Sanguineti sottolinea il suo interesse non per il “popolare come tale”, quanto per il “linguaggio parlato”, tanto che riconosce: “la lingua della comunicazione quotidiana ha una forte presenza in generale nei miei testi” (cfr. *ivi*, p. 19).

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 10.

grottesco mostrando “la tragedia dell’incesto [...] nella forma più ‘bassa’”.¹⁸

Lo straniante mosaico sanguinetiano si apre con una una battuta del prologo di *Questa sera si recita a soggetto*, che assume valore introduttivo e quasi apologetico nei confronti del travestimento presentato agli spettatori:

“Se un’opera d’arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall’uno all’altro di noi; tante vite, e non una”.¹⁹

L’adattamento scenico del regista Andrea Liberovici prevede che la battuta sia frammentata abbinandola “a una interpretazione ritmica del battito cardiaco, spazializzata su 6 canali monofase”, così che se ne perda “il senso” distanziando la lettera del testo.²⁰ La recitazione volutamente non realistica evoca e al contempo allontana lo spettro dell’ispirazione pirandelliana, mentre quel palpito sembra incarnare la vita presente per un attimo nella messa in scena:

“Se un’opera d’arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma [...] e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall’uno all’altro di noi [...] sicché quella che do io non è affatto possibile che sia uguale a quella di un altro.”²¹

Questa giustificazione della nuova opera è proposta subito dopo in traduzione tedesca, affidata al personaggio della Bambina come se la

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 11.

¹⁹ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 25. Si veda L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Id.*, *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 210.

²⁰ Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, in E. Sanguineti, *Sei personaggi.com Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 53.

²¹ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 25.

servetta Fantasia della *Prefazione* ai *Sei personaggi* pirandelliani attraversasse anche il testo sanguinetiano, annegata eppure “imprigionata dalla scena”.²² Segue una giustificazione socio-psicologica dell’incesto, con la prima citazione esterna a Pirandello che si affida a una catena di frasi separate dai due punti.²³ Il personaggio dell’Autore,²⁴ che ora si sovrappone ora si dissocia dal personaggio del Padre, cita infatti il caso del piccolo Árpád che Sigmund Freud²⁵ aveva tratto a sua volta da Sandor Ferenczi citandolo in *Totem und Tabu* e lo completa a suo modo:

“c’era una volta un bambino: aveva due anni e mezzo: era estate, era in vacanza: pisciò nel pollaio: e un pollo, così, zac, gli becca il piccolo cazzo, a lui:
l’anno dopo è di nuovo lì, il bambino: era un pollo come:
ci viveva, nel pollaio: non parlava più, faceva cocò, cocò:

²² Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, cit., p. 53.

²³ Sulla punteggiatura si veda M. Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Roma, Fermenti, 2007, p. 130.

²⁴ “Grande assente” nel dramma pirandelliano: cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 157 e si veda ivi, p. 175.

²⁵ Cfr. S. Freud, *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-13), in Id., *Totem e tabù e altri scritti 1912-19*, in Id., *Opere*, cit., 1975, vol. 7, pp. 134-135: “Quando il piccolo Árpád aveva due anni e mezzo, un giorno, durante una vacanza estiva, cercò di urinare nel pollaio, e un pollo gli beccò il membro o cercò comunque di acchiapparglielo. Quando l’anno dopo ritornò nello stesso posto, diventò a sua volta un pollo; non s’interessava più d’altro che del pollaio e di tutto ciò che vi succedeva, e rinunciò al suo linguaggio umano per chiocciare e schiamazzare come un gallo. All’epoca in cui fu sottoposto a osservazione (a cinque anni) aveva riacquisito l’uso del linguaggio, ma non si interessava e non parlava d’altro se non di polli o di altri volatili. Non usava alcun giocattolo, non cantava che canzoni in cui entrasse in qualche modo il pollame. Il suo comportamento verso il suo animale totemico era squisitamente ambivalente: odio e amore smisurati. Il suo giuoco preferito era ammazzare i polli. [...] ‘Mio padre è il gallo’, disse una volta. ‘Adesso io sono piccolo, adesso sono un pulcino. Quando diventerò più grande sarò un pollo. Quando diventerò ancora più grande sarò un gallo’. Un’altra volta manifestò all’improvviso il desiderio di mangiare una ‘mamma in umido’ (in analogia col pollo in umido). Era prodigo di minacce di evirazione verso gli altri, minacce ch’egli stesso aveva sperimentate a causa della sua attività onanistica. [...] Egli aveva formato i suoi desideri oggettuali sul modello di vita dei polli, tanto che una volta disse alla vicina: ‘Io sposerò Lei e le Sue sorelle e le mie tre cugine e la cuoca; no, meglio la mamma che la cuoca’”.

a cinque anni riprende che parla: parla di polli, di pollai: ha fatto fuori un po' di polli, a quell'età: ci faceva un suo ballo, sopra il pollo, intorno: e cocò e cocò, sempre, di nuovo:

poi spiegava che il padre era un gallo: e che lui, invece, era un pulcino:

sarò un pollo, diceva, da grande: da grande, io, farò il pollo, cocò cocò:

un giorno, una volta, ha detto: voglio mangiarmela in umido, la mia mamma: era un gallina, per lui, la mamma, cioè, lui, quella, se la mangiava: in umido, cocò, in umido:

c'era una vicina di casa: e lui le dice: ti sposo, te, da gallo: cioè quando sarò gallo:

ti sposo te, cioè: io la sposo, lei, signora mia, e le sue sorelle, le tre sorelle: sposo anche le mie tre cugine: ci faccio fare le uova, a tutte: [...]

la legge controlla gli istinti: cioè, dove ci sta la legge, lì ci sta l'istinto: e viceversa, si capisce, qualche volta:

se l'istinto non spingesse all'incesto, perché impedirlo, per legge? [...]

c'è il maschio, un adulto per ogni piccola orda: uno solo: è normale, assolutamente:

gli altri maschi, i giovani, che si tolgano via dalle zampe, dai piedi, che ne so? che vadano a fottere da un'altra parte:

io sto qui, adesso che sono adulto, con le mie galline, le gorille e le gorilline, sorelline, figliettine:"²⁶

Il piccolo Árpád temeva le minacce di castrazione del *totem* paterno del gallo e desiderava sposare cioè mangiare la sua gallina, ovvero la madre. Il sogno freudiano, con la sua immagine di una legge patriarcale contrapposta all'istinto edipico sotto il segno della castrazione, è ribadito dalla riscrittura sanguinetiana: l'ineluttabilità dell'impulso incestuoso è provata dalla legge nel momento stesso in cui ne vieta l'esplicazione, mentre nel dramma la storia si trasforma nella rivendicazione dei diritti dei "galli nel pollaio". E gli affettuosi diminutivi con cui si evocano le "sorelle", le "cugine" e le "pulcine" suggeriscono già il fantasma dell'incesto, indirizzato però non sulla "mamma"²⁷ (che pure è menzionata) ma sulla Figlia. È la Figlia infatti, subito dopo, a replicare il racconto pirandelliano dei primi contatti fra Padre e Figliastro all'uscita della scuola, con opportune modificazioni: se il Padre di Pirandello vedeva

²⁶ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 26-27.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 26 (anche sopra).

la Figliastro e la seguiva rivendicando un “interessamento puro”,²⁸ il Padre di Sanguineti ha con lei un contatto più fisico al limite della morbosità (“veniva a scuola, a prendere me, all’uscita, a guardare me, a guardarmi”),²⁹ mentre nell’ampliamento del testo il semplice sorriso si trasforma in una smorfia ambigua, sottolineata dalle frequenti iterazioni e serie sinonimiche.³⁰

Dal canto suo anche il Padre ripropone una battuta pirandelliana modificata: “la mia casa, signore mie, era vuota: sembrava, vuota”.³¹ L’assenza non è più della madre ma della Figlia che ha appena finito di parlare, e l’affettività è poi sottolineata dalle “roselline rosa” che ornano il regalo paterno della “grande paglia di Firenze”.³² Il tono tenero appare ironicamente stridente nel contrasto fra le “treccine” della “ragazzina” e le sue “mutandine fuori della mini” (che replicano le pirandelliane “mutandine più lunghe della gonna”),³³ mentre il testo sottolinea la giovanissima età della Figlia e l’età avanzata del Padre (“un maschio adulto, molto adulto, senile, decrepito”).³⁴ Un’altra battuta presa a prestito da Pirandello comunica questa possibilità di seduzione, la “voglia” del maschio e disponibilità delle ragazze che “ci stanno”:

²⁸ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 68.

²⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 27 e si veda ivi, pp. 27-28.

³⁰ Nella versione scenica di Liberovici la battuta della Figlia ricompare più avanti in forma di *flashback* e sottoposta a riscrittura dialogica (la Figlia e la sua Voce registrata), con un gioco fra memoria e oblio che è tipicamente freudiano (“Non mi ricordo quasi niente, cioè, ricordo tutto”). Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, cit., pp. 62-65.

³¹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 28. Si veda L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., pp. 68-69: “La mia casa, signore, andata via lei, [...] mi parve subito vuota”.

³² Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 28 (anche sotto).

³³ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 68.

³⁴ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 28.

“come dice, il poeta? dice: la donna, ecco, la donna, la donna infatti, com’è? ci guarda aizzosa, invitante: la afferrì, la stringì, la palpi, la tocchi: chiude subito gli occhi: io sono cieca, accécati: mi cadea fra le braccia”³⁵

La clausola aggiunta da Sanguineti, estratta dal pucciniano *E lucean le stelle* della *Tosca*, ridimensiona parodicamente l’abbandono apparentemente sentimentale del Padre riducendolo alla sua sostanza basso-corporea; mentre la Figlia ne sottolinea la bestialità come già accadeva nel dramma pirandelliano, dove la Figliastro denunciava lo “schifo” delle “complicazioni intellettuali”³⁶ con cui il Padre cercava di giustificarsi:

“ma guardalo! Ma su, ma girati, guarda, te! sì, sì, ma guardàtelo, te’ vedi, tie’! lo schifo, eh? ma lo vedi, guarda, lo schifo, sì, lì, lì! eh, la bestia: ma che poi, la bestia, in fondo, giù, giù, giù! perché è bestia, va bene: e fa schifo, bene”³⁷

Anche nel testo di Sanguineti l’occasione per la soddisfare il desiderio della “bestia” è un lavoro di copertura, che sostituisce quello pirandelliano in casa di Madama Pace: “per continuare gli studi” la Figlia è infatti “massaggiatrice”, con tutte le ambigue allusioni erotiche del caso, affidate a un annuncio pubblicitario trascritto letteralmente:

“massaggiatrice appena arrivata riservata nuovissimo relax antistress primissima volta massaggi rilassanti manuali no relax per appuntamento tutti i giorni oggi domani anche sera pochissimi giorni massaggi rieducativi”³⁸.

³⁵ Ivi, p. 29 (anche sopra).

³⁶ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 71.

³⁷ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 29.

³⁸ *Ibidem* (anche sopra). Sull’autenticità dei materiali si veda E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 14.

Ma più importante è un altro prestito mascherato anch'esso da inserzione pubblicitaria (“cartomante sensitiva chiromanzia ritualistica esperta problemi familiari”),³⁹ che ci rimanda alla “signora Sosostri”⁴⁰ o Madame Sosostri di *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot. Il personaggio sostituisce ovviamente la sgraziata Madama Pace di Pirandello, “megea d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota”,⁴¹ sfruttando la maggiore ambiguità di una figura che il poeta inglese potrebbe aver modellato sul personaggio maschile travestito da donna e chiamato Sesostri in *Crome Yellow* di Aldous Huxley.⁴² Di *The Waste Land* il testo di *Sei personaggi.com* cita in particolare (con lievi modificazioni) un frammento di *The Burial of the Dead* e lo giustappone a un frammento di *The Fire Sermon*:

“AUTORE-PADRE e FIGLIA (*Terzetto*)
 Madame Sosostri, famous clairvoyante,
 had a bad cold, had a bad cold:
 with a wicked pack of cards:
 fear death by water, fear death by water:
 FIGLIA well now that's done: and I'm glad it's over:
 PADRE she puts a record on the gramophone:
 PADRE e FIGLIA this music crept by me upon the waters.”⁴³

³⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 30.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 31.

⁴¹ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 85. Sul personaggio si veda L. Bottoni, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 132-133.

⁴² Si veda G. C. Smith, *The Fortuneteller in Eliot's "Waste Land"*, in “American Literature”, 25, 1994, pp. 490-492 e Id., *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Influence*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 76 (con le osservazioni di S. Bedford, *Aldous Huxley: a Biography*, vol. I: 1894-1939, London, Chatto and Windus, 1973, p. 117 e p. 119). Si veda anche B. Blistein, *The Design of "The Waste Land"*, Lanham, University Press of America, 2008, p. 98 e L. Gordon, *T. S. Eliot: An Imperfect Life*, New York, Norton, 1999, p. 541.

⁴³ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 35. Si veda Th. S. Eliot, *The Waste Land*, in Id., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1973, p. 62 e p. 69 (vv. 43-44, 46, 55, 252, 256-257).

In *The Fire Sermon* Eliot descrive uno squallido rapporto sessuale, in cui l'assalto erotico del "young man carbuncular"⁴⁴ non incontra alcuna resistenza e la donna appare ben poco partecipe; proprio come nell'episodio pirandelliano del Padre e della Figlia riscritto da Sanguineti con l'aiuto di queste citazioni. Questa desolata meccanica sessualità riprende lo scenario pirandelliano dell'amore mercenario, mentre il tema centrale dell'acqua, che in Eliot culminerà nella quarta sezione *Death by Water*, è un'eco funerea della morte della Bambina in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Se Eliot usa le citazioni per sottolineare la degradazione del quotidiano ma anche come espliciti "puntelli per sostenere le rovine",⁴⁵ Sanguineti attribuisce invece ai suoi *pastiche* di fonti e riferimenti solo la prima delle due funzioni: non a caso egli ha definito il suo *Laborintus* come una sorta di "*Terra desolata* alla rovescia", che descrive "un orizzonte di rovine" ormai "irredimibili", mentre "*il mondo della cultura, della tradizione culturale, diventa una mera galleria di mummie esibibili*".⁴⁶

3. Educare

Sei personaggi.com mette in scena una vera e propria educazione linguistica e figurativa, trasformando il rapporto familiare fra Padre e Figlia in quello didattico fra maestro e allieva: "fingi di essere, non da madama Sosostri, ma a scuola, sopra un bel banco".⁴⁷ Ai chiarimenti fonetici e stilistici del Padre nella lettura di un "greve dizionario" (esemplari le minutissime chiose sull'esclamazione inglese *wow!*)⁴⁸ la Figlia reagisce

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 68 (v. 231).

⁴⁵ Cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 218.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 32.

⁴⁸ Si veda *ivi*, pp. 31-34.

dapprima con scarso interesse e commenti volgari (“non ci sgamo un cazzo”).⁴⁹ Ma poco dopo l’allieva diventa partecipe e diligente tanto da lodare i progressi paterni in uno scambio di ruoli (“sai che sei bravo?”),⁵⁰ rispondendo correttamente alle domande del maestro e muovendosi con agio fra abbreviazioni e sinonimi. La Figlia cita addirittura una pagina del romanzo pirandelliano *I Vecchi e i giovani* (“le escrescenze” di donna Adelaide ovvero “quelle enormi poppe sotto il mento, prepotenti escrescenze, com’ella le chiamava”);⁵¹ anche se non di prima mano ma attraverso un’altra citazione erudita e bibliograficamente esauriente, che rinvia al *Dizionario storico del lessico erotico italiano* di Valter Boggione e Giovanni Casalegno.⁵²

Al commento del dizionario si accompagna il commento delle “meravigliose cartoline postali” che il Padre ha “portato in regalo”⁵³ alla figlia, poiché (lo dice Pirandello nella *Prefazione a Sei personaggi in cerca d’autore*) “un concetto [...] si fa, o cerca di farsi, immagine”.⁵⁴ Non a caso compare qui un frammento del *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci, citato però attraverso il repertorio figurativo *Erotica Universalis* dello storico dell’arte Gilles Néret:

“AUTORE-PADRE senti e impara: selon Leonardo de Vinci
AUTORE la première peinture fut le contour linéaire de l’ombre d’un homme portée sur un mur par le soleil et il se trouve que cet homme...

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 33.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 40.

⁵¹ Cfr. *ibidem*. Si veda L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, a cura di N. Merola, Firenze, Giunti, 1994, p. 276.

⁵² Si veda E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 41. Il ricordo del *Dizionario* conferma, parodicamente e autoironicamente, la “passione lessicografica” di Sanguineti (cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 172).

⁵³ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 35.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 35. Si veda L. Pirandello, *Prefazione*, in Id. *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 36.

FIGLIA non capisco un cazzo !

AUTORE-PADRE aspetta: cet homme était en érection:”⁵⁵

Già in precedenza i riferimenti a un'iconografia erotica non mancavano, rappresentavano anzi il filo conduttore del discorso: è il caso innanzitutto della notizia della morte del pittore Balthus nel 2001, che Sanguineti mette in bocca all'Autore-Padre citando un articolo del “Corriere della Sera” firmato il 19 febbraio 2001 da Francesca Bonazzoli *Balthus, l'aristocratico che mise a nudo il '900*. I frammenti del giornale mettono in luce il disprezzo dell'artista per le convenzioni che aveva scandalizzato i benpensanti, la ragguardevole età e la sua predilezione per le adolescenti come soggetti pittorici. Se l'interessato dava una spiegazione rigorosamente mistico-religiosa dei suoi temi,⁵⁶ Sanguineti sembra avallare un'interpretazione dei dipinti in chiave di morboso erotismo⁵⁷ che svela letteralmente il rimosso, come nel caso di Pirandello: il desiderio di un anziano che guarda le “bambine”. Si pensi all'opera qui esplicitamente citata, *La Chambre* del 1952, con la figura nuda e languida di una fanciulla in un'atmosfera misteriosa che sembra preludere all'atto sessuale, mentre una nana dal sorriso quasi maligno scosta una tenda.

⁵⁵ Leonardo riprende il famoso passo di Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 151. Si veda G. Néret, *Erotica universalis*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1994, p. 14: “C'est Léonard de Vinci qui le dit: ‘La première peinture fut le contour linéaire de l'ombre d'un homme portée sur un mur par le soleil’. Or, il se trouve que cet homme était en érection, comme pour défier sa peur, illustrant ainsi, sans le savoir, les théories néoplatoniciennes par lesquelles l'amour est la source même de la création”.

⁵⁶ Cfr. Balthus, *Les Méditations d'un promeneur solitaire de la peinture: entretiens avec François Jaunin*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1999, p. 21: “Toutes ces figures féminines sont des anges, des apparitions. Les gens pensent que c'est de l'érotisme. C'est parfaitement absurde. Ma peinture est essentiellement et profondément religieuse”.

⁵⁷ Si veda L. Biggs, *Balthus, Count Balthazar Klossowski de Rola*, in *Makers of Modern Culture*, Edited by J. Wintle, London, Routledge, 2002, p. 30.

Altrettanto importante e strettamente legata alla citazione eliotiana della cartomante è l'*ekphrasis* dei Trionfi dei tarocchi,⁵⁸ per la quale Sanguineti impiega probabilmente il mazzo miniato da Bonifacio Bembo nel Quattrocento.⁵⁹ Appaiono così le prime otto figure, spesso descritte in chiave comica-realistica: il Matto, il Bagatto con “una torta, forse, un risotto in bianco”, la Papessa, l’Imperatrice, l’Imperatore, il Papa, il Carro, gli Amanti con Eros come “acrobata bendato” mentre la “coppia bella e buona balla sopra il grande prato verde”,⁶⁰ citando la canzone di Gianni Morandi *Un mondo d’amore*. Più avanti, in una serie frenetica in cui le immagini sfumano una nell’altra, appaiono le altre figure: l’Eremita, la Ruota della Fortuna, la Forza, l’Appeso, la Morte, la Temperanza, il Diavolo, la Torre, la Stella, la Luna, il Sole, il Giudizio e il Mondo. Questo gioco combinatorio, questo montaggio apparentemente casuale ma calcolatissimo che trasforma ogni carta nella successiva, rammenta senza dubbio *Il Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino⁶¹ e si conclude (come in Calvino) sotto il segno dell’amore, del destino e dell’inevitabile morte. La degradazione del tragico diventa così (citando l’epistolario di Gustave Flaubert) un “grotesque / triste”,⁶² mentre il personaggio dell’Autore abbandona i piaceri terreni ma si aggrappa alla vita, evocando

⁵⁸ Per le analogie fra le figure di Balthus e l’immagine dell’Appeso nei Tarocchi si veda J.-P. Clébert, *Balthus*, in Id., *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, p. 76.

⁵⁹ Franco Vazzoler propone invece una dipendenza dai tarocchi settecenteschi di Marsiglia, stampati da Nicolas Conver. Si veda F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 165.

⁶⁰ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 31.

⁶¹ Si veda F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 164. Sanguineti avrebbe usato i tarocchi di Marsiglia per le immagini dei due Arcani di cui non si conservano gli originali nel gruppo visconteo (Diavolo e Torre): assenti nel *Castello dei destini incrociati*, sono impiegate da Calvino nella *Taverna dei destini incrociati*.

⁶² Cfr. E. Sanguineti, *T.A.T. VII poesie, 1966-1968*, in Id., *Catamerone 1951-1971*, Milano, Feltrinelli, s. d., p. 93 (n. 1).

con uno scatto burlesco altre canzoni come *'O surdato 'nnammurato* di Enrico Cannio e Aniello Califano o *Resta cu 'mme* di Domenico Modugno:

“AUTORE donne, donnine, addio : addio anche al mondo : che è una palla: ma che palle, proprio !

ti dico una cosa,, adesso: non so se mi capisci: ma, insomma, cioè: è che la vita è una serie di grandi misteri: e di piccoli:

che vita!

ahi vita (canta con me, con me): ahi vita mia! (resta con me, con me):”⁶³

Le citazioni iconografiche assumono anche un valore primario nel processo di iniziazione sessuale (e corruzione incestuosa) della Figlia, quando il Padre descrive le sue cartoline pornografiche accumulando giocosamente⁶⁴ un ampio catalogo di materiali illustrati: *Il sogno della Vergine, La satira del Giuramento di fedeltà della Nazione, della Legge e del Re decretato dall'Assemblea Nazionale, La Fayette e Maria Antonietta, il comic strip di John Willie Adventures of Sweet Gwendoline*. Non manca neppure il ricordo di *Portami tante rose*, la famosa canzone romantica di Cesare Andrea Bixio e Michele Galdieri (“amore amor, portami tante rose”) ⁶⁵ che stride ironicamente di fronte alla disinibita sessualità delle immagini. E la serie didascalica si conclude con una citazione letteraria, ma a sua volta erotica, di Musset e del suo illustratore francese Achille Devéria:

“AUTORE-PADRE ah sì, ecco: prendi questa bella illustrazione: spiega, commenta e metti in opera, con la tua compagna prediletta, questa scena attribuita a Achille Deveria, per illustrare la celebre novella oscena di Alfred de Musset, *Gamiani ou une nuit d'excès*:”⁶⁶

⁶³ Id., *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 50.

⁶⁴ Si veda M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 129.

⁶⁵ Cfr.E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 38.

⁶⁶ Ivi, p. 44.

Anche la rapida apparizione della Madre, entrata in scena con lo stesso grido che rivolgeva a Madama Pace (“la figlia mia!”) e il commento di un lungo passo della *Prefazione* pirandelliana,⁶⁷ è seguita da un’intervento ancora una volta didattico dell’Autore, questa volta separato dal personaggio del Padre. Alludiamo alla citazione letterale – con qualche taglio e ritocco – di una lunga pagina del *pamphlet* sadiano *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, posto al centro del quinto dialogo della *Philosophie dans le boudoir*; pagina dedicata alla legittimità dell’incesto e significativamente coronata da una sottolineatura d’autore: “comment des hommes raisonnables peuvent croire que la jouissance de sa mère, de sa soeur ou de sa fille – *de sa fille – de sa fille –* pourrait jamais devenir criminelle!”⁶⁸ È a questo punto che il Padre e la Figlia consumano l’incesto,⁶⁹ citando ancora due battute sadiane (l’orgasmo di Dolmancé e Mme de Saint-Ange nell’ultima pagina del settimo dialogo) con un’opportuna variante (“un père” al posto di “deux hommes”).⁷⁰ Il programma esplicitamente didattico della *Philosophie dans le boudoir*, realizzato da tre personaggi che insegnano alla vergine Mlle Eugénie de

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 45. Si veda L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 41.

⁶⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 45-46 (sottolineatura nostra e correggiamo un refuso nel testo francese). Si veda Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir (Les instituteur immoraux)*, Préface de G. Lely, Paris, Union Générale d’Éditions, 1972, pp. 241-242.

⁶⁹ Nella versione scenica l’incesto censurato in Pirandello diventa “esplicito e assume sempre più concretamente corpo sino ad arrivare a un apice drammaturgico, in cui c’è una situazione amorosa che si svolge sotto una botola di vetro” (cfr. *Il testo, la musica, la scrittura scenica. Verso un teatro del suono. Conversazione con Andrea Liberovici*, a cura di A. Viganò, in E. Sanguineti, *Sei personaggi.com Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 89).

⁷⁰ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 46. Si veda Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir (Les instituteur immoraux)*, cit., p. 309.

Mistival “tous les principes du libertinage le plus effréné”,⁷¹ si sovrappone così – con vertiginoso effetto citazionale – al fantasma pirandelliano dell’incesto.

4. *Esorcizzare, fingere*

In Pirandello il personaggio del Figlio manifesta una chiara ostilità nei confronti del Padre, che “non ha ritegno di portare davanti a tutti la sua vergogna”⁷² della famiglia; ed è probabile che il suo morboso legame con la Madre raddoppi in modo “più velato”⁷³ il tema dell’incesto suggerito per il Padre e la Figliastra. In Sanguineti, invece, la figura solitaria e scontrosa del Figlio è collegata esplicitamente all’onanismo grazie al riferimento all’autoritratto di Salvador Dalí *Il grande masturbatore*: ultima cartolina anzi “megacartolina terminale”⁷⁴ nella serie iconografica e pornografica che già conosciamo. Il personaggio ripete in prima persona⁷⁵ le parole del critico spagnolo Fèlix Fanés (“la parola a Fèlix”),⁷⁶ che illustra il dipinto di Dalí rielaborando a sua volta le parole del pittore nella sua autobiografia *The Secret Life of Salvador Dalí*:

“FIGLIO tengo una gran cabeza, amarilla como la cera, con mejillas enrojecidas, ojos cerrados dotatos de largas pestañas y con una gran nariz apoyada en el suelo: [...] mi cara està desprovista de boca y en su lugar aparece una enorme langosta, cuyo vientre, que se está descomponiendo, se muestra lleno de hormigas: [...] mi gran rostro

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁷² Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 114.

⁷³ Cfr. R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, cit., p. 232.

⁷⁴ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 13.

⁷⁵ Il procedimento ricorda un autoritratto postumo sanguinetiano dove l’autore si descrive “attraverso i dettagli” di una “tempera di Mantegna” (cfr. N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 105). Si veda E. Sanguineti, *Mantova, 13-9-6* (luglio-agosto 2006), in *Id.*, *Varie ed eventuali*, cit., p. 83.

⁷⁶ Cfr. *Id.*, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 47.

angustiado acaba en una arquitectura ornamental estilo postmoderno, en la que podemos ver también una mujer con los ojos cerrados y parte de un torso masculino:⁷⁷

La citazione di Dalì, insieme al ricordo del cinema bunueliano nel commento dell'autore,⁷⁸ rimandano alla ben nota influenza del surrealismo su Sanguineti, in particolare per questo “travestimento” che passa “da un episodio [...] ad un altro” senza rispettare “la logica che governa la tradizione del racconto drammatico”.⁷⁹ D'altra parte è lo stesso Sanguineti a ridimensionare la lezione surrealista, precisando proprio in quest'occasione che “possiamo giocare su un onirismo che non può più essere quello surrealista, ma va straniato” privandolo “dell'*aura*”.⁸⁰ Ciò che conta è comunque l'aspetto macabro e mortuario dell'onirico autoerotismo di Dalì, il fantasma punitivo e i sensi di colpa suscitati dalla fantasia erotica: si tratta certo di “un componente regresivo”,⁸¹ come recita il successivo riferimento freudiano ancora filtrato dal saggio di Fanés; ma anche di una “sessualità senza oggetto [...] senza finalità prefissata, prestabilita, senza meta, senza scopo, libera” e come tale capace di entrare “nello spazio senza limiti, illimitato, sconfinato [...] della fantasia”.⁸² Se la masturbazione è una risposta repressiva all'istinto incestuoso come

⁷⁷ Ivi, p. 48. Si veda la traduzione in spagnolo S. Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, in Id., *Obra Completa*, vol. 1: *Textos Autobiográficos*, Barcelona – Figueres, Ediciones Destino – Fundació Gala-Salvador Dalí, 2003, p. 665 e F. Fanés, *El gran masturbador*, Madrid, Electa, 2000, p. 16.

⁷⁸ Si veda E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., pp. 13-14.

⁷⁹ Cfr. ivi, p. 12.

⁸⁰ Cfr. ivi, p. 15.

⁸¹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 48. Si veda S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), in Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti 1900-1905*, in Id., *Opere*, cit., 1977, vol. 4, pp. 484-513, pp. 535-546; e F. Fanés, *El gran masturbador*, cit., p. 17.

⁸² Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 49. Sono ancora parole di Fanés, citate in spagnolo dal Figlio e subito tradotte dall'Autore. Si veda F. Fanés, *El gran masturbador*, cit., p. 18.

suggeriva Georg Groddeck in *Das Buch vom Es*,⁸³ allora le parole del Figlio onanista di Sanguineti potrebbero censurare la trasgressione centrale del dramma pirandelliano; e le allusioni all'immaginario fantastico suscitato dall'autoerotismo sembrano suggerire che l'intera vicenda e lo stesso incesto fra Padre e Figlia non siano mai avvenuti, ma vadano relegati nel regno delle fantasticherie.⁸⁴

Non è un caso, allora, che nel finale il testo di Sanguineti evochi il pirandelliano binomio di realtà e finzione (“finzione! finzione! finzione! realtà! realtà! realtà! finzione, realtà! realtà, finzione!”),⁸⁵ in una ripresa letterale dell'epilogo di *Questa sera si recita a soggetto*. La Madre, l'unica a non sapere di recitare una parte secondo la definizione pirandelliana,⁸⁶ si trasforma in Mommina, la cantante dilettante della novella “*Leonora, addio!*” portata in scena nel dramma del 1930: descrive minuziosamente la sala del teatro (“una sala, una sala grande grande, con tante file di palchi tutt'intorno”),⁸⁷ canta anche lei alcuni versi dalle arie del primo e quarto atto del *Trovatore* mentre l'Autore ripete le didascalie di Pirandello, e infine muore cantando colpita da collasso cardiaco. Ma questa morte si capovolge, appunto, nel convenzionale meccanismo del “finalino appiccicato”, con la riscrittura quasi identica dell'ultima didascalia di *Sei personaggi in cerca d'autore*:

⁸³ Si veda F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 179. Sanguineti fa il nome di Groddeck in E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 16.

⁸⁴ Si veda M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 131.

⁸⁵ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 51.

⁸⁶ Si veda L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 41: “Non ha [...] coscienza d'essere personaggio: in quanto non è mai, neanche per un momento, distaccata dalla sua ‘parte’. Non sa d'averne una ‘parte’”.

⁸⁷ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 50. Si veda L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., pp. 285-286.

“AUTORE ehi, elettricista! spegni tutto! eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi! e dal lato destro venga avanti il figlio, seguito dalla madre con le braccia protese verso di lui: poi, dal lato sinistro il padre; si fermino lì, a metà, come trasognati, tutti e tre: e adesso vieni fuori tu, figlia, corri sulle scalette, fermati sul primo gradino, un momento, a guardare gli altri tre scoppia, avanti, in una stridula risata: ah! ah! ah!”⁸⁸

Il riferimento conclusivo al sipario (“TUTTI la tela! La tela! La tela!”)⁸⁹ non rappresenta un “elemento drammatico” ma un “rinvio a un teatro di burattini”,⁹⁰ come dichiara lo stesso Sanguineti: se Pirandello aveva voluto dissacrare la finzione teatrale, mettendone “a nudo tutti gli artifici teatrali – smascherati come paccottiglia e trucco volgare”,⁹¹ *Sei personaggi.com* conclude riproponendo quelle stesse convenzioni nella consapevolezza della loro assurdità. “Il meccanismo del teatro nel teatro”, a cui la scrittura di Sanguineti si dichiara estranea,⁹² riappare allora come uno “svelamento” che ribadisce che “siamo a teatro”,⁹³ entro l’autonoma ricreazione di un testo che celebra l’assoluta libertà del mezzo espressivo teatrale. Come suggerisce Andrea Liberovici nelle sue *Note di scrittura scenica*, riformulando un suggerimento originariamente pirandelliano, “l’Autore [...] ha evocato, inventato e gestito i personaggi” ma “l’opera

⁸⁸ E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 51-52. Si veda L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 116.

⁸⁹ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 52.

⁹⁰ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 21.

⁹¹ Cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 114.

⁹² Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 9 e si veda *ivi*, p. 10.

⁹³ Cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 162.

potrebbe compiersi anche senza il suo intervento”.⁹⁴ I personaggi, come le immagini dei tarocchi, “vivono per conto loro”⁹⁵ e non possono più scomparire: per Pirandello “*m*orrà l’uomo, lo scrittore, strumento della creazione, la creatura non muore più!”;⁹⁶ per Sanguineti “a un certo punto si ha veramente la sensazione che i personaggi comincino a parlare”.⁹⁷ L’opera “aperta, apertissima, spalancata”,⁹⁸ rivive e sopravvive al di là dell’autore grazie alla sua “resistenza” e al suo carattere di “hardware” che “non è fatto per impedire le interpretazioni, ma per permetterne tante e tali che siano contenute potenzialmente nel testo”.⁹⁹ Se travestimento letterario significa “assassinio”,¹⁰⁰ nel travestimento pirandelliano di Sanguineti la morte non può che evocare una nuova vita. E d’altra parte, come dichiara lo scrittore ligure, “il teatro ha sempre trafficato con una possibilità di rimanipolazione” e in questo senso si può ben dire che “il grande teatro è soprattutto hard”.¹⁰¹

⁹⁴ Cfr. A. Liberovici, *Note di scrittura scenica*, cit., pp. 66-67. Pirandello dichiarava nella *Prefazione*: “quei sei vivevano d’una vita che era la loro propria e non più mia” (cfr. L. Pirandello, *Prefazione*, cit., p. 37).

⁹⁵ Cfr. E. Sanguineti, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 31.

⁹⁶ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore*, cit., p. 58.

⁹⁷ Cfr. M. Venturo, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 139.

⁹⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 160.

⁹⁹ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 20.

¹⁰⁰ Cfr. F. Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, cit., p. 180.

¹⁰¹ Cfr. E. Sanguineti – E. Buonaccorsi, *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 20.



SAMANTA TRIVELLINI

“CIVIS ROMANA SUM”.

**LA LONDRA INTERTESTUALE DI BERNARDINE
EVARISTO**

1. *Un discorso anticanonico*

The Emperor's Babe (2001) di Bernardine Evaristo, definito un romanzo in versi post-epico¹ al pari del più noto poema *Omeros* di Derek Walcott, ha una curiosa ambientazione: la *Londinium* romana all'inizio del III secolo, all'epoca dell'imperatore Settimio Severo (146-211 d. C.). La grande città, importante crocevia di scambi commerciali e avamposto militare, è popolata da un'umanità variegata: l'aristocrazia romana, i venditori del mercato e del porto, gli schiavi catturati nelle tribù della

¹ Si veda K. Burkitt, *Imperial Reflections: The Post-Colonial Verse-Novel as Post-Epic*, in *Classics in Post-Colonial Worlds*, edited by L. Hardwick – C. Gillespie, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 160. Sulla forma del romanzo in versi contemporaneo si veda anche L. O. Sauerberg, *Repositioning Narrative: The Late-Twentieth-Century Verse Novels of Vikram Seth, Derek Walcott, Craig Raine, Anthony Burgess, and Bernardine Evaristo*, in “*Orbis Litterarum*”, 59, 2004, pp. 439-464.

Caledonia, le prostitute giunte da tutti gli angoli dell'impero e gli immigrati provenienti dalle remote regioni africane.

Come testimoniano gli studi sulla Britannia romana e sulle politiche migratorie dell'impero,² nei primi secoli dopo Cristo la presenza di immigrati africani è attestata in riferimento ad un'unità di soldati 'mori' fra le truppe poste a difesa del vallo di Adriano. Ed è a partire da questo dato che Evaristo inventa la vicenda di Zuleika, narrata in prima persona da questa figlia di schiavi fuggiti dalla Nubia verso l'estrema provincia nord-occidentale: l'infelice matrimonio con un anziano aristocratico, l'adulterio con Settimio Severo giunto in missione militare nella remota provincia, l'assassinio dell'imperatore e la scoperta del tradimento, fino alla morte per veleno.

L'esperienza di *writer in residence* presso il Museum of London ha permesso all'autrice di ricreare lo scenario urbano antico: la città romana con le sue strade, abitazioni e botteghe, che confluisce nella *Londinium* multiculturale del romanzo. Il testo è inoltre un'ideale continuazione del semiautobiografico *Lara* (1997 e 2009), dove la protagonista di padre nigeriano e madre inglese compie un viaggio nella storia familiare alla ricerca delle proprie radici. In *Lara* – scritto come *The Emperor's Babe* in distici irregolari – la frase ritmata, influenzata dallo *slang* e dall'oralità, trasporta il lettore in una storia di discriminazione razziale e insieme di confronto culturale e crescita personale, proprio a partire dalla metropoli inglese.³

² Si veda P. Fryer, *Staying Power: The History of Black People in Britain*, London, Pluto Press, 1984; A. Barbero, *Barbari: immigrati, profughi, deportati nell'impero romano*, Roma – Bari, Laterza, 2006, pp. 39-45.

³ Sulla riscrittura della storia nella narrativa di Bernardine Evaristo, in particolare in romanzo *Lara*, si veda F. Giommi, *Bernardine Evaristo: Riscrittura della storia e sincretismo come missione*, in Ead., *Narrare la black Britain. Migrazioni, riscritture e ibridazioni nella letteratura inglese contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 174-188.

Nella seconda opera Evaristo si spinge più indietro nel tempo, per contaminare fin dall’origine il mito purista dell’identità nazionale. L’autrice cita in epigrafe una frase di Oscar Wilde (“The one duty we owe to history is to rewrite it”)⁴ che ne costituisce il principio ispiratore. Wilde proclama la superiorità della finzione immaginativa sulla realtà e celebra quegli storici e biografi antichi e moderni che, a suo giudizio, non si sono attenuti ai fatti ma hanno ricostruito la storia su basi estetiche e antirealistiche.⁵ Questa prospettiva, come si vede, ben si presta a una lettura della storia in chiave postmoderna⁶ e tale, di fatto, è la rielaborazione che *The Emperor’s Babe* offre del passato britannico.

Nel suo romanzo Evaristo offre un affresco alternativo della Londra antica e al tempo stesso della Londra moderna, creando un parallelismo fra i popoli originari della Gran Bretagna e la società postcoloniale e multiculturale di oggi.⁷ Immaginare la *Londinium* romana come una città multirazziale, dove il latino ufficiale si mescola alle tante lingue degli immigrati, è un gesto fortemente critico nei confronti di una visione essenzialista (fondata sulla falsa credenza di un’omogeneità razziale e culturale) del mondo britannico. Non a caso nel romanzo il concetto stesso

⁴ Cfr. O. Wilde, *The Critic as Artist: With Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing*, in Id., *Plays, Prose Writings and Poems*, edited by A. Fothergill, London, Dent, 1996, p. 115.

⁵ In Erodoto definito “Father of Lies” (e in altri autori antichi e moderni) “facts are either kept in their proper subordinate position, or else entirely excluded on the general ground of dulness” (cfr. O. Wilde, *The Decay of Lying*, in Id., *Plays, Prose Writings and Poems*, cit., p. 61).

⁶ Si veda L. Danson, *Wilde as Critic and Theorist*, in *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, edited by P. Raby, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 81.

⁷ Scegliendo Londra come sineddoche del multiculturalismo britannico, Evaristo si pone all’interno di una tendenza consolidata della letteratura post-coloniale e della migrazione. Si veda J. McLeod, *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, London – New York, Routledge, 2004, pp. 158-188; P. Cuder-Dominguez, *Ethnic Cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith*, in “European Journal of English Studies”, 8, 2004, pp. 173-188.

di *romanitas* è legato alla figura dell'imperatore, ambigua da questo punto di vista poiché Settimio Severo è di origine libica. A proposito dell'intento revisionista del suo romanzo, Evaristo si è così espressa:

“Britain has always been multicultural, and to a greater or lesser extent, multiracial, certainly from the 16th century when there were significant Black populations in the country. So, in one sense, *The Emperor's Babe* is a dig at those Brits who still harbour ridiculous notions of racial purity and the glory days of Britain as an all-white nation. [...] The novel is peppered with Latin, Italian, Cockney-rhyming slang, patois, American slang, pidgin Scots-Latin, and in the case of Severus, broken English. [...] And we mustn't forget that the English language itself is a hybrid of several other languages, so I'm just continuing the tradition.”⁸

Uno degli aspetti più originali dell'opera è il suo mosaico linguistico, ibridato da accenti e registri diversi, ma anche pronto a reimpiegare materiali letterari altrui. Le numerose citazioni letterarie o gnomiche (motti tradizionali e proverbi latini spesso impiegati come titoli di capitolo)⁹ contribuiscono alla verosimiglianza dell'ambientazione antica ma rafforzano anche la dialettica fra passato e presente. Si pensi all'istruzione di Zuleika, che il marito vuole romanizzare e raffinare attraverso lo studio della letteratura greca e latina. La resistenza della ragazza (“He said it was absolutely imperative // that I speak Ancient Greek, but I said learning / one alphabet in a lifetime was enough, actually”)¹⁰ si appunta in particolare sull'epica, considerata un'eco sbiadita di un passato che le è estraneo culturalmente e geograficamente:

“He made me read Homer's *Iliad*,

⁸ *Bernardine Evaristo Interviewed by Karen McCarthy*, in “Valparaiso Poetry Review: Contemporary Poetry and Poetics”, IV, Spring-Summer 2003, all'indirizzo web <www.valpo.edu/vpr/evaristointerview.html>.

⁹ Tra i titoli latini dei capitoli, sempre accompagnati da traduzione, si vedano per esempio “Dum Vivimus, Vivamus (While We Live, Let Us Live)” e “Dum Spiro, Spero (While There's Life, There's Hope)” (cfr. B. Evaristo, *The Emperor's Babe*, London, Penguin Books, 2001, p.117 e p. 202).

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 83.

which I found bloody tedious, quite frankly.

All about the siege of Troy. I mean, who cares?
[...]

Then he made me learn Virgil’s *Aeneid*
off by heart for my Roman History class.

It’s all about the founding of Rome. And it’s,
oh, only twelve books long. Contemporary

‘cos it’s oh, only over two hundred years old”.¹¹

Questo fastidio profondo, suscitato anche dalla prospettiva elitaria e misogina del maestro Teodoro, coagula intorno ai due concetti fondamentali del canone e dell’*imitatio*:

“Theodorus says I shouldn’t write poetry
until I’ve studied the last thousand years

of the canon, learnt it off by heart
and can quote from it at random, *and* imitate it

before attempting my own stuff, [...]

Says all the notable poets were men, [...]

[...] and anyway
I’d never write good poetry because what did

I know about war, the gods
and the founding of countries?”¹²

Se infatti in regime classicista i rimandi ad altre opere hanno la funzione di “stabilire una muta complicità con il lettore sulla scorta di un patrimonio comune caro a entrambi”, permettendo allo scrittore di “emulare, gareggiare in bravura, con il modello richiamato”;¹³ Zuleika

¹¹ Ivi, p. 84.

¹² Ivi, pp. 83-85.

¹³ Cfr. M. Polacco, *L’intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 13. Si veda anche G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 12-13.

vuole invece scrivere dei versi personali, poiché sente di non avere alcun legame con gli autori precedenti. Alla storia e al sapere ufficiale si contrappongono dunque un ‘noi’ e un presente rappresentati dai “Nubians in Londinium”, da altri personaggi della Londra non ufficiale¹⁴ e dalla stessa protagonista, straniera senza rapporti con l’aristocrazia e l’alta cultura (“what I really want to read / and hear is stuff about us, about now”)¹⁵; e inoltre dalla poetessa Saffo, unica figura della letteratura classica con la quale Zuleika sente di avere un’affinità, anche se Teodoro la chiama con disprezzo “butch dyke” e “minor poet”.¹⁶

Le implicazioni polemiche sono chiare se si pensa al classico studio di Harold Bloom *The Western Canon* (1994), che fissa i criteri di canonicità esclusivamente in base al merito letterario (con Shakespeare in posizione centrale) e respinge coloro che in nome del femminismo e di una cultura multietnica cercano di sostituire “the library for the Canon and the archive for the discerning spirit”,¹⁷ fondando la scrittura non sull’arte ma su rivendicazioni socio-politiche o identitarie. Le ambizioni letterarie di Zuleika sono appunto estranee a qualsiasi “anxiety of influence” intesa come fertile confronto con la tradizione precedente.¹⁸ Contraria ai classici e favorevole a una poesia delle donne e dei marginali, la protagonista di *The Emperor’s Babe* vuole scrivere non per i posteri ma per il pubblico contemporaneo (“I ain’t writing for posterity [...] Well, I’m a thoroughly modern miss”),¹⁹ dando voce alla pluralità culturale della Londra in cui vive. La scrittura dovrà allora rivisitare la storia per offrirne una versione

¹⁴ Questa Londra eccentrica è descritta brillantemente nella sezione iniziale intitolata “Londinium Tour Guide (Unofficial)” (cfr. *ivi*, p. 9).

¹⁵ Cfr. B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 85.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 84.

¹⁷ Cfr. H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Riverhead Books, 1995, p. 8.

¹⁸ Si veda. *ivi*, pp. 6-7.

¹⁹ Cfr. B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 85.

anti-autoritaria e illuminare il complicato intreccio sociale fra i ruoli subalterni²⁰ e quelli egemoni.

2. *Le citazioni classiche*

Il romanzo, peraltro, provvede a ironizzare e relativizzare la posizione della protagonista. Si pensi al suo rapporto autoritario con due schiave caledoni, che ripete specularmente il meccanismo oppressivo subito dalla stessa Zuleika.²¹ Si pensi soprattutto al suo dichiarato scetticismo di fronte ai classici, che sembra capovolgersi a più riprese in un vero e proprio omaggio. L’ammirazione del suo maestro per Virgilio (“You should hear him go on about Virgil [...] about how / the *Aeneid* will still be a classic text // in two millennia from now”) e per la poesia leggera di Plinio il Giovane (“he says / it’s imperative I start with hendecasyllables // à la Pliny Jr”) è accolta con scetticismo (“I found the lot of it B-O-R-I-N-G”).²² Ma è poi Zuleika a citare Plinio per le sue famose lettere (“in the words of the great god Pliny / *the one too early and the other too late*”)²³ e

²⁰ Usiamo qui il concetto di subalternità nell’accezione generale di marginalità e subordinazione, senza implicare necessariamente uno sfruttamento (si pensi a Zuleika, “libera cittadina” e nondimeno soggetta alla cultura patriarcale). Nel romanzo della Evaristo i soggetti subalterni hanno origini diverse, discriminati in base al *gender*, all’estrazione sociale e alla provenienza etnica. Si veda G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*, edited by R. C. Morris, New York, Columbia University Press, 2010, pp. 237-292.

²¹ La padrona impone alle ragazze dei nomi romani e minaccia di far loro indossare la tradizionale iscrizione che identificava il proprietario di uno schiavo in fuga: “Hold me lest I flee & return me to my master” (cfr. B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 208). Si veda *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, edita da E. Diehl, Berolini, Apud Weidmannos, 1961, vol. I, p. 145, n. 774: “tene me ne fugiam et revoca me [...] ad dominum meum”.

²² Cfr. B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 84.

²³ Cfr. *ivi*, p. 85. La frase originaria (*Audies brevi nuptias lugentis nuptias senis; quorum alterum immaturum alterum serum est*) si riferisce a un vedovo che ha perso il figlio e che vorrebbe risposarsi, troppo presto per il recente lutto ma troppo tardi

l'epigrafe del capitolo *Verbosa Orgia* traduce ancora una frase pliniana: "Scarce a day has passed wherein we have not been entertained with the recital of some poems".²⁴ La protagonista impiega insomma ripetutamente dei materiali tradizionali (miti e autori classici) per dar voce al suo dolore e ai suoi desideri: nonostante le sue dichiarazioni di 'poetica' ostili alla tradizione classica, Zuleika non può prescindere dai codici della cultura dominante, anche se cerca sempre di incrinarli dall'interno con un gesto di radicale e spontanea sovversione.²⁵ L'autrice, da parte sua, condivide questo recupero sotterraneo ma critico della tradizione:

"Zuleika's teacher says you have to learn the canon. Really, I'm just satirizing people who say that. At the same time [...] I think it's very useful to learn the canon so that you have a fuller understanding of the art form that you're working with."²⁶

Pensiamo innanzitutto all'ode oraziana di *Carmina*, I, 23, 11-12 (*tandem desine matrem / tempestiva sequi viro*) che è tradotta letteralmente ("Time to leave your mother, dear. / You're ready for a man")²⁷ e forma l'epigrafe del capitolo *The Betrayal*, in cui Zuleika è data in sposa al nobile Felix. Il titolo allude ovviamente al tradimento dei genitori che 'vendono' la figlia in cambio del prestigio sociale e della ricchezza, ma la citazione si tinge volutamente di sarcasmo poiché nel romanzo la madre è indifferente alla sorte della figlia e dedica tutte le sue attenzioni al figlio minore.

considerando la sua età. Zuleika riferisce i due avverbi a se stessa e al vecchio marito (cfr. Plinio, *Epistulae*, IV, 2, 7).

²⁴ Cfr. B. Evaristo, *The Emperor's Babe*, cit., p. 194. Il riferimento è a Plinio, *Epistulae*, I, 13, 1: *Toto mense aprili nullus fere dies, quo non recitaret aliquis.*

²⁵ Si veda K. Burkitt, *Imperial Reflections: The Post-Colonial Verse-Novel as Post-Epic*, cit., pp. 164-165.

²⁶ S. M. Valdivieso, *Interview with Bernardine Evaristo*, in "Obsidian III. Literature in the African Diaspora", 5, Fall-Winter 2004, p. 3

²⁷ Cfr. B. Evaristo, *The Emperor's Babe*, cit., p. 14.

Anche nel caso delle citazioni dalle satire di Giovenale, il reimpiego non è meccanico ma attentamente calcolato per mettere in rilievo i temi narrativi. L’insofferenza matrimoniale di Zuleika, per esempio, è evidenziata dal titolo giovenaliano del secondo capitolo della terza parte *Capistrum maritale (The Matrimonial Halter)*, che proviene da *Saturae*, VI, 41-42: *si moechorum notissimus olim / stulta maritali iam porrigit ora capistro*. E un altro verso, che allude al disgusto per gli aristocratici commensali del marito (“the guests soused the floor with the washings of their insides”)²⁸ proviene dalla stessa fonte: *dum redit et loto terram ferit intestino* (VI, 429). Caratteristica in questi casi, è la diversa contestualizzazione del frammento classico, che trasforma l’originario pregiudizio misogino nel suo contrario.

Gli *Amores* di Ovidio compaiono in una descrizione dell’imperatore come amante esperto (“*Candida me capiet; capiet me flava puella. / I’m a sucker for a blonde – and a brunette!*”)²⁹ e il titolo del capitolo che descrive il suo incontro con Zuleika cita un altro celebre verso: *Every Lover is a Soldier*.³⁰ La citazione è ironica poiché Settimio Severo è un amante passionale ma prima di tutto un vero soldato, che incarna le strategie di conquista della Roma imperiale: l’immagine ovidiana è perciò neutralizzata nella sua implicazione originaria, che esortava a rinunciare alla vita militare a favore della vita privata. Questo scambio fra sfera sessuale e sfera militare si manifesta anche nella citazione modificata del famoso motto cesariano (“*Vidi, vici, veni*”)³¹ e in genere nel reimpiego del repertorio elegiaco latino, che aveva già adattato l’immaginario poetico della guerra all’esperienza amorosa. Si pensi alla sezione intitolata *My Legionarius*,

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 106.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 157. Il rinvio è a Ovidio, *Amores*, II, 4, 39.

³⁰ Cfr. B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 217. Il riferimento è a Ovidio, *Amores*, I, 9, 1: *Militat omnis amans*.

³¹ Cfr. B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 134.

tutta costruita sull'uso erotico del lessico bellico ("I am your hostage. // I am dying. I am dying of your dulcet conquest")³² e narrata da una voce femminile che occupa provocatoriamente il punto di vista maschile, capovolgendo il ruolo dominante dell'elegia. Non troppo diverso, in chiave mondana più che amorosa, è l'abbassamento che subisce una famosa citazione virgiliana (*Aeneis*, XI, 641: *sic itur ad astra*) nel titolo del capitolo che apre l'ottava sezione: *Thus One May Go to the Stars – Virgil*. Se il poeta latino si riferisce alle future imprese del giovane Iulo che porteranno la sua fama alle stelle, Zuleika dichiara invece alle amiche la propria vocazione poetica e cerca di ottenere un riconoscimento pubblico per dimostrare di essere "so much more than just a pretty babe".³³

Una sintonia più profonda appare invece in un'altra citazione di Virgilio, che appare mentre Zuleika medita su un sentimento mai provato prima. Le parole pronunciate da Didone mentre osserva sconvolta la flotta di Enea in partenza da Cartagine (*Aeneis*, IV, 412) si inseriscono in un contesto altrettanto drammatico (la gelosia di Zuleika), e la citazione non è in questo caso ironica bensì anticipa la parabola tragica della protagonista che si identifica con la regina cartaginese:

"it was what my parents showed my brother,

what I'd never heard from the mouth of Felix,
[...] A-M-O-R.

In the words of noster maximus poeta, yeah,
Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis?

Oh, cruel love, to what extremes do you
not drive our human hearts?"³⁴

³² Cfr. *ivi*, p. 133.

³³ Cfr. *ivi*, p. 191.

³⁴ *Ivi*, pp. 165-166.

Rispetto a quello di Zuleika, il rapporto di Settimio Severo con la poesia virgiliana è invece più tradizionale e fa appello al prestigio canonico del poema epico senza la minima tentazione ironica. Evocando la sua ambizione giovanile che lo ha portato a combattere per il potere, l'imperatore dichiara di essersi ispirato ai versi virgiliani:

“Soon after I read fine words of Virgil,
who is noster maximus poet, of course.
(‘Of course,’ I echoed, a tad too quickly.)
They can because they think they can”.³⁵

La citazione (*Aeneis*, V, 229: *possunt, quia posse videntur*) si riferisce a una gara sportiva in occasione dei giochi funebri, ma per l'imperatore esprime la certezza del trionfo finale: Settimio Severo non si identifica in un personaggio perdente ma fa propria l'etica romana di conquista, rivivendo gli ideali imperiali così efficacemente cristallizzati nel poema virgiliano. D'altra parte, anche questo personaggio non sfugge a una sottile relativizzazione, che ne incrina la valenza ufficiale. Incarnazione della *romanitas*, egli partecipa infatti alla società multiculturale rappresentata nel romanzo ed esprime anzi consapevolmente il pluralismo etnico dell'impero: un libico “who was ridiculed on arrival in Eternal City / because of his thick African accent. / Today he is icon to sixty million subjects”.³⁶ Non è allora un caso che sia proprio lui a pronunciare dei versi che sovvertono profondamente l'associazione fra identità nazionale e suolo natio, sacra al patriottismo inglese: “If I should die, think only this of me, Zuleika, / there's a corner somewhere deep / in Caledonia that is forever

³⁵ Ivi, p. 141.

³⁶ Cfr. ivi, p. 144.

Lybia”.³⁷ Queste parole sono una parodia palese dell’*incipit* di un famoso sonetto di Rupert Brooke, *The Soldier* (1914), in cui il giovane poeta morto nella prima guerra mondiale esprimeva il suo profondo attaccamento alla patria: “If I should die, think only this of me; / That there’s some corner of a foreign field / That is for ever England”.³⁸

3. *Echi moderni*

La doppia geografia di *The Emperor’s Babe*, con l’immaginata *Londinium* romana dietro la quale emerge in trasparenza la capitale contemporanea, si accompagna a un doppio gioco intertestuale che intreccia alle citazioni classiche gli echi della letteratura moderna: se le prime conferiscono concretezza allo scenario antico, le seconde suggeriscono con ricercato anacronismo una radicale attualizzazione.

Pensiamo per esempio all’epica descrizione dell’avventuroso viaggio per mare dei genitori di Zuleika, emigrati a *Londinium* fra grandi difficoltà. Il testo allude in modo trasparente alle migrazioni del nostro tempo, dai paesi poveri verso la ricca Europa:

“they fled 200ks to Khartoum in a caravan,

exporting sacks of sorghum,
lentils and melons.

They travelled for a year
before they reached, slept in forests

³⁷ Cfr. *ivi*, pp. 148-149.

³⁸ R. Brooke, *The Soldier*, in *Id.*, *The Poetical Works*, Edited by G. Keynes, London, Faber, 1960, p. 23. Un’allusione a questi stessi versi compare anche nel primo romanzo di Evaristo, *Lara*: “Louis was buried in a plot next to Gladys in a corner / of Woolwich – which would be forever – foreign” (cfr. B. Evaristo, *Lara*, Highgreen, Bloodaxe Books, 2009, p. 92). In questo caso si parla di un avo tedesco della protagonista, trasferitosi ancor giovane a Londra e oggetto di feroci discriminazioni allo scoppio della prima guerra mondiale.

[...] they heard
of Londinium, way out in the wild west,

a sea to cross, a man
could make millions of denarii.”³⁹

Ma lo scatto attualizzante si accompagna a una precisa citazione letteraria:

“[they] sailed out of Khartoum on a barge,

no burnished throne, no poop of beaten gold,
but packed with vomiting brats

and cows releasing warm turds
on to their bare feet. Thus perfumed,

they made it to Londinium on a donkey”;⁴⁰

che rimanda alla celebre descrizione della regina egiziana al suo primo incontro col generale romano, in *Anthony and Cleopatra* di Shakespeare:

“I will tell you.
The barge she sat in, like a burnish’d throne
Burn’d on the water: the poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were love-sick with them [...] .”⁴¹

Evaristo riprende in negativo i dettagli della sua fonte, per descrivere la miseria degli schiavi che fuggono dal regno africano. L’ammicco si raddoppia, del resto, poiché la stessa pagina era stata citata in *The Waste Land* (“The Chair she sat in, like a burnished throne”);⁴² e se Eliot

³⁹ B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., pp. 25-26.

⁴⁰ Ivi, p. 3.

⁴¹ W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, edited by J. Wilders, London, Routledge, 1995, p. 139 (II, 2, 191-195).

⁴² Cfr. Th. S. Eliot, *The Waste Land*, in Id., *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1969, p. 64 (*A Game of Chess*, 77).

impiegava l'opulenza dell'*imagery* shakespeariana per evocare una figura femminile decadente e straniata, Evaristo la utilizza in modo più ludico contrapponendo l'umile origine di Zuleika alla leggendaria Cleopatra.

Analogo è il reimpiego delle suggestioni conradiane di *Heart of Darkness*, là dove il narratore Marlow, per introdurre la vicenda della degradazione morale del colonizzatore Kurtz, associa uno scenario antico e uno moderno, evocando l'antica conquista romana della Britannia e sovrapponendola al cupo tramonto sul "sea-reach of the Thames",⁴³ nella "monstrous town" di Londra, un tempo anch'essa "one of the dark places of the earth":⁴⁴

"I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago – the other day.... Light came out of this river since –you say Knights? Yes; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lighting in the clouds. We live in the flicker – may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday. Imagine the feelings of a commander of a fine – what d'ye call 'em? – trireme in the Mediterranean, ordered suddenly to the north [...] Imagine him here – the very end of the world, a sea colour of lead, a sky the colour of smoke [...] Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery, the utter savagery, had closed round him, – all that mysterious life of the wilderness that stirs in the forest, in the jungles, in the hearts of wild men."⁴⁵

L'incontro perturbante avvenuto due millenni prima ai confini del mondo sarà ripetuto nel racconto africano di Marlow, dedicato al colonialismo britannico ed europeo del XIX secolo; ma è ripetuto anche nelle pagine di Evaristo, che mette in scena il confronto fra centro imperiale e periferia coloniale nel tempo antico della *Londinium* romana e (allusivamente) nel tempo moderno della Londra post-coloniale. L'Africa da cui proviene la famiglia di Zuleika e la Caledonia celtica, come l'Africa

⁴³ Cfr. J. Conrad, *Heart of Darkness*, in Id., *Youth: A Narrative, Heart of Darkness, The End of the Tether*, With a Prefatory Note by the Author, Introduction by C. B. Cox, Notes by N. Sherry, London, Dent & Sons, 1974, p. 37.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 40-41.

tenebrosa di Kurtz, sono mondi inquietanti, inesplorati e non toccati dalla civiltà:

“ [...] Some nights we’d go to the river,
sit on the beach, look out towards
the marshy islands of Southwark,
and beyond to the jungle that was Britannia,
teeming with spirits and untamed humans.”⁴⁶

Non a caso il romanzo di Evaristo, che narra l’emigrazione da un impero in rovina verso un altro impero in pieno sviluppo,⁴⁷ solleva drammaticamente il problema identitario dei migranti. Si pensi ancora a Zuleika, che non rinnega le proprie origini nubiane ma si identifica con la nuova città, anche di fronte al sarcasmo dei romani. E alle aspre parole della cognata:

“A real Roman is born and bred,
I don’t care what anyone says,
and that goes for the emperor too,
jumped-up *Leebyan*. Felix will never
take you to Rome, Little Miss *Noobia*,
he has his career to think of.”⁴⁸

risponde rivendicando la propria cittadinanza e citando (ancora una volta) un classico: “Yet I was a Roman too. / *Civis Romana sum*. It was all I

⁴⁶ B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 12.

⁴⁷ Il paradigma della *translatio imperii* è in stretta relazione con l’ideologia di conquista britannica. Su questo tema si veda P. Vasunia, *Greater Rome and Greater Britain*, in *Classics and Colonialism*, Edited by B. Goff, London, Duckworth, 2005; R. S. Mantena, *Imperial Ideology and the Uses of Rome in Discourses on Britain’s Indian Empire in Classics and Imperialism in the British Empire*, Edited by M. Bradley, Oxford, Oxford University Press, 2010.

⁴⁸ B. Evaristo, *The Emperor’s Babe*, cit., p. 53.

had”.⁴⁹ La celebre formula ciceroniana⁵⁰ capovolge quella dell’avversaria (“A real Roman [...] born and bred”) e corrisponde paradossalmente alle dichiarazioni di tanti immigrati che reclamano la propria *Englishness* dopo un travagliato percorso di negoziazione con tutte le componenti del loro vissuto. Tanto le parole di Zuleika che reclama la propria *romanitas*, quanto quelle della cognata che gliela nega, riecheggiano – con effetti opposti – la dichiarazione di Karim Amir, protagonista di *The Buddha of Suburbia* (1990) di Hanif Kureishi: “I am an Englishman born and bred, almost. [...] But I don’t care. Englishman I am [...]”.⁵¹ È la condizione di *in-betweenness*⁵² tipica dei migranti di seconda generazione, costretti a formare la propria identità sociale fuori da ogni schematico presupposto.

Se, come suggeriva Wilde, l’unico nostro dovere nei confronti della storia è quello di riscriverla senza lasciare che “our monstrous worship of facts” usurpi “the domain of Fancy” e invada “the Kingdom of Romance”,⁵³ il romanzo *The Emperor’s Babe* compie davvero una brillante rivisitazione del passato senza rinunciare ai diritti della creatività. Evaristo si serve abilmente dei materiali letterari, mettendo in scena il rapporto ambivalente dei soggetti subalterni con la tradizione culturale e facendo un uso intensivo della citazione. Con tecnica squisitamente postmodernista,

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 54.

⁵⁰ Il riferimento è a Cicerone, *In C. Verrem*, II, v, 56, 147: *illa vox et imploratio “Civis Romanus sum,” quae saepe multis in ultimis terris opem inter barbaros et salutem tulit*. La formula era usata antifrausticamente nel contesto originario (dichiararsi romano nella Sicilia di Verre voleva dire consegnarsi al carnefice). Zuleika la impiega in senso diretto, come “barbara” diventata romana, ma ironicamente l’appello non le porterà aiuto.

⁵¹ Cfr. H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, Chatham, Faber and Faber, 1990, p. 1.

⁵² Il concetto di *in-betweenness* si riferisce alla posizione liminale e interstiziale del soggetto subalterno all’interno di una cultura egemonica, fra oppressione e ‘presenza’ attiva. Si veda H. Bhabha, *The Location of Culture*, London – New York, Routledge, 1994, pp. 59-60.

⁵³ Cfr. O. Wilde, *The Decay of Lying*, cit., p. 52 e p. 61.

abolendo i confini gerarchici tra i generi e gli stili,⁵⁴ il testo affianca frammenti di provenienza diversa (letteratura alta, moderna cultura di massa) e li riformula in un linguaggio ibrido, volutamente colloquiale.⁵⁵ Il rapporto con le opere altrui non è mai deferenziale ma nemmeno di aperta frattura o polemica: è una rielaborazione che in alcuni casi modifica il registro di partenza, in altri assume toni ironici o parodici, in altri ancora si serve del frammento citato per drammatizzare il ruolo dell'io narrante. Proprio il fatto che la vicenda sia narrata in prima persona da Zuleika, aspirante poetessa, fa di lei la responsabile di molte citazioni (soprattutto quelle non inserite direttamente nel racconto) e conferisce loro il tono sarcastico o la tensione melodrammatica della sua voce. In tal modo una figura femminile rimette in gioco il problema identitario e insieme la tradizione letteraria: la sua condizione di marginale, al di là della tragica conclusione del romanzo, è premessa indispensabile alla rivisitazione del passato e insieme alla possibilità di una diversa definizione del presente, che tenga conto delle molteplici sfumature di una *Britishness* alternativa.

⁵⁴ Si veda, nell'amplissima bibliografia, il classico lavoro di L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London; New York, Routledge, 1988.

⁵⁵ Si veda C. M. Gnappi, *Triclinio e toga Armani: "The Emperor's Babe" di Bernardine Evaristo*, in *"De Claris Mulieribus". Figure e storie femminili nella tradizione europea*, a cura di L. Bandiera e D. Saglia, Parma, MUP, 2011, pp. 411-432.

MATERIALI / MATERIALS



MARIAPIA PIETROPAOLO

ECHOES OF HYLAS.

THE POETICS OF ALLUSION IN PROPERTIUS

In the wake of John Hollander's influential book on the phenomenon of echoes in post-Renaissance literature, classical scholars have identified echoes in and allusions to the subtexts and contexts of the elegiac genre, and continue to elucidate the theoretical stance that the elegists assumed with respect to both their contemporaries and the Greek and Roman literary traditions.¹ The acoustic phenomena implicit in the context of literary echoes were expressed in various myths, the oldest of which was the myth of Hylas, discussed by Hollander in the version told in the sixth *Bucolic* of

¹ See J. Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley, University of California Press, 1981, *passim*; T. M. Greene, *The Light in Troy*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp.16-19. There has also been renewed interest in G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951. See R. A. Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 8-10; R. Thomas, *Virgil's 'Georgics' and the Art of Reference*, in "Harvard Studies in Classical Philology," 90, 1986, p. 171; S. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 20, p.102; L. Edmunds, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. XII, p. 43.

Vergil.² Prior to Ovid's account of the myth of Echo and Narcissus in the *Metamorphoses*, the myth of Hylas is the earliest to foreground explicitly the idea of the repetition of voices, suggesting the possibility of using such resonance as an allegorical basis for a poetics of allusion.³

1. *The Hylan Paradigm*

The literary genealogy of the myth of Hylas up to and including the first book of Propertian *Elegies* conditions us to appreciate a poetic world constituted by the interplay of echoes and allusions. In this world the mythical past resonates in the present of the elegiac literary construct, in texts that consist largely of intertextual relations and intratextual repetition.⁴ By the time Propertius wrote his *Elegies*, the myth of Hylas was a common motif in epic and other hexameter poetry. It appears in Apollonius Rhodius' *Argonautica* (1, 1172-1357),⁵ Theocritus' *Idyll*, 13,

² See J. Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, cit., p. 13.

³ Although Hylas is mentioned in Ovid's *Ars Amatoria* (3, 110), it should be noted that he is conspicuously absent from the *Metamorphoses*, where there is instead the story of Narcissus combined with that of the nymph Echo (*Metamorphoses*, 3, 339-510). Because of the parallels that can be drawn from the characterization of the boy protagonists, the nymphs, the pools, and the presence of echoes and Echo, we can consider Narcissus a type of Hylas.

⁴ Intratextuality, as Alison Sharrock proposes, assumes that the meaning of a work of poetry emerges not only from a reading of the whole of its text and from the interpretation of its constituent parts, but also from the echoic relationships between parts, and between parts and whole. Such relationships are marked by authorial control and self-display, and, I would argue, ultimately reveal the poet's programmatic stance while actively involving his readers in the appreciation and admiration of the self-citational dynamics of his poetics. See A. Sharrock, *Intratextuality: Texts, Parts, and (W)holes in Theory*, in *Intratextuality: Greek and Roman Textual Relations*, Editors A. Sharrock – H. Morales, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 6.

⁵ Varro Atacinus also produced an account of the Argonautic expedition, the *Argonautae*, of which only a few fragments survive. None of these fragments, however, mention Hylas. See A. S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 171-176.

Nicander's *Heteroeoumena* (*apud* Antoninus Liberalis *Metamorphoseon Synagoge*, 26) and Vergil's *Bucolic*, 6. There are also Hellenistic epigrams that feature a protagonist who resembles Hylas.⁶ These elaborations of the Hylas myth all anticipate thematic features central to elegy and foreground the fundamental characteristic of literary echoes, which, as we shall see, is to confer on poetry a conspicuously self-referential quality. Not only do the narratives themselves echo each other, but they also frequently showcase the echoing mechanism at the core of allusive poetic practice, even as the echoing figure of Hylas moves out of Greek epic into Roman elegy. So common a topos of allusivity did the myth become that in *Georgics*, 3, 6 Vergil asks *cui non dictus Hylas puer?*⁷

In poem 1, 20 Propertius pays great attention to the myth, bringing it into the genre of elegy as an exemplum, both erotic and metapoetic, and offering evidence that his penchant for echoes and allusions is essentially the result of what we can call a Hylan poetics of elegy. Casting himself as the *praeceptor amoris* for Gallus, the Propertian poet-lover uses the story of Hylas as a vehicle for imparting instruction in love. The pivotal episode of the story occurs when Hylas, squire and lover of Hercules – here cast as an elegiac lover rather than an epic hero – is suddenly snatched by a nymph while drawing water from a spring and is dragged below, leaving Hercules to weep for his loss. Propertius calls attention to the elegiac aspects of the

⁶ For other writers associated with Hylas' name, including Kinaiton, Hellanicus, Dionysius Periegetes, [Hyginus], and *P. Oxy 3723* which also names Hylas, see R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 266-267; F. Cairns, *Sextus Propertius the Augustan Elegist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 239. In addition, despite the lack of direct evidence, "Parthenius' not very extensive fragments and testimonia contain two works in which the Hylas myth could appropriately have featured: he wrote a *Heracles* [...] and he also composed a *Metamorphoses*" (cf. F. Cairns, *Sextus Propertius the Augustan Elegist*, cit., pp. 237-238).

⁷ All citations of Vergil are from *P. Vergili Maronis Opera*, *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969.

story through his emphasis on the beauty of Hylas, conventional of the elegiac beloved;⁸ the solitude of the spring, a conventional setting of the elegiac love story;⁹ and the pining of Hercules, conventional of the elegiac lover.¹⁰ In a reprise of the myth of Narcissus in 1, 20, Propertius pairs Hylas with Gallus, the founder of the Roman elegiac tradition,¹¹ and uses both as devices for authorial self-reflection.

The popularity of the Hylas myth and the echoic relations that it foregrounds also make it very appealing on the intertextual plane, enabling the poet to link his poetry to a tradition by making it resonate within his work. The identification of intratextual and intertextual echoing reveals a form that is simultaneously fragmented and united, displaying both the origin of the constituent parts and the integrity of the new wholeness in which they are embedded. As the story of a boy who survives as multiple echoes of his name, the myth of Hylas exemplifies a poetics of selective appropriation in which inherited literary material is transformed into textual echoes and thematic allusions. The myth of Hylas is an appropriate one for this paradigmatic role on both the intratextual and intertextual levels. Hylas' absorption into the pool while lingering upon his own image, and his later existence as acoustic fragments of himself in multiple contexts, constitute an effective trope for the elegist's orientation of his gaze upon himself and for his practice of redeploing fragments of his poetry in other areas of the same work.

⁸ Cf. e.g. Propertius, 1, 2; 1, 4; 1, 14; 2, 18b; 2, 22; Tibullus, 1, 1; 1, 5; Ovid, *Amores*, 1, 5; 1, 10; 1, 14; 2, 4; 2, 10; 3, 3.

⁹ We can see this same setting especially in Propertius, 1, 18.

¹⁰ Cf. e. g. Propertius, 1, 12; 2, 5; 2, 19; 2, 29; 3, 16; Tibullus, 1, 2; 1, 5; 1, 8; Ovid, *Amores*, 1, 2; 1, 4; 1, 6; 1, 9.

¹¹ See J. Booth – G. Lee, *Catullus to Ovid: Reading Latin Love Elegy*, Bristol, Bristol Classical Press, 1999, p. XXVII; O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, *passim*.

The element of conscious self-display as an aspect of the poetics of allusion entered the discussion of Augustan literature with Gianpiero Rosati's 1983 analysis of the Ovidian myth of Narcissus and Echo.¹² The story of Hylas, which precedes the Ovidian account of Narcissus and may be interpreted as its archetype, especially in the elaborate elegiac version found in Propertius 1, 20, has yet to benefit from this discussion. Propertius retains the basic contours of the Hellenistic myth but uses them in a way that invites a metapoetic reading. The Argo reaches the Mysian cliffs (*Argo / [...] Mysorum scopulis applicuisse ratem*) (1, 20, 17-20), where Hylas is sent off into the woods to fetch fresh water, *raram sepositi quaerere fontis aquam* (1, 20, 24), never to return.¹³ This pentameter is a mannered line that illustrates a basic principle of Callimachean poetics: the echo of *-am* that links the first and last words (*raram [...] aquam*) of the line reflects the echoic mode of composition illustrated by the structure of the poem as a whole,¹⁴ the last line of which ends with the word *amore*, echoing the final word of the first line, *amores*. Significantly, moreover, elegy 1, 20 starts with a reference to Gallus and ends with one to Hylas. Propertius both relates his Hylan poetics to the Gallan tradition and suggests that in elegy the Hylan mode is an echoic mode of composition. The conceptual equivalence of Hylas and echoic phenomena was already found in the

¹² See G. Rosati, *Narciso e Pigmalione*, Firenze, Sansoni, 1983, *passim*.

¹³ Textual citations are from *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Edited P. Fedeli, Stuttgart, Bibliotheca Teubneriana, 1985.

¹⁴ See Callimachus epigram 28, 5-6, where Callimachus manifests his interest in *recherché* echo as refined word play, the repetition of syllables and sounds in single syllables: *Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχῃ καλὸς καλός – ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν / τοῦτο σαφῶς, Ἥχῳ φησὶ τις· ἄλλος ἔχει.* The repeated *καλὸς καλός* (already in itself an echo with prosodic variation) is echoed by the phrase *ἄλλος ἔχει*, which orally enacts the circulation of the beloved.

Hellenistic tradition, as exemplified by Nicander, whose Hylas was turned into an echo by the nymphs.¹⁵

On the intratextual plane, we can see Propertius consciously introducing the idea of an echo as a compositional device when he refers to the nymphs responsible for Hylas' abduction, calling them first *Adryasin* (1, 20, 12), then *Hamadryasin* (1, 20, 32) and, later still, *Dryades* (1, 20, 45). When they first appear in the text, the nymphs are inflamed by love. It is therefore appropriate that their name should be coupled with *amor* in the phrase *amor Adryasin (non minor Ausoniis est amor Adryasin)* (1, 20, 12), and that a later echo of their name should also include an echo of their love. The name *Hamadryasin* both subsumes and echoes *amor Adryasin*, while these two words retroactively acquire a layer of meaning when the sound of *amor* is partly heard in *Hamadryasin*. The self-citation suggests phonologically that the love that motivates the nymphs is the irradiating centre of the myth of Hylas. Since their names echo each other in the same poem, and, as we shall see, will all be echoed as *Hamadryadas* in the concluding poem of Book Two (2, 34, 76), Propertius uses the nymphs to allude to Hylas' transformation into an echo: they foreshadow it in this poem while echoing it from the preceding literary tradition.

Hylas' body yields easily to the nymphs, producing a slight sound: *prolapsum leviter facili traxere liquore: / tum sonitum rapto corpore fecit Hylas* (1, 20, 47-48). His disappearance is expressed in a pentameter that begins with a repeated *tum*-sound (*tum sonitum*) and that leads into the

¹⁵ *νύμφαι δὲ δείσασαι τὸν Ἡρακλέα, μὴ αὐτὸν εὗροι κρυπτόμενον παρ' αὐταῖς, μετέβαλον τὸν Ἰλάν καὶ ἐποίησαν ἠχῶ καὶ πρὸς τὴν βοήν πολλάκις ἀντεφώησεν Ἡρακλεῖ* (Nicander, *Heteroeoumena*, apud Antoninus Liberalis, *Metamorphoseon Synagoge*, 26, 4). Cf. M. Papatomopoulos, *Antoninus Liberalis: Les Métamorphoses*, Paris, Budé, 1968, p. 45. The metamorphosis thus serves to fix Hylas' name as the very figure of acoustic self-reflection. It may be Heracles who first calls out the name Hylas, but here, transformed into an echo, it is Hylas who gives back his own name.

description of what we could call a sonorous aftermath, in which Hercules is left to iterate his answers to Hylas' last sound, only to have the breezes echo back to him Hylas' name: *cui procul Alcides iterat responsa; sed illi / nomen ab extremis montibus aura refert* (1, 20, 49-50). The repetition of the syllable 're' in *responsa* and *refert* suggests the meaning conveyed by the prefix *re-* in compound words, where it generally signifies repetition and response.¹⁶ Hylas both initiates the echoes and echoes them back. Also noteworthy is the fact that Hylas' name in the Greek accusative (*Hylan*, 1, 20, 52) closes the poem, subtly echoing the Greek and Vergilian Hylases who preceded, for in *Bucolic*, 6 Hylas also appears in the Greek accusative *Hylan* (6, 42).

David Petrain has convincingly argued that in 1, 20 Propertius engages in an etymological wordplay to establish an equivalence between Hylas and ὕλη / *silva*, understood not only as "wood", but also as poetic subject matter, "the unshaped source material that one fashions into a finished composition."¹⁷ Petrain's reading suggests the interpretation of the Hylas myth as poetic material *par excellence* and invites a reading of poem 1, 20 as programmatic for Propertian elegy. The equivalence of ὕλη and *silva* with literary *materia* corresponds to Kristeva's identification of writing as a "lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte".¹⁸ In this statement the ideas of absorption and reply refer to the work of echoes and allusion that inform the text, linking it to the canon and enabling it to respond to convention and

¹⁶ See *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *re-*.

¹⁷ Cf. D. Petrain, 'Hylas' and 'Sylva': *Etymological Wordplay in Propertius 1, 20*, in "Harvard Studies in Classical Philology," 100, 2000, p. 412.

¹⁸ Cf. J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, in Id., *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.149. This statement represents Kristeva's concise formulation of Bakhtin's concept of dialogism in narrative discourse. The dialogical conception of narrative corresponds closely to the content and successive treatments of the Hylas story.

tradition. As Kristeva observes, the text becomes “un dialogue de plusieurs écritures”.¹⁹ Two fundamental implications here are, first, that the semantic principle that generates the alluding text is necessarily that of meaning-as-intention, and, second, that the aesthetic value of allusive poetry presupposes the text’s ability to orient the consciousness of the reader towards other texts from within itself. At the same time, moreover, allusive poetry anchors the consciousness of the reader to the phenomenon of self-reference that is implicit in the idea of displayed authorial intention.

On numerous occasions Propertius engages in echoic wordplay that recovers the plurality of echoes and allusions in 1, 20 throughout Book Two. Significant instances of echoic composition are strategically located at the beginning and end of the book, as if to call attention to the citational and allusive dimensions of its internal structure. Propertius opens his second book with references to various poems in his first book, including poem 1, 20, and with echoes of and allusions to literary history. His allusions function primarily as an apparatus for his self-fashioning in relation to other poets and for his affirmation of the significance of his conception of poetry. The relevance of the myth of Hylas to Propertius’ second book is chiefly of a perspectival and methodological nature. It offers us a paradigm for the aesthetic appreciation of figures of repetition and for the conception of intra- and intertextuality as deliberate echoic structures. It functions as a hermeneutical matrix through which the reader may discern the textual strategies Propertius employs to give his poetry a metapoetic dimension and to characterize his poetics in relation to the literary tradition. When he echoes the tradition, he does so only to show that he belongs to it as its latest and best representative. The myth of Hylas is itself present in Book Two only in dismembered linguistic forms. Hylas

¹⁹ Cf. *ibidem*, cit., p.144.

is ὕλη, or raw (poetic) material subject to the poet's repeated transformations,²⁰ in which the original sources can be discerned, though the final product may have a deceptively different appearance. This is how in Book Two we can hear echoes of 1, 20 and of the Hylan tradition that informs it.

2. *Hylan Echoes*

A characteristic feature of Propertian elegy is that it manifests the poet's adherence to Callimachean principles. In the second half of 2, 1, various allusions to 1, 20 and to the earlier Hylas tradition confirm Propertius' program by displaying an intimate connection with the aesthetic precepts of Callimacheanism. For example, there is an allusion to the Argonautic context of the Hylas myth in the line in which Propertius narrates Medea's rejuvenation of Aeson: *Colchis Iolciacis urat aëna focus* (2, 1, 54). Here Medea is identified not by her name, but by the toponym of Colchis, the place to which Hylas was sailing on the Argo. In 1, 20, Propertius hints at Colchis with *Phasidos* (1, 20, 18) in a display of Callimachean geographical *doctrina*, since Phasis was the river of Colchis. The words in the line that surround the heated cauldron resonate with a multiplicity of echoes: the last syllable of all three words has the same sound (-is) and, because of this, functions as a continuous internal rhyme. On the other hand, the first part of that syllable, the *c(h)i-* sound, is repeated twice in the same word *Iolciacis*. The sound *Colch-* of *Colchis* is

²⁰ See D. Petrain, 'Hylas' and 'Sylva': *Etymological Wordplay in Propertius 1, 20*, cit., *passim*.

reduced to *-olc-* in *Iolciacis* and finally to *-oc-* in *focis*, illustrating the idea of the fading echo with which Hylas is associated (*Bucolic*, 6, 44).²¹

Some of the echoes of 1, 20 in 2, 1 occur in words that not only refer to the myth of Hylas but also combine it suggestively with other stories. For example, in line 64, Telephus, son of Hercules, is described as a *Mysus* [...] *iuvenis* (*Mysus et Haemonia iuvenis qua cuspidē vulnus / senserat*, 2, 1, 64-65). The phrase may remind us of Hylas, who was captured by nymphs in Mysia (*Mysorum scopulis*) (1, 20, 20). The distorted conflation of Hylas with Telephus invites reflection on the Danaids as water nymphs a few lines later (*dolia virgineis idem ille repleverit urnis, / ne tenera assidua colla graventur aqua*) (2, 1, 67-68). Their *tenera* [...] *colla* (2, 1, 68) remind us of Hylas' *tenero* [...] *ungui* (*quae modo decerpens tenero pueriliter ungui*) (1, 20, 39), while their association with water and wells echoes the nymphs who pull Hylas into the water. At the same time, the Danaids are like Hylas because they too are unable to fill their urns with water. In all the versions of the myth, Hylas is pulled in just as he reaches for the water, and so he never returns with water for the Argonauts.

Echoes of 1, 20 with an analogous melding of textual sources also occur, significantly, in the last poem of Book Two, in which Propertius uses a sophisticated echoic play to make explicit the link between the Callimachean basis of his poetics and the Hylas tradition. In the context of an encomium of Vergil, Propertius says *laudatur facilis inter Hamadryadas* (2, 34, 76). In this line we hear intertextual echoes of Vergil's *faciles*

²¹ By condensing the whole of the narrative into two lines (*his adiungit Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus Hyla, Hyla, omne sonaret*) (6, 43-44), and making the repetition of Hylas' name their focus, Vergil turns Hylas' acoustic substance into a fading echo. Through Greek-style hiatus with correption, the second *Hyla* scans differently from the first, as a pyrrhic, producing an onomatopoeic effect. See R. Coleman, *Vergil: Eclogues*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 120; J. Wills, *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 53-55.

nymphae (*Bucolic*, 3, 9), a phrase recalled thematically by the fact that the Hamadryads are nymphs and acoustically by the recurrence of the adjective *facilis*. We can also hear an echo of *Bucolic*, 10, in which Vergil specifically mentions the Hamadryads: *iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent* (*Bucolic*, 10, 62-63).²² The allusion to *Bucolic*, 10, Vergil's emphatically Gallan *Bucolic*, suggests that Propertian elegy "rewrites pastoral"²³ just as Vergilian pastoral may have rewritten Gallan elegy. However, in the same line of 2, 34 we also hear intratextual echoes of 1, 20, in which Propertius explicitly mentions the Hamadryads three times, using three different versions of their name that echo each other: *Adryasin* (1, 20, 12), *Hamadryasin* (1, 20, 32), and *Dryades* (1, 20, 45).²⁴ Moreover, Propertius uses the adjective *facilis* to describe the water into which the nymphs pull Hylas (*facili [...] liquore*) (1, 20, 47), whereas in 2, 34 he melds the water and the Hamadryads into a single image: *laudatur facilis inter Hamadryadas* (2, 34, 76). Kennedy has argued that the Hamadryads may be regarded as Gallan muses, or muses of amatory elegy.²⁵ Propertius' blending of the two images confirms for his readers the Gallan nature of his Hylan poetics of elegy. That is to say, his poetry engages with the literary tradition by means of echoes and allusions from within the core of elegy.

²² While we do not find *Hamadryadae* anywhere else in the *Bucolics*, we do find *Dryadasque puellas* (*Bucolic*, 5, 59), echoed in Propertius, 1, 20, 45: *Dryades [...] puellae*.

²³ Cf. R. Thomas, *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 266.

²⁴ In the Propertian corpus we find only a single occurrence of only one of these variations: *hoc et Hamadryadam spectavit turba sororum* (2, 32, 37).

²⁵ See D. Kennedy, *Gallus and the 'Culex,'* in "Classical Quarterly" 32, 1982, p. 378-380. With reference to *Bucolic*, 10 Kennedy argues that, since Gallus carves his *amores* on trees (10, 53-54), and since trees share the fate of the Hamadryads that inhabit them, the latter are indissolubly linked with his poems. See also O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, cit., p. 95; F. Cairns, *Sextus Propertius the Augustan Elegist*, cit., p. 223.

Through the mediation of 1, 20 in 2, 34, 76 we can also hear an echo of the oak nymphs of Callimachus' *Hymn to Delos*: ἦ ῥ' ἔτεδ' ἔγένοντο τότε δρύες ἠνίκα Νύμφαι; / 'Νύμφαι μὲν χαίρουσιν, ὅτε δρύας ὄμβρος ἀέξει, / Νύμφαι δ' αὖ κλαίουσιν, ὅτε δρυσὶ μηκέτι φύλλα' (83-85).²⁶ Though Callimachus does not use the word Hamadryads, he does use the words δρύες [...] Νύμφαι in a triple anaphora which Propertius echoes in the three times he names his nymphs.²⁷ The sequence δρύ- recurs in all three instances, suggesting a strong parallelism between Callimachus' poetic practice and his own.²⁸ The allusion to the *Hymn to Delos* is also significant because of the island's relationship to Apollo Cynthus, who is explicitly named in 2, 34, 80: *Cynthus impositis temperat articulis*. We can conclude, therefore, that Propertius presents the Hylan aspect of his poetry in Book Two as being not only of a Gallan but also of a Callimachean nature. The fact that the intertextual echoes of previous Hamadryads are recalled intratextually through Propertius' own Hylas poem confirms that Propertius has given himself a conspicuous position in this literary tradition: his first book is already in the canon.

This final statement of loyalty to his Callimachean ideals places a seal of authentication on the dominant character of Propertius' poetry. His Hylan poetics of echo and allusion is entirely suitable to his project, since it allows Propertius to build into his verse references to various literary figures, both canonical and contemporary. The hermeneutical relationship

²⁶ Citations of Callimachus are from *Callimachus*, Edited R. Pfeiffer, Oxford, Clarendon Press, 3 vols., 1949-1953.

²⁷ As the name of the oak trees, the word δρύς occurs also at Callimachus, *Epigram 22, 3*: οὐκέτι Δικταίησιν ὑπὸ δρυσίν.

²⁸ Propertius also makes explicit his connection with Callimachus and Callimachean poetics by naming Callimachus several times in his *Elegies*: 2, 1, 40; 2, 34, 32; 3, 1, 1; 3, 9, 43; 4, 1, 64. Of these citations of Callimachus' name, 3, 1, 1 is especially significant because it occurs in an emphatic and programmatic position – as the first word of a book – and because it is cast as an apostrophe to the shade of Callimachus, *Callimachi manes*.

that he creates between his work and the literary tradition serves to emphasize that, for a given theme, the texts from the past survive as fragmented echoes in Propertius' poetry in the present, which appropriates them. The incorporation of such echoes of texts into a new work represents a dialogue in which Propertius cites earlier poets in the attempt to define his poetics against theirs and to assert the value of his poetry. Propertius engages in dialogue with and about other authors, shows what he has in common with them and, at the same time, indicates what separates him from them. Throughout the process he affirms his unique contributions as a poet and the merits of his elegies, for which he claims a place of distinction in literary history.



SANDRA CARAPEZZA

I “GRAVISSIMI AUTORI” DEL “FUGGILOZIO”

1. *Tommaso Costo e il modello boccacciano*

Rispetto alla grande fioritura cinquecentesca di scritti teorici volti a codificare i generi letterari e a regolare l'imitazione dei classici, la novella, relegata ai piani bassi nella gerarchia delle forme letterarie e non troppo vincolata a modelli antichi, può vantare un discreto margine di libertà sperimentale. La novella sfugge insomma, ancora a fine secolo, ai celebri processi che si allestiscono intorno alla tragedia e all'epica, chiamate a difendere la loro aderenza ai classici messa in pericolo dalle concessioni al gusto moderno.

Un solo trattato è esplicitamente dedicato alla novella nel Cinquecento, la *Lezione sopra il comporre delle novelle* scritta nel 1574 da Francesco Bonciani, ma il tema critico è ben presente in quello che può essere definito il trattato per eccellenza del Rinascimento: il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione. Qui l'arte di narrare novelle è considerata una qualità indispensabile dell'uomo di corte e pertanto la brigata urbinata approfondisce adeguatamente questo tema. Castiglione, del

resto, non è il primo ad avvertire la pertinenza del discorso sulla novella rispetto alla formazione di un buon cortigiano: già Giovanni Gioviano Pontano nel *De Sermone* identificava l'abilità narrativa come qualità essenziale dell'uomo nobile e la novella era inserita nel suo trattato come un elemento narrativo probatorio.

La mancanza di modelli antichi, peraltro, è compensata in questo campo dall'esistenza di un classico in volgare, approvato anche sul piano linguistico dall'autorità di Bembo (sia pure in modi meno assoluti del modello petrarchesco). Come è noto, le sorti del *Decameron* lungo il Cinquecento sono alterne ed è significativo che la grande raccolta novellistica di Matteo Bandello non accolga il paradigma strutturale boccacciano, sostituendo la cornice con delle lettere dedicatorie. L'espedito originario della brigata di novellatori resiste comunque all'usura del tempo: nella seconda metà del secolo esso ritorna nella narrazione degli *Ecatommisti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio, delle *Sei giornate* di Sebastiano Erizzo e dei *Trattenimenti* di Scipione Bargagli. Anche l'ultimo novelliere nel Cinquecento, quello del napoletano Tomaso Costo, accoglie il modello decameroniano di cui è ormai assodata la funzionalità.¹

L'opera di Costo incarna esemplarmente la forma della raccolta di novelle come si cristallizza in questi anni e il suo titolo *Il Fuggilozio* sembra promuovere una lettura d'intrattenimento comune a una certa tradizione del genere (*I Diporti* di Girolamo Parabosco nel 1550 e *I Trattenimenti* di Scipione Bargagli nel 1587). Pubblicato a Napoli nel 1596 ma diffuso effettivamente con la stampa veneziana di Barezzo Barezzi nel 1600, gratificato da ben cinque edizioni nel primo ventennio del nuovo

¹ Oltre il giro di boa del Seicento, anche le *Ducento novelle* di Celio Malespini, stampate nel 1609, portano in scena una brigata di gentiluomini e nobildonne.

secolo,² il libro giunge fino al 1688 anno dell’ultima ristampa, ma si tratta ormai di una versione senza cornice che deve la sua fortuna alla licenziosità dei racconti.³

Secondo l’intelaiatura originale, nel giugno 1571⁴ a Posillipo, nel palazzo Donn’Anna detto Serena, attorno al priore genovese Giovan Francesco Ravaschiero si riunisce una bella corte di gentiluomini, otto dei quali assumono soprannomi da Accademia (lo Svegliato, il Cupido, il Sollecito) e si impegnano a intrattenere con novelle il padrone di casa sofferente di gotta. Alla compagnia si uniscono due donne (la Diligente e la Pacifica), chiamate a difendere il partito femminile vilipeso dalla maliziosa salacità dei narratori; ma il loro incarico non sarà svolto adeguatamente poiché finiranno per accettare la stessa ideologia misogina espressa dai colleghi maschili. Per otto giornate, nel primo pomeriggio, la brigata si raduna e si raccontano novelle, casi esemplari letti in qualche libro, motti o facezie su un tema prestabilito. Ciascuna narrazione deve essere chiusa da una sentenza o da un proverbio, che può anche essere raddoppiato. Ogni giornata si conclude con una lista di illustri visitatori che giungono a Posillipo e con l’esecuzione musicale di una poesia. Lo schema è piuttosto elastico e assicura varietà all’insieme, tanto che l’opera accoglie testi molto differenti, dai testi più aderenti al modello boccacciano con ampio sviluppo narrativo, fino al sintetico proverbio. Libero è anche il numero dei racconti per ciascuna giornata, come difforme è la lunghezza delle novelle.

² Si veda C. Calenda, *Sul testo de “Il fuggilozio” di Tomaso Costo*, in “Filologia e critica”, IX, 1984, pp. 189-229; Id., *Introduzione*, in T. Costo, *Il Fuggilozio*, a cura di C. Calenda, Roma, Salerno, 1989, pp. IX-XXXV; Id., *Nota al testo*, ivi, pp. 673-693.

³ Si veda M. A. Cortini e L. Mulas, *Selva di vario narrare. Schede per lo studio della narrazione breve nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 280-286.

⁴ L’anno offre all’autore il pretesto per ricordare la battaglia di Lepanto – momento essenziale della propaganda cattolica – alla quale Costo in giovane età aveva dedicato un poema epico.

L'influenza di Boccaccio sul *Fuggilozio* si esercita su diversi piani: basta pensare al recupero della cornice, ma anche all'accoglimento del modello toscano da parte di un autore interessato alla grammatica e sensibile alla questione linguistica. Il *Decameron* suggerisce i temi delle giornate, ma Costo li declina secondo un gusto moraleggiante, misogino e punitivo che sembra estraneo all'originale. È sufficiente la riscrittura del titolo della giornata a censurare il tono giocoso e arguto che distingueva la narrazione boccacciana. Si prenda per esempio la settima giornata decameroniana, dove “sotto il reggimento di Dioneo, si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza essersene avveduti o sì”.⁵ Boccaccio pone in rilievo i legittimi moventi delle donne e lascia intendere la loro scaltrezza (e l'ottusità dei mariti) affermando che in alcuni casi sono riuscite a beffare senza essere scoperte. Nessun giudizio pesa sull'enunciato che introduce i vivaci ritratti di donne intelligenti e fantasiose, capaci di destare ammirazione per la loro abilità e l'istintiva naturalezza del desiderio d'amore: la moglie di Gianni Loteringhi che inventa un fantasma per il credulo marito, Peronella che chiude il consorte nella botte, la moglie di Tofano che lo lascia gridare davanti all'uscio chiuso. Tomaso Costo sposta il tema alla prima giornata, ma lo declina in questo modo: “si ragiona delle malizie delle femine e delle trascuraggini di alcuni mariti con le loro mogli”.⁶ Come si vede, scompare qui l'esaltazione dell'ingegno e soprattutto scompare il tema dell'amore: i fatti potrebbero anche coincidere, ma la prospettiva si trasforma e adotta un punto di vista negativo, all'insegna (appunto) della malizia e dell'inefficienza. Il ricordo di Boccaccio, insomma, agisce solo a livello superficiale e assume una

⁵ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. II, p. 784.

⁶ Cfr. T. Costo, *Il Fuggilozio*, cit., p. 29.

sfumatura di cupo moralismo: Costo recupera spunti narrativi ed espressioni decameroniane, ma il suo novelliere è radicalmente lontano dal precedente trecentesco.

Secondo la regola fissata preliminarmente dal Pensoso, ogni novella si deve chiudere con “una sentenza, o sia proverbio, con che si tiri il suo senso a moralità”.⁷ Sotto questa etichetta sono compresi in verità enunciati affini e quasi sinonimi ma distinti per genere, come l’adagio, il motto, l’apoftegma, il detto, l’aforisma. La chiusa autorevole delle novelle non è un aspetto marginale dell’opera, dal momento che è dichiarata fin dal titolo della *princeps*: *Il Fuggilozio di Tomaso Costo diviso in otto giornate, nelle quali da otto Gentilhuomini, e da due Donne si raccontano diversi, e non meno esemplari, che piacevoli avvenimenti. Con molte bellissime sentenze, che cavate nel più da diversi gravissimi autori, e ad essi avvenimenti applicati, riducono il lor senso a moralità*. E la più fortunata stampa del 1600 modifica il titolo ma non omette la conclusione: *Con molte bellissime sentenze di gravissimi Autori, che tiranno il lor senso à moralità*. L’uso della citazione d’autore, peraltro, non è sistematico e la maggior parte delle novelle è anzi sigillata da una frase assegnata genericamente a “un valent’uomo”,⁸ un savio, un grande poeta, oppure riferita a un libro non specificato. L’approfondimento delle sentenze anonime e la lettura complessiva dei proverbi potrebbero aprire interessanti prospettive sull’opera costiana e in genere sull’apoftegmatica cinquecentesca. Ma sono rilevanti anche i nomi degli autori ai quali lo scrittore esplicitamente si riferisce per avallare la *gravitas* ovvero la moralità del lavoro e la sua

⁷ Cfr. *ivi*, p. 27 (*Introduzione*). L’espedito è funzionale in particolare alla prima giornata, giacché consente di legittimare la licenziosità delle novelle, altrimenti potenzialmente gratuita. Si veda A. Quondam, *La protrazione del classicismo: Tomaso Costo*, in *Id.*, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma – Bari, Laterza, 1975, p. 239 (VII).

⁸ Cfr. T. Costo, *Il Fuggilozio*, cit., p. 95.

stessa dignità letteraria. Senza verificare in questa sede la paternità delle sentenze anonime o rintracciare le fonti precise delle altre, e prima ancora di valutare i contenuti espressi dagli enunciati gnomici, conviene riflettere sulle *auctoritates* evocate dai narratori costiani: in questo repertorio il nome di Boccaccio ricorre assai raramente (soltanto cinque volte su 422 novelle)⁹ e altri sono gli autori preferiti dalla brigata campana.

2. *Gli antichi*

Nel *Fuggilozio*, come abbiamo visto, la prima giornata riprende il motivo decameroniano delle beffe muliebri. La seconda racconta diverse “sciocchezze”,¹⁰ la terza riferisce “detti piacevoli ed arguti”¹¹ a cui fanno seguito nella quarta i “fatti piacevoli e ridicolosi”.¹² La quinta giornata presenta le “malvagità punite”¹³ e la sesta gli “inganni meravigliosi”,¹⁴ mentre la settima e l’ottava riportano detti e fatti “notabili et esemplari”.¹⁵ Se le ultime due giornate menzionano spesso nomi illustri ponendoli tuttavia al centro dei testi, non a sigillo conclusivo, è la quinta che più opportunamente, per il suo dichiarato carattere moraleggiante, evoca degli *auctores*. È qui che incontriamo con maggiore frequenza delle citazioni gnomiche: i materiali altrui servono infatti a rafforzare l’assunto didattico e a ribadire le generalizzazioni universalizzanti caratteristiche dell’argomento.

⁹ È nota invece la relativa frequenza con cui il nome di Boccaccio ricorre nel novelliere del Bandello. Si veda E. Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Prefazione di M. Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005, *passim*.

¹⁰ Cfr. T. Costo, *Il Fuggilozio*, cit., p. 87.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 171.

¹² Cfr. *ivi*, p. 269.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 357.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 415.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 475 e p. 567.

Il tema delle malvagità punite recupera un motivo fortunato nella novellistica, quello di una vendetta spietata e ingegnosa, non di rado sproporzionata rispetto alla colpa. L'autore può così divertire il suo pubblico stimolando l'ammirazione per le astute trovate o lo stupore per le feroci punizioni, ma anche realizzare un preciso programma morale, poichè l'argomento stesso garantisce il ripristino dell'ordine e la punizione del malvagio. La tradizionale partita tra *docere* e *delectare*, che si gioca in ogni novelliere, in quello costiano è ben chiara già nell'epistola prefatoria dove si parla di “piacevole et esemplar lezione”.¹⁶ Ed è proprio la quinta giornata ad applicare la regola in modo tipicamente tardo-cinquecentesco: il piacere sta nella punizione di chi infrange una legge etica o civile (spesso si tratta di adultere), dunque consiste nella vittoria della morale. A corroborare l'esemplarità soccorrono allora le gravi sentenze degli uomini “notabili” ed è significativo che la maggior parte delle citazioni in chiusura di novella siano dedicate qui e nell'opera complessiva ad autori antichi: i greci e i latini, pagani o cristiani, superano di gran lunga il numero degli autori moderni.

Uno sguardo alle *auctoritates* chiamate a garantire la moralità dei racconti del *Fuggilozio* rivela una certa resistenza ad affidarsi ai contemporanei: solo il venti per cento delle citazioni porta la firma di un autore volgare, undici sono i nomi dei moderni contro più di cinquanta antichi. Aristotele è l'autore più fortunato, anche da questo punto di vista morale, mentre sul versante latino Seneca funge da corrispondente dispensatore di sapienti aforismi per la brigata di Posillipo. L'accostamento non è tuttavia paritario, giacché la cultura latina risulta assai meno rappresentata di quella greca, fra Esiodo e Plutarco. Quest'ultimo occupa comprensibilmente una posizione di rilievo fra gli autori citati, tenendo

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 1 (A' *Lettori*).

conto della fortuna già umanistica degli *Apoftegmi* tradotti da Francesco Filelfo. Egli è anzi ricordato sovente come fonte di detti attribuiti a uomini illustri, così come Tucidide e Diogene Laerzio sono citati per evocare un adagio pronunciato da personaggio storico. In casi come questi le citazioni autorevoli chiamano dunque in causa dei personaggi proverbiali per la loro saggezza, consacrata attraverso le opere altrui e non attraverso i propri scritti: si pensi a Socrate, ma anche a Biante, Chilone, Pitagora e Talete fra i sette savi. L'autorevolezza è ricercata nella lontana antichità, alla quale appartengono gli storici (Dione, Giuseppe Flavio, Giustino, Plutarco, Polibio, Senofonte, Tucidide), i filosofi (Archita, Aristonide, Aristotele, Chilone, Democrito, Orfeo, Pitagora, Platone, Socrate, Talete, Teofrasto), i retori (Demade, Eliano, Isocrate, Teodetto), i drammaturghi (Eschilo, Euripide, Menandro, Sofocle, Timocle), i poeti (Archiloco, Esiodo), i politici o i militari (Antigono, Focione, Polidoro), fino al romanziere Eliodoro e al geografo Tolomeo. La rosa è discretamente ampia e variegata, con qualche nome che compare una volta sola e altri sfruttati ripetutamente (come Platone o appunto Plutarco).

L'uso più ridotto di citazioni sentenziose latine in chiusura di novella, rispetto a quelle di ambito greco, è compensata da un abbondante impiego di *exempla* all'interno della narrazione. Gli aneddoti tratti da Valerio Massimo, per esempio, non sono affatto rari, mentre il nome di questo autore ricorre una sola volta nelle sentenze conclusive. È tuttavia significativo il caso di Catone, citato solo una volta per commentare il narrato, nonostante i celeberrimi *Disticha*. E analogo è l'impiego piuttosto avaro di autori famosi come Cicerone o Livio, chiamati a concludere ben poche novelle nonostante l'evidente preferenza del Costo per la storiografia e la biografia (nel repertorio compaiono Curzio Rufo ed Emilio Probo). Anche i nomi illustri del mondo romano si segnalano comunque per la varietà, comprendendo imperatori (Diocleziano, Marco Aurelio, Tiberio),

poeti (Giovenale e Orazio), esperti di agricoltura (Columella e Plinio il Vecchio, quest’ultimo citato anche per una massima morale) e altri autori famosi come Varrone o Terenzio. Non manca neppure un piccolo gruppo di citazioni estranee alla cultura greca e latina, come quella dell’arabo Avicenna competente in materia medica, o quella del biblico Salomone aureolato da una proverbiale saggezza. In area cristiana compare il più celebre filosofo medievale Boezio e fra i padri della Chiesa il solo Gregorio Nazianzeno, che ricorre tre volte a siglare autorevolmente il valore didattico di alcune novelle. Agostino, Ambrogio e altri grandi dottori rimangono fuori dal repertorio.

I nomi illustri tratti dalla classicità conferiscono lustro al racconto e legittimano l’impiego moderno di aneddoti, sentenze, storielle e arguzie di comprovata efficacia. Dei fortunatissimi spunti narrativi, cupi e avventurosi, raffinati e rustici, realistici e galanti, si coniugano in tal modo con un insistito moraleggiare, in forma di massime autorevoli o proverbiali pronte per l’uso.

3. I moderni e Boccaccio

Di preferenza le citazioni epifonematiche si riferiscono ad autori che hanno acquisito lo statuto di classici, garantito in qualche misura dalla distanza cronologica. Petrarca, in ambito moderno, è citato più spesso degli altri autori volgari e supera anche Platone e gli altri autori antichi, ad esclusione di Aristotele e Seneca. Questa fortuna di Petrarca come dispensatore di massime morali è in apparenza sorprendente, soprattutto se si pensa alla netta superiorità delle citazioni petrarchesche in chiusura di novella rispetto a quelle boccacciane. D’altra parte Petrarca è anche autore

di opere latine che ben si prestano, come i *Rerum memorandarum libri*, alla composizione di un repertorio gnomico¹⁷ e le citazioni nel *Fuggilozio* non interessano solo i *Rerum Vulgarium Fragmenta* ma utilizzano anche questo versante (frequente, per esempio, è l'impiego del *De remediis utriusque fortunae*). Se nel *Fuggilozio* la maggioranza dei richiami a Petrarca proviene dal *Canzoniere*, non si tratta comunque di un semplice omaggio al suo codice formale e linguistico, impostosi definitivamente nel Cinquecento e pienamente condiviso anche dai novellatori;¹⁸ il cantore di Laura è citato anche e soprattutto come *auctoritas* morale e filosofica, in grado di sentenziare sulle virtù e i vizi dell'umanità.¹⁹

Rispetto alla fortuna di Petrarca, quella degli altri autori moderni nel *Fuggilozio* è piuttosto limitata e prevalgono comunque i materiali tratti dalle tre corone trecentesche rispetto agli autori del Quattro-Cinquecento. Dante è citato sei volte in chiusura di novella e almeno tre volte si rende omaggio a Iacopo Sannazaro, il massimo poeta locale. Altri nomi, soprattutto quelli più vicini nel tempo, sono evocati una sola volta e recuperati per una singola massima particolarmente calzante. Questa è la sorte di illustri umanisti come Ermolao Barbaro, Giovanni Pico e Angelo Poliziano, ma anche di eruditi cinquecenteschi come Agostino Nifo²⁰ e

¹⁷ Si veda E. Strada, *Fortuna del Petrarca 'sentenzioso'*, in *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, a cura di M. A. Rigoni, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 127-139.

¹⁸ Persino un autore tanto lontano dalle soluzioni espressive petrarchesche come Matteo Bandello non esita a qualificare come "divino" "divinissimo" il poeta del *Canzoniere*, con una costanza non riservata ad altri autori. Cfr. M. Bandello, *La prima parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 388 (I, 41).

¹⁹ I meriti poetici, del resto, possono valere come garanzia di sapienza: è quanto dimostra Virgilio, sublimato a *sapiens* (se non finanche a mago) nella tradizione medievale. Tale fama non giunge però alle orecchie dei narratori costiani, che mai evocano l'autorità del poeta di Enea a concludere i loro racconti.

²⁰ Il *De re aulica* del Nifo era stato tradotto nel 1560 da Francesco Baldelli, autore di molti altri volgarizzamenti da Dione Cassio, Diodoro Siculo, Cesare, Flavio Giuseppe, Polidoro Virgilio: queste versioni sono un'eloquente testimonianza della

Paolo Giovio. Lo stesso Pietro Bembo, a cui la lingua del Costo rende un rispettoso omaggio, ha diritto a una citazione isolata (dalla canzone *Ben ho da maledir l'empio signore*) e per di più in coppia con un recupero dantesco (da *Inferno*, XXIV, 119).²¹ L'unica rilevante eccezione, fra i grandi autori del Cinquecento, è Ludovico Ariosto che nel *Furioso* (come è noto) inserisce numerosi aforismi e massime che la rima rende prontamente memorabili: nel *Fuggilozio* quattro citazioni su sette del poema ariostesco servono a corroborare la misoginia che ispira tante pagine del novelliere.

A questo punto non sorprende che Boccaccio compaia solo cinque volte per siglare sentenziosamente i racconti. Costo, infatti, non evoca l'autore del *Decameron* come un modello di narrazione novellistica ma come un semplice repertorio di massime morali, garantito da un nome illustre: le citazioni esplicite mirano a sottolineare il valore didattico o edificante della sua opera. Si capisce allora che Boccaccio e il suo novelliere si prestano meno bene di altri “gravissimi autori” come Aristotele, Seneca o Petrarca a questa operazione moraleggiante.²² E non stupisce che Costo privilegi il *Corbaccio*, il cui spirito antifemminile è ben consentaneo alle storie della brigata di Posillipo. Se la citazione inaugurale, nella prima giornata, replica una “infallibile verità”²³ del trattato (“NIUNA FEMINA [...] È SAVIA E PERCIÒ NON PUÒ SAVIAMENTE OPERARE”),²⁴ il

circolazione di materiali storici, biografici, filosofici che stesso Costo utilizza per molti aneddoti e massime morali del suo novelliere.

²¹ Si veda T. Costo, *Il Fuggilozio*, cit., p. 364 (V, 3) e P. Bembo, *Rime*, in Id., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1966², p. 553 (LV, 39).

²² Matteo Bandello raccomanda invece una novella boccacciana, di moralità quanto meno opinabile, come utile insegnamento morale: è il comportamento di Agilulfo (*Decameron*, III, 2), che un cavaliere di Normandia non riesce ad imitare in una situazione analoga, andando incontro a esiti rovinosi. Si veda M. Bandello, *La seconda parte de le novelle*, a cura di D. Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p. 194 (II, 24).

²³ Cfr. G. Boccaccio, *Corbaccio*, a cura di P. G. Ricci, Torino, Einaudi, 1977, p. 79.

²⁴ Cfr. T. Costo, *Il Fuggilozio*, cit., p. 56 (I, 12).

secondo recupero dal *Corbaccio* nella giornata seguente è più complesso: dopo la “moralità” formulata da uno dei narratori e dopo il ricordo di un “bellissimo detto di Eracleto in Plutarco”, la citazione (“LE COSE DIVINE TRAPASSANO D’ECCELLENZA GLI INTELLETTI UMANI”)²⁵ rimanda alle prime pagine della vicenda boccacciana, quando le pene d’amore del protagonista sono attenuate dai “nobili ragionamenti” con gli amici che lo lasciano “quasi da divino cibo pasciuto”²⁶ e dimentico di ogni noia passata. La novella corrispondente del *Fuggilozio* è apparentemente una facezia, su uno sciocco che cita come un miracolo l’impresa militare di “un sant’uomo”²⁷ ed è poi rimproverato da un prete che a sua volta ricorda le imprese altrettanto straordinarie di Gedeone sulla scorta di Giuseppe Flavio. La comica non-contraddizione fra i due aneddoti, siglata dalla battuta finale dello sciocco, giustifica (in modo peraltro alquanto forzato) la moralità delle tre sentenze finali in nome dell’inscrutabilità del volere divino. L’intento gnomico del Costo corrisponde allora non solo alla situazione narrativa del *Corbaccio*, ma anche al suo tema del nobile colloquio fra spiriti elevati, sublimando per così dire la conversazione della brigata e promuovendo *Il Fuggilozio* come opera edificante e al tempo stesso salutare (come nel trattato boccacciano, le novelle servono ad alleviare il dolore del Ravaschiero).

Non troppo diversa è anche l’ultima citazione del *Corbaccio* nella quinta giornata, alla fine di una novella dedicata alla punizione di “due biscaglino” che cercano di “furare la moglie”²⁸ del contadino che li ha ospitati. La moralità è espressa dapprima in forma di proverbio, poi con un richiamo a Senofonte e infine con la citazione boccacciana:

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 157 (II, 46).

²⁶ Cfr. G. Boccaccio, *Corbaccio*, cit., p. 7.

²⁷ Cfr. T. Costo, *Il Fuggilozio*, cit., p. 155 (II, 46), con la nota del curatore sulla fonte della novella.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 389 (V, 16).

“L’INGRATITUDINE È COSA INIQUA, A DIO DISPIACEVOLE ED A’ DISCRETI UOMINI GRAVISSIMA”.²⁹ Ancora una volta la chiusa sentenziosa sposta l’attenzione dallo stratagemma adottato per punire i malvagi, tema centrale della novella, al loro vizio; facendo prevalere alla fine l’esigenza di legittimare la narrazione in termini etici universali. I “discreti uomini” di Boccaccio possono allora identificarsi con la vittima di due ingrati mentre il caso è trasferito su un piano morale più elevato, anche se la battuta finale del narratore sembra riportare il discorso al buon senso comune: “Insomma se gli uomini si facessero il fatto loro e le donne fossero come dovrebbero essere, non succederebbono tanti mali quanti a tutte l’ore ne succedono”.³⁰

Anche le due novelle del *Decameron* impiegate da Costo per due citazioni di chiusura narrano casi di punizione esemplare: in II, 9 Bernabò da Genova comanda di uccidere la moglie ma ne scopre infine l’innocenza, ottenendo la punizione di Ambrogiuolo che l’ha accusata ingiustamente; in VIII, 7 uno scolare si vendica del tiro mancino giocatogli da una vedova. Dalla prima *Il Fuggilozio* trae la frase “LO ’NGANNATORE RIMANE APPIÈ DELLO INGANNATO”,³¹ che suona come un assunto proverbiale. La seconda offre un adagio non molto diverso: “SPESSE VOLTE AVVIENE CHE L’ARTE È DALL’ARTE SCHERNITA E PERCIÒ È POCO SENNO IL DILETTARSI DI SCHERNIR ALTRUI”.³² Dal variegatissimo repertorio del *Decameron* il Costo sceglie dunque due sole sentenze, per giunta sinonimiche: ciò che gli importa è insistere sul senso della giustizia, che nei fatti coincide con la vendetta. Le novelle hanno un ruolo deterrente, devono spaventare e al tempo stesso assicurare che i trasgressori riceveranno la giusta punizione. Lontanissima

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 394 (V, 16).

³⁰ Cfr. *ibidem*.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 440 (VI, 8).

³² Cfr. *ivi*, p. 174 (III, 3).

da questo clima di fine Cinquecento è la sentenza con la quale il certaldese apriva il *Decameron*: “Umana cosa è aver compassione degli afflitti”.³³

³³ Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., vol. I, p. 5 (*Proemio*).



FABIO PIERANGELI

**LE PAROLE DEGLI ALTRI.
DUE LIBRI RELIGIOSI NELLA BIBLIOTECA
DI GUIDO MORSELLI**

1. *Citar scrivendo*

Come suggeriva a suo tempo il prefatore del *Diario*, Guido Morselli impiega fittamente le citazioni per costruire il suo discorso creativo e saggistico, usando i libri altrui come autentici quaderni d'appunti ed entrando in dialogo con gli autori più diversi:

“A volte è più personale nelle citazioni. Citare è un'arte difficile. Non è appropriarsi di una espressione, ma farla propria. Diceva Virgilio, a quelli che lo accusavano di plagio: ‘Perché non tentano anche loro gli stessi furti? È più facile strappare la clava ad Ercole che un verso ad Omero’.

Morselli fa proprie tante citazioni e, attraverso di esse, ci svela di se stesso cose più importanti di quelle che spiega.”¹

¹ G. Pontiggia, *Prefazione*, in G. Morselli, *Diario*, Prefazione di G. Pontiggia. Testo e note a cura di V. Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988, p. XV. Su questo aspetto si veda F. Pierangeli, *Le citazioni e la memoria del mondo: Guido Morselli*, in “Sigma”, XXI, 1996, pp. 223-240; Id., *L'inedito Marx di Guido Morselli*, in “E 'n guisa d'eco i

Morselli sottolinea quasi esclusivamente i passi che gli interessa citare anche a prescindere dal tema centrale svolto dalla sua fonte, anzi, nei suoi testi narrativi spesso la occulta o si diverte a depistare il lettore. In tal modo i libri della sua personale biblioteca, ma anche altri materiali giornalistici e scambi epistolari sui temi del volume esaminato, entrano nel laboratorio dello scrittore. L'intero *corpus* morselliano illustra questo ingegnoso gusto per le citazioni,² in una sorta di diletterismo onnivoro e 'sentimentale' che s'immedesima nel testo altrui inserendolo senza sforzo in un contesto diverso:

“ [...] la cultura è assimilazione, meditazione, osservazione, approfondimento, indagine dell'animo proprio e dell'altrui [...] Sono orgoglioso (è forse il mio unico orgoglio) di sentirmi, in male e in bene, un riepilogo degli *uomini*.”³

Dissipatio H. G. può leggersi allora come una vera e propria *summa* di questo atteggiamento: colloquio ironico, drammatico e commovente dell'ultimo uomo rimasto sulla terra con le testimonianze più alte del pensiero umano; ricerca di un contatto attraverso le parole degli altri, che si conclude con l'attesa di un amico in carne ed ossa, parola incarnata e tangibile.

Nel campo della speculazione religiosa, che qui ci interessa, Morselli si documenta per lo più su opere antologiche o divulgative, raramente leggendo testi integrali se si eccettua la *Bibbia*, qualche pagina di Agostino e poco altro. Le citazioni in *Fede e critica*, per esempio, corrispondono

detti e le parole". *Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1453-1473.

² Si vedano gli interventi pubblicati in occasione del Convegno organizzato dal Comune di Gavirate a dieci anni dalla scomparsa dello scrittore: *Guido Morselli dieci anni dopo*, Gavirate (Varese), Comune di Gavirate, 1984.

³ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 113 e p. 163.

perfettamente alle sottolineature e alle postille inserite nel margine dei libri consultati.⁴ E anche l'inedito saggio *Due vie della mistica* sfrutta i materiali di due volumi curati da Arrigo Levasti e Giovanni Bertin: rispettivamente *I mistici del Duecento e del Trecento* (uscito presso Rizzoli nel 1935) e *I mistici medioevali* (pubblicato da Garzanti nel 1944). Su questa linea si pone ugualmente l'altro inedito abbozzo *Teologia in crisi*, di cui ci sono pervenuti tre capitoli e che prende spunto ('rubandone' anche parecchie parole) da due libri firmati da Padre Battista Mondin e dedicati alla più recente teologia straniera.⁵ Il testo di Morselli è del 1968 e rappresenta un'esemplare illustrazione del suo metodo di lavoro, anche perché la stesura è parallela a uno scambio di lettere con l'autore dei saggi teologici, pubblicato recentemente da Linda Terziroli.⁶

2. *Un dialogo religioso*

All'epoca dello scambio epistolare, Morselli legge i due testi di Padre Mondin presenti nella sua biblioteca con sottolineature e glosse autografe, ora consultabili nel Fondo Morselli presso la Biblioteca Civica di Varese.⁷ Il primo volume, *Paul Tillich e la transmitizzazione del Cristianesimo*, esamina il pensiero del teologo protestante di Harvard e

⁴ Si veda F. Pierangeli, *Nell'imminenza di un prodigio. Per un inedito di Guido Morselli*, in "Rivista di Studi Italiani", XVI, 1998, pp. 383-397.

⁵ Mondin firma numerose opere storiche e divulgative, dedicate alla teologia, alla metafisica, all'antropologia, ai rapporti fra islamismo e cattolicesimo, al papato. Commenta le lettere di San Paolo e studia particolarmente San Tommaso. Sua è anche una storia dei pellegrinaggi a due ruote, *L'Europa in bicicletta*, che è vicina alla passione ciclistica dello stesso Morselli.

⁶ Si veda G. Morselli, *Lettere ritrovate*, A cura di L. Terziroli. Con postfazione di S. Raffo, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2009, pp. 111-124. Mondin, in attività presso l'Antoniano di Roma, non ricorda purtroppo l'episodio dello scambio di lettere con Morselli.

⁷ Si veda *Il Fondo Morselli*, Catalogo della Biblioteca Civica di Varese, San Vittore Olona (Varese), La Tipotecnica, 1984.

offre allo scrittore dei temi di particolare interesse per la sua meditazione filosofica e religiosa, come quello del superamento della teologia tradizionale: “i concetti teologici tradizionali con cui viene ancora espresso il messaggio cristiano sono assolutamente superati; l’uomo moderno non li comprende più” e vuoti “simboli” sono ormai il peccato, il paradiso, l’inferno e forse la stessa parola Dio.⁸ *Teologia in crisi*, sintetizzerà Morselli nel suo saggio: ma la questione centrale della morte di Dio non lo interessa come teorico aggiornamento di un dibattito teologico, bensì come emblematico punto d’arrivo di un ateismo nel quale, dolorosamente, si sente coinvolto. Non a caso pagine fondamentali e ampiamente sottolineate, nel volume di Mondin, sono quelle dove si esamina il rapporto tra teologia e filosofia nel pensiero di Tillich.⁹ La filosofia si occupa infatti delle grandi questioni dell’essere ma deve conservare uno stretto rapporto con la realtà dell’esistenza, come insegna appunto l’esistenzialismo che Tillich connette provocatoriamente al pensiero teologico. E Morselli annota: “Tillich propugna l’esistenzialismo (contemporaneo) come idoneo al compito di ‘filosofia teologica’ (il compito che per i cattolici svolge il tomismo)”.¹⁰

Il problema del peccato originale, ben presente negli interventi saggistici e nelle opere creative morselliane fino al culmine dell’inedita *pièce* del 1956 *Il redentore*, è discusso da Mondin a proposito della formula con la quale Tillich giustifica i progenitori biblici, convinto come Kierkegaard dell’impossibilità di una loro coscienza del libero arbitrio.¹¹ Ed è anche vicina alla speculazione di Morselli, fin dai tempi di *Realismo e fantasia*, un’idea della fede come “inseparabile dal dubbio” poiché (come

⁸ Cfr. B. Mondin, *Paul Tillich e la trasmissione del Cristianesimo*, Torino, Borla, 1967, p. 30. Frasi sottolineate da Morselli.

⁹ Si veda *ivi*, pp. 129-134. Frasi sottolineate da Morselli.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 142.

¹¹ Si veda *ivi*, p. 38 e p. 56. Frasi sottolineate da Morselli.

sostiene Tillich in *Dynamics of Faith*)¹² essa “è certa in quanto esperienza del sacro” ma “incerta in quanto l’infinito in cui si rapporta è ricevuto da un essere finito”.¹³ Per Tillich è proprio quella fede, fattasi dubbiosa, a salvare l’uomo, e non la grazia santificante come per i cattolici. Ma poi è proprio la prevalenza che il teologo protestante assegna alla fede rispetto all’esempio cristico dei *Vangeli*, modello di amore e umanità suprema, a contrastare con la sensibilità morselliana. Di fronte alla teoria della fede come mistero di cui Tillich sottolinea i positivi aspetti ontologici, Morselli oppone il tarlo doloroso del Male, quell’*unde malum* che ci mette di fronte al mistero della caduta, dolorosamente “in contrasto con la bontà di Dio”.¹⁴ È anche questo l’argomento delle pagine centrali di *Teologia in crisi* e dello scambio epistolare con Padre Mondin.

Quest’ultimo firma anche un altro libro presente nella biblioteca di Morselli, *I teologi della morte di Dio. Storia del movimento dell’ateismo cristiano e diagnosi delle sue dottrine*. Il volume, scritto nello stile piano e pacato del precedente, esamina un filone di pensiero originariamente protestante che ammette la morte di Dio per salvare paradossalmente il cristianesimo. Autori come John Robinson, Harvey Cox, Dietrich Bonhoeffer, William Hamilton, Paul van Buren, Thomas Altizer e Leslie Dewart segnano un lento e inevitabile processo che giunge a suggerire una drammatica scissione tra Cristo e Dio, ponendo il problema dell’ateismo. Se tuttavia Mondin dichiara che “l’ateismo è la caratteristica più impressionante della cultura moderna”, che “l’incredulità ha oggi conquistato tutte le dimensioni dello spirito”¹⁵ e che “nell’ordine pratico la

¹² Si veda P. Tillich, *Dynamics of Faith*, New York, Harper & Row, 1957.

¹³ Cfr. B. Mondin, *Paul Tillich e la trasmissione del Cristianesimo*, p. 93.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 204. Nota di Morselli.

¹⁵ Cfr. B. Mondin, *I teologi della morte di Dio. Storia del movimento dell’ateismo cristiano e diagnosi delle sue dottrine*, Torino, Borla, 1968, p. 17.

causa principale dell'ateismo è il progresso",¹⁶ Morselli fa alcune precisazioni in forma di chiosa anticipando una pagina fondamentale di *Teologia in crisi*:

“Ci sono ben altre ‘cause’: c'è per esempio l'insofferenza dell'uomo di oggi, abituato ormai a un senso democratico, o meglio etico-giuridico, dell'autorità, verso l'arbitrio che bisogna per forza vedere in un Dio responsabile di ciò che avviene nel mondo (è tutta una serie di manifestazioni del problema di Sant'Agostino *unde malum?* ma oggi non è più un problema di teologia speculativa è qualcosa di più importante).”¹⁷

Di fronte a questo problema, le discussioni dei teologi moderni (come la vecchia metafisica) paiono asfittiche e lontanissime da una autentica percezione della vita umana. Quelli di Barth e Bonhoeffer, di Altizer e van Buren, sembrano “eleganti [...] sofismi”¹⁸ poichè nella “teologia della morte di Dio” l'appello a una “*rigorosa immanenza*”¹⁹ finisce per eludere il problema del dolore e la “perdita di Dio [...] è attribuita, più che al fatto della sofferenza, al raggiungimento della maturità, della età adulta, da parte dell'uomo moderno”.²⁰ La lettura di Mondin e il parallelo scambio epistolare stimolano dunque Morselli a riprendere una riflessione sul male e sull'imperscrutabilità di Dio che in lui ha radici antiche. Questi temi, legati al motivo della caduta originale e dell'Eden perduto, mettono in crisi non solo il pensiero cattolico ma anche l'ortodossia marxista, come ben sperimenta Ferrarini nel romanzo *Il Comunista*.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 18.

¹⁷ *Ivi*, p. 19. Nota di Morselli.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 36. Nota di Morselli.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 83. Sottolineatura di Morselli.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 86. Sottolineatura di Morselli.

3. *Teologia in crisi*

Proprio nelle ultime pagine bianche del volume di Battista Mondin, *I teologi della morte di Dio* (la terza di copertina e la pagina precedente) incontriamo, scritto da Morselli, il progetto del saggio *Teologia in crisi*:

“Piano del mio lavoro “Teologia in crisi” (14-5-68)

1. L’ateismo moderno intellettuale
 2. Il modernismo (e G. Gentile)
 3. L’ateismo moderno di massa.
 4. La teologia dell’ateismo cristiano
 5. Il catechismo di Spinoza?
- Conclusione.”

La stesura dattiloscritta del saggio, come abbiamo detto, svolge solo i primi tre capitoli, con qualche piccola variazione rispetto a questo abbozzo di indice: il primo si intitola *Un ritratto dell’ateismo colto*, il secondo *L’ateismo di massa – Un tentativo di chiarimento* e il terzo *Un giudizio sui teologi dell’“ateismo cristiano”*.²¹ Morselli in apertura distingue fra l’ateismo colto e il sentimento religioso comune, esaminando il difficile equilibrio tra teorici della trascendenza e teorici dell’immanenza, entrambi lontani dall’autentica esperienza cristiana del *Vangelo*:

“La religiosità nasce così: come effetto, come emozione. L’incanto dei Vangeli, è nella schietta preminenza che il loro mondo religioso conferisce al sentimento: qua e là vi è persino adombrata una rinuncia al ragionamento (bisogna essere semplici, farsi piccoli, tornare bambini). Ma il cristianesimo corregge con cura il Vangelo: decide che la fede debba essere ‘dualismo’, sentimento *più* ragione.”²²

²¹ Si veda P. Villani, *Il “caso” Morselli. Il registro letterario e filosofico*, Napoli, ESI, 1998, pp. 53 ss.

²² G. Morselli, *Teologia in crisi*, dattiloscritto presso il Centro per la Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei (Università degli Studi di Pavia), p. 2. La paginazione del dattiloscritto è susseguente per i primi due capitoli (pp. 1-30), ricomincia invece per il terzo capitolo (pp. 1-9). Le citazioni che seguono si riferiscono ai primi due capitoli. Per una descrizione dei materiali si rimanda a P. Villani,

L'esame dei due filoni teorici li riconduce da un lato a Feuerbach e dall'altro a Hume nel tentativo di individuare le radici e la storia della teologia negativa, concludendo con un elogio per il filosofo genovese Giuseppe Rensi e la sua "volatilizzazione di Dio".²³ In questo quadro, Morselli inserisce la presentazione di Tillich impiegando la sintesi di Mondin, e il giudizio sul teologo protestante è severo:

"Il Mondin, alla fine del suo saggio sul Tillich osserva che questo autore parla e opera da teologo e non da filosofo. Esatto, o quasi. È uno di quei tanti scienziati di Dio che oggi non se la sentono di restare disciplinati nei ranghi della dottrina canonica, e non hanno l'audacia di comportarsi da rappresentanti del libro mondo filosofico, o quanto meno di accertarne le conclusioni."²⁴

L'analisi storica di *Teologia in crisi* finisce dunque per mettere in luce la sterilità del pensiero contemporaneo su Dio, incapace di opporsi a un senso comune ormai sostanzialmente ateo, con pochissime eccezioni. Se l'avventura religiosa nasce da motivazioni personali, anche il tramonto dell'interesse per il divino scaturisce dalla percezione del quotidiano, senza alcun rapporto con le astratte speculazioni dell'ateismo ufficiale:

"Bisogna venire alle prese con l'*incredulo medio*, l'entità che ha ormai sostituito il 'credente medio', o meglio ancora, col singolo o coi singoli; ascoltarli, prendere sul serio le loro reazioni, e ragioni, penetrare la loro mentalità. In primo luogo, fare credito alla loro intelligenza."²⁵

Liquidati i teorici della morte di Dio, Morselli affronta allora il problema che più gli sta a cuore e che i teologi ma anche la filosofia laica hanno colpevolmente ignorato, il mistero dell'*unde malum?*:

"*Itinerarium mentis a Deo*". Per una lettura di "Teologia in crisi", in "Studium", CVIII, 2012, pp. 540-571.

²³ Cfr. G. Morselli, *Teologia in crisi*, cit., p. 12.

²⁴ Ivi, p. 13.

²⁵ Ivi, p. 9.

“La Trinità, l’Incarnazione, la Resurrezione, le varie assunzioni in Cielo, sono misteri cristiani che chiamerei gaudiosi, o trionfali, e che, se si possono avere fatto degli eretici, non hanno mai ‘fatto’ un ateo. Il guaio si è che ci sono i misteri dolorosi. (Dolorosi, si capisce, per chi crede, spera e soffre). *Hic Rhodus*: qui sì, potendo, bisognerebbe chiarire o innovare, se non ‘rinnegare’. L’uomo della strada, di intellettualismo ne ha poco, sulla tradizione non ha niente da eccepire, ma di senso critico, sappiamo, non manca.”²⁶

Teologia in crisi cita il detto un cardinale francese, secondo il quale uccidere un uomo è come uccidere Cristo.²⁷ Ma quando l’uomo è colpito da una catastrofe naturale come il fulmine, dichiara Morselli, il mistero della provvidenza divina sembra sfuggire al nostro esame:

“ Prendo ad esempio un avvenimento della sfera più ordinaria, più modesta, che non involge gli alti disegni divini sul destino dei mondi, o simili. Il fulmine. Cade su una casa, diremo che la Provvidenza ha voluto colpire dei peccatori. Qui, è chiaro, agisce secondo giustizia, anche se per ipotesi gli abitanti della casa a noi sembrano brave persone. Un’altra volta, cade su un’innocente casa di campagna, la danneggia. Qui la ‘spiegazione’ è che la Provvidenza ha i suoi misteri, di fronte ai quali bisogna inchinarsi.”²⁸

Questo doloroso paradosso viene messo di fronte al Dio dei *Vangeli*, pronto a rispondere premurosamente ai credenti e a dar loro il “pane” che chiedono nel *Pater noster*. Mondin, nel carteggio, concorda con Morselli sull’oscurità della condotta divina ma precisa: “è un’oscurità che per chi ama fortemente il Signore non costituisce un ostacolo ma un incentivo per amarLo ancora di più”;²⁹ aggiungendo che la Redenzione dell’uomo e non

²⁶ Ivi, p. 4.

²⁷ Si veda ivi, pp. 22-23.

²⁸ G. Morselli, *Perscrutabile o imperscrutabile?* in Id., *Lettere ritrovate*, cit., p. 115 (sono pagine inserite nel carteggio con Mondin e probabilmente inviate all’interlocutore).

²⁹ Cfr. Id., *Lettere ritrovate*, cit., p. 119 (lettera di B. Mondin, senza data).

la sua comprensione è il fine ultimo dell'opera provvidenziale.³⁰ Ma la conclusione morselliana è sotto il segno della crisi e dell'incertezza:

“La mia conoscenza della vita (lo noto per inciso) mi porta a considerare meno improbabile il punto di vista della ‘imperscrutabilità’ e della teol. negativa. Ho idea che il Vangelo sia bello ma sia un’ utopia. Il Vangelo non ci dà il Dio che sperimentano le creature viventi, umane o no, un Dio la cui condotta verso di noi (o ‘Provvidenza’) è molto ma molto oscura. Ci dà il Dio come ‘vorremmo’ che fosse, un Dio che, appunto, dà il ‘pane’ alle creature che glielo chiedono, e che lui ha fatte in modo che per vivere hanno bisogno di ‘pane’”.³¹

4. *Il problema del male*

“Se è vero che siamo tutti creature del buon Dio, e che dunque è stato lui a volerci così, colle caratteristiche e coi bisogni che abbiamo – quando egli ci manda una pena, un dolore, oltre a mostrarsi un padre poco affettuoso, cade in patente contraddizione. Ossia nega la precedente volontà (la sua volontà creatrice), nega il fine a cui egli stesso, creandoci con quelle caratteristiche, con quei bisogni, ci aveva destinati.”³²

Questa pagina del *Diario* di Guido Morselli riassume l'ansia di approfondimento di un problema religioso avvertito con particolare acutezza dallo scrittore fin dai suoi primi appunti filosofici, redatti in Calabria durante la guerra e poi e inseriti in *Fede e critica*.³³ La vasta produzione saggistica morselliana, quantitativamente preponderante rispetto a quella narrativa se si tiene conto dei numerosi inediti, è dedicata in buona parte a queste problematiche e trova un suo risvolto creativo nel

³⁰ Si veda ivi, p. 123 (risposta dattiloscritta di B. Mondin, senza data).

³¹ Id., *Perscrutabile o imperscrutabile?*, cit., p. 117.

³² Id., *Diario*, cit., p. 225 (25 novembre 1962). Il passo prosegue mostrando che anche “la sofferenza [...] perfetta”, atto cioè a riparare altro male, “è ingiusta, ossia inutilmente crudele” (cfr. ivi, p. 226). Il tema ritorna spesso nel *Diario* (quasi ossessivamente a partire dal 1956) e negli scritti religiosi morselliani.

³³ Si veda S. D'Arienzo, *Il male come esperienza del limite*, in *Guido Morselli. I percorsi sommersi. Inediti, immagini, documenti*, a cura di E. Borsa e S. D'Arienzo, Novara, Interlinea, 1999, pp. 175-176.

già ricordato *Il redentore*, in cui il protagonista è un'eccentrica figura di santo perseguitata dalle istituzioni religiose e dai nazisti.

La domanda sulla sofferenza accompagna dunque la lunga meditazione religiosa di Morselli,³⁴ a partire dall'inedito *Filosofia sotto la tenda* databile ai primi anni Quaranta, fino ai dialoghi di *Realismo e fantasia* usciti nel 1947 e spesso volutamente asistemati, sul filo di veri e propri anacoluti argomentativi. Quest'ultimo libro, come è noto, anticipa le tematiche di *Fede e critica*, che è opera scritta con il titolo di lavoro *Imparare a credere* e di cui solo la seconda parte (delle tre complessive) è uscita postuma a stampa nel 1977. Se il titolo definitivo di *Fede e critica* è scelto da Morselli nel 1955-1956, allo stesso anno risale anche il già ricordato *Due vie della mistica*, che riprende e amplia le precedenti meditazioni esaminando le diverse caratteristiche del misticismo e contrapponendole alla semplicità altruistica del Vangelo. Allo stesso arco di tempo appartengono anche due importanti frammenti riproposti nel volume postumo *La felicità non è un lusso: il Capitolo breve sul suicidio* e l'articolo che dà titolo alla silloge e in cui i termini della riflessione religiosa sono condotti alle soglie di una latente disperazione.³⁵ Il tono non

³⁴ Su queste tematiche si veda C. Di Biase, *Guido Morselli e il mistero del male*, in "Studium", LXXIV, 1978, pp. 251-265; F. D'Episcopo, *L'eresia del sentimento. Guido Morselli: i saggi critici*, Pomigliano D'Arco, Osciana, 1998; P. Villani, *Il caso Morselli: il registro letterario-filosofico*, Napoli, ESI, 1998; V. Fortichiari, *Immagini di una vita*, Milano, Rizzoli, 2001; M. Panetta, *Da "Fede e critica" a "Dissipatio HG": Morselli, il solipsismo e il peccato della superbia*, in *Morselliana*, a cura di A. Gaudio, in "Rivista di Studi Italiani", XXVII, dicembre 2009, pp. 13-19, all'indirizzo <www.rivistadistudiitaliani.it/rivista.php?annum=2009e2>; R. M. Monastra, *L'apocalisse ilarotragica di Guido Morselli*, in *Questo mondo, il male, l'Apocalisse*, a cura di G. Ruggieri, Catania, Studio Teologico San Paolo – Città Aperta, 2011, pp. 103-132; F. Pierangeli, *Sulla scena (inedita) di Guido Morselli*, Roma, Universitalia, 2012. Una bibliografia completa è in D. Mezzina, *Le ragioni del fobantropo. Studi sull'opera di Guido Morselli*, Bari, Stilo, 2012.

³⁵ Sulla "grave crisi mistico esistenziale" dell'autore in questo periodo cfr. V. Fortichiari, *Nota al testo*, in G. Morselli, *La felicità non è un lusso*, a cura di V. Fortichiari, Milano, 1994, p. 159.

ha più, infatti, la pacatezza di *Fede e critica* e si accompagna ad un'amara ironia verso il pensiero teologico-filosofico che tende a ignorare la sofferenza e l'impossibile felicità degli uomini:

“L'assurdità di questo mondo, e l'infelicità della condizione umana, sono in funzione del bene non meno che del male: del fatto che il bene e il male vi coesistono, avendo la medesima realtà e inoppugnabilità.

Il che conferma che siano fallaci, e ingenue, entrambe le posizioni estreme in cui la filosofia si polarizza: l'ottimismo e il pessimismo. I pessimisti assoluti non hanno capito, che proprio il mescolarsi del bene (un bene incontestabile, checché essi dicano) al male, è ciò che rende quest'ultimo così grave, oltre che più misterioso ancora.”³⁶

Tale coesistenza, però, deriva unicamente dal caso o dalla necessità e non dalla volontà umana. Un “orrendo” incidente stradale avvenuto a Gavirate, con la morte di un'intera famiglia investita da un'auto, è l'occasione per un'altra domanda consegnata al *Diario*, che riprende la riflessione sul fulmine nel carteggio con Mondin e altre pagine analoghe di *Fede e critica*:

“Se la buona e dolce Silvia con i suoi due ragazzi fosse uscita di casa alle 6 e 44 anziché alle 6 e 45, per andare alla Messa, quell'automobile, uscendo di strada, non li avrebbe uccisi...

Noi ci rifacciamo al caso, in eventi di questo genere, attribuiamo al caso queste 'condanne' così evidentemente immotivate. (In fondo è questa anche l'interpretazione dei credenti nella Provvidenza, perché una Provvidenza a tal punto 'imperscrutabile' risulta indistinguibile dal caso, dalla fortuità più cieca).

Ciò spiega come il Caso ci appaia con un volto feroce. Ma in realtà esso non è più 'feroce' che mite.”³⁷

Tra i motivi profondi della meditazione morselliana è allora la sofferenza per la propria imperfezione, per un modo di amare il prossimo che non riceve adeguata contropartita (è tema costante nel *Diario*):

³⁶ G. Morselli, *Diario*, cit, p. 170 (21 settembre 1956).

³⁷ Ivi, p. 332 (13 marzo 1969). Si veda Id., *Fede e critica*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 215-219.

La sofferenza che io in questi giorni sto provando, di nuovo (dopo i due amarissimi mesi di luglio e di agosto), non ha un fine, non ha uno scopo, come non ha, nella mia condotta, una motivazione plausibile. Potrei in questi stessi giorni essere felice, come d'altronde potrei essere morto. La mia sofferenza nasce da circostanze esterne, che potevano, senza pregiudizio di nulla e di nessuno, essere occorse in modo del tutto diverso: nasce da esse, non ne è spiegata o giustificata. La nostra vicenda umana è futilmente aleatoria, legata al gratuito e all'accidentale, perché possa ispirarsi a un qualsiasi principio universale.³⁸

Nel frammento inedito *Peccato e Vangelo* che è molto vicino a *Fede e critica*, commentando il volume del domenicano Antonin-Dalmace Sertillanges *Le Problème du Mal*,³⁹ Morselli sottolinea l'estraneità dei *Vangeli* alla teoria del peccato originale e si sofferma sul "dramma del cieco nato". La conclusione è netta e riprende l'affermazione di Cristo che il male proviene da Dio affinché si manifestino le sue opere: "Incomprensibile nella sua terribilità l'insorgere del male, incomprensibile nella sua benignità la venuta salvatrice".⁴⁰ *Dissipatio H.G.* formulerà un identico dilemma: l'unico uomo rimasto sulla terra sconta da solo la sua eterna pena, oppure è l'unico salvato?⁴¹

³⁸ Id., *Diario*, cit., p. 181 (8 ottobre 1959). E si veda ivi, p. 202 (3 maggio 1961), pp. 237-239 (6 agosto 1963).

³⁹ Si veda A.-D. Sertillanges, *Il problema del male*, trad. ital. Brescia, Morcelliana, 1951.

⁴⁰ Cfr. G. Morselli, *Peccato e Vangelo*, in S. D'Arienzo, *Il male come esperienza del limite*, cit., p. 173.

⁴¹ Ringrazio per la gentile collaborazione le responsabili del Fondo Morselli della Biblioteca Civica di Varese, la direttrice Chiara Violini e la dottoressa Antonella Morelli.



DANIELA IUPPA

“STUPR E PRÉ”.

GIOVANNI TESTORI RISCRIVE

IACOPONE DA TODI

1. *L'immaginario*

Nel variegato percorso artistico testoriano, è noto, compaiono numerosi rifacimenti di grandi opere della storia letteraria occidentale, come *Hamlet*, *Macbeth*, *Edipo*, *Faust*. L'autore lombardo è legato ad alcuni grandi maestri ai quali si riferisce con insistenza, senza posa accostandosi alla tradizione e spesso contestandola dall'interno. Testori chiede a chi lo ha preceduto di illuminarlo nella sua lotta con la vita, alla ricerca di che cosa sia l'umano e il destino: interroga la poesia in cui sente vibrare il fondo immutabile della coscienza umana e la mette alla prova, ne sperimenta la resistenza alla sua cultura, al suo mondo, alla sua persona. Questo rapporto strettissimo con la storia letteraria è illustrato con particolare suggestività in un progetto per il teatro elaborato nel 1989, mai compiuto, ma di cui esistono gli inediti materiali di lavorazione

nell'archivio testoriano: si tratta di *Stupr e prè* “ovvero stupri e preghiere da me operati su sette grandi poesie della nostra letteratura. Tra gli autori ‘violentati’, Dante, Manzoni, Iacopone”.¹

Tra i fogli bianchi del manoscritto troviamo pagine estratte dalla *Commedia* dantesca, dall'*Adelchi* manzoniano e dalle *Laude* iacoponiche. Quest'ultima è una scoperta significativa poichè conferma la lunga e feconda fedeltà dello scrittore a Iacopone da Todi, dagli esordi fino agli ultimi anni: nel 1945, a poco più di vent'anni, Testori illustra con suoi disegni un'edizione delle *Laude*; alla fine degli anni Settanta inizia le sue ricerche di teatro legate ai drammi sacri e ai laudari medievali; nel 1989 scrive *Sfaust*, il cui protagonista riformula le parole del *Pianto della Vergine* iacoponico per un lamento sul cadavere dell'amata.

L'immagine squisitamente iacoponica della *mater dolorosa*, della Madonna in lacrime sul figlio morente ai piedi della Croce (pensiamo allo *Stabat Mater* e a *Donna de Paradiso*), è notoriamente una delle figure ossessive della scrittura testoriana. La Madre, rifiutata e maledetta perché

¹ La versione dattiloscritta presente nell'archivio è riportata in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Iacopone*, in Ead., *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, Milano, con una postfazione di F. Panzeri, Milano, Officina Libraria – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, pp. 128-129. La ricchezza e l'articolazione del fondo Testori, acquisito dalla Regione Lombardia e depositato presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, offre la possibilità di seguire lo scrittore e le sue opere in tutte le fasi della creazione, documentando in modo esemplare l'indissolubile intreccio dei numerosi campi di produzione testoriana: dalla grafica al teatro, dalla letteratura alla pubblicistica, dalla storia dell'arte alla critica militante. Il Fondo Giovanni Testori consta dei seguenti nuclei documentari: 107 quaderni manoscritti, 273 volumi di opere, 71 cartelle contenenti 5291 fogli dattiloscritti e manoscritti; 4 quadernoni contenenti un parziale inventario autografo dei dipinti realizzati da Testori; 2 scatoloni e 2 buste contenenti 306 articoli a stampa di Testori e 605 articoli a stampa sullo scrittore. I 107 quaderni manoscritti coprono un arco cronologico che va dal 1956 al 1992 e racchiudono le prime stesure di quasi tutte le opere editate, ma anche numerosi inediti, prime stesure e testi non identificati, oltre a schizzi, disegni, appunti vari e lettere. Le unità archivistiche individuate ammontano a 217, oltre a 107 inserti vari. Si veda F. Panzeri, *L'Archivio testoriano, un'officina della sua scrittura che riserva tante sorprese*, in “La Provincia”, 29 maggio 2007.

generatrice di una vita insensata, ma anche amata e invocata come porto di pace e culmine dell'amore umano, appare continuamente straziata dal dolore e dalla morte: il primo testo teatrale di Testori, *La morte* del 1943, porta in scena una madre che prega e un figlio che muore; nel 1950 *Le lombarde*, ispirato a un fatto di cronaca, si presenta come una *lamentatio* delle madri che hanno perso i figli in un naufragio; non diverso è a ben guardare il profilo dell'*Arialda* nel 1960, della *Monaca di Monza* nel 1967, dell'*Edipus* nel 1977, fino al dialogo lacerante tra un figlio fratricida e sua madre nel *Confiteor* del 1985. E la seconda trilogia del 1978-1981, da *Conversazione con la morte* a *Interrogatorio a Maria* fino a *Factum est*, appare orchestrata interamente intorno alla figura materna; mentre ancora un lamento di tre donne (Cleopatra, Erodiade e Maria) sui loro amati morti segna il congedo umano e artistico dello scrittore, con il postumo *Tre lai* del 1994 che è ancora un testo teatrale.

Nell'incompiuto progetto del 1989 i versi di Iacopone sono rimaneggiati attraverso procedimenti linguistici sperimentali, che non sono puri esercizi ludici ma appaiono "strettamente legati al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo"² del testo d'origine, rivelando nello stesso tempo i motivi più personali dell'arte testoriana. L'autore lombardo non si è mai acquietato in un solo genere di scrittura (pittura, teatro, poesia, narrativa, critica d'arte) e neppure in un solo registro linguistico, ma ha sempre esplorato le forme più diverse contaminando la lingua italiana con innesti lombardi, latini e francesi, fino al sistematico neologismo. Poichè le parole del presente non significano più nulla e hanno perduto il loro spessore, la loro capacità persuasiva e comunicativa, occorre allora ricrearle donando loro significati nuovi e insieme originari. È necessario

² Cfr. G. Testori, *La sacralità del teatro* (conversazione con Agnese Grieco), in *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 92.

insomma arrivare all'essenziale, spogliare il linguaggio dei suoi orpelli e ritrovare il nucleo profondo che resiste a tutto, dove lingua e cuore dell'uomo coincidono come una roccia che dura: non a caso il dialogo testoriano con Iacopone, *Stupr e pré*, è anche (appunto) preghiera cioè la forma più alta di dialogo, interlocuzione religiosa con tutti i connotati della profondità e dell'urgenza. Allo stesso modo si spiega la ricerca testoriana di alcune immagini chiave, come appunto la *mater dolorosa*, figura primaria che si oppone alle dolorose esperienze del quotidiano in nome di un amore infaticabile, instancabile, irriducibile.

Il quaderno inedito di *Stupr e pré*, come dicevamo, comprende alcune pagine estratte da un'edizione delle *Laude* iacoponiche e corrispondenti alla celeberrima *Donna de Paradiso*. Testori riscrive qui il testo antico adottando una lingua fitta di lombardismi e neologismi spesso ancora approssimativi, in pagine contorte e tumultuose, fitte di cancellature e correzioni, senza seguire scrupolosamente l'ordine dei versi dell'originale (come avviene invece nella versione dattiloscritta).³ Nel dattiloscritto la riscrittura testoriana segue l'ordine del testo iacoponico nei primi versi (1-67).⁴ Nel manoscritto, invece, il rifacimento parte dagli ultimi versi della lauda (124-135) per poi retrocedere, affrontando i versi iniziali in ordine sparso, come se il quaderno registrasse delle 'prove' provvisorie su alcuni luoghi più vicini all'immaginario testoriano, che sarebbero stati poi risistemati nell'ordine sequenziale. Caratteristico è proprio il frammento finale della lauda, che evoca Maria inginocchiata ai piedi della Croce

³ Tutto il materiale, inedito citato è tratto dall'Archivio Giovanni Testori, serie Quaderni manoscritti, n. 99 (quad. 99/147-121). Essendo la scrittura testoriana di lettura molto difficile, segnaleremo in corsivo le lezioni dubbie.

⁴ Il dattiloscritto è conservato nell'archivio Giovanni Testori, cartella D58/[I] intitolata *Jacopone da Todi/Lauda XIV*. È presente in essa un foglietto piegato con scritto a matita, non da Testori, "Iacopone da Todi". Nella quinta pagina compare solo il titolo *Stupr e pré*.

secondo la tipica "immedesimazione" iacoponica "con il dolore della Vergine".⁵ Il motivo testoriano della madre e della morte si ritrova dunque ancora una volta, nell'immagine della Madre donatrice di vita che assiste impotente alla morte del Figlio, e nell'accettazione finale dell'incomprensibile volontà divina in nome dell'amore.

2. Le tecniche

Per rimodellare il testo iacoponico Testori condensa innanzitutto l'originale⁶ eliminando articoli, congiunzioni e preposizioni. Si veda, per esempio, il trattamento riservato alla prima strofa iacoponica:

"Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato."⁷

che diventa nel manoscritto:

"Don Pà
Fì prì
Jecrì
Beì."

⁵ Cfr. E. Menestò, *Le laudi drammatiche di Iacopone da Todi: fonti e struttura*, in *Le laudi drammatiche ombre delle origini. Atti del V Convegno di Studio* (Viterbo 22-25 maggio 1980), Viterbo, Centro di studi sul teatro medievale e rinascimentale Viterbo, 1981, p. 135.

⁶ Cfr. G. Testori, *La mia Milano*, in "Corriere della Sera", 9 marzo 1982: "ho memoria d'essermi inventato, quand'ero bambino, un gioco; forse un primo lucido e insieme oscuro mezzo per insuperbirmi, stracciarmi, ferirmi. Consisteva il gioco in questo: prender le parole, soprattutto quelle che incarnavano persone, paesi, atti e cose a me più cari, spaccarle sillaba per sillaba, ed assistere a volte felice, altre vendicativamente triste, a cosa esse si riducessero e a quali altri significati o vertiginose e precipitanti sollecitazioni s'aprissero".

⁷ Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Laterza, Roma-Bari, 1974, p. 201 (70, vv. 1-3).

Come si vede, la riduzione riguarda non solo il numero dei lemmi ma anche la loro estensione, con una preferenza per i monosillabi e i bisillabi. Allo stesso modo, anche per le altre parole della lauda viene selezionata la prima sillaba o al massimo le prime due: i trisillabi del rifacimento sono ventuno a fronte degli ottantotto presenti in *Donna de Paradiso*. Il respiro della lauda testoriana è dunque davvero breve, basandosi su un sistema bisillabico che sembra richiamare il singhiozzo della Vergine dal respiro spezzato. La nuova sintesi non segna tuttavia una perdita di profondità rispetto alla fonte, ma conferma la ricerca iacoponica dell'essenziale: l'autore moderno scava la pagina del grande tudertino, la ripete, la modifica, la capovolge, l'analizza in ogni sfumatura, setacciandola fino ad estrarne alcune parole chiave che Giuseppe Ungaretti ha magistralmente definito "parole-luce".⁸ Si pensi per esempio ai versi 32-35 della lauda, con la battuta di Maria che chiede a Pilato di essere intesa e di mutare opinione su Cristo:

“Prego che mm’entennate,
nel meo dolor pensate!

Forsa mo vo mutate
de que avete pensato”;⁹

così riscritta per due volte nel manoscritto:

“Prì entedè
De dol mi pensì
Fors mutì
Lo che credì.”

⁸ Cfr. G. Ungaretti, *La poesia di Iacopone da Todi*, in Iacopone da Todi, *Amore onne cosa clama: versi scelti*, (a cura di D. Piccini, Milano, NET, 2003, p. 16: “parole che entrano in noi senza tante chiacchiere e ragionamenti, oserei dire per un effetto di miracolo, e fanno in noi la luce e ci mutano”.

⁹ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 202 (70, vv. 32-35).

“Prì m’entendi
De mi pensì
Mutì
De credi.”;

prima di approdare alla versione dattiloscritta:

“Prì m’antandi.
D’avis
Mutì!”¹⁰

Se il primo rifacimento appare più vicino all’originale, il secondo lo condensa identificando Maria col dolore che la trafigge (nel secondo verso), e il dattiloscritto abbrevia ulteriormente fino alle soglie dell’oscurità (il “D’avis” del secondo verso). La sintesi testoriana sottolinea la tenacia della madre che difende il figlio davanti ai potenti, disposta a tutto per salvarlo fino a quella disperata ingiunzione (“Mutì!”) che ne comunica la dolorosa umanità.

Nella riscrittura Testori opera anche sul sistema delle rime, attentissimo come sempre alla musicalità del linguaggio in funzione drammaturgica: si pensi alla nuova lingua inventata per la prima trilogia teatrale del 1972-1977 fino al balbettio suggestivo di *Factum est*, dove il significato del testo si affidava (più che alla lettera) agli accostamenti fonici delle parole. Se il sistema rimico nella lauda iacoponica segue lo schema *xxxy aaay bbby*, Testori adotta un sistema rimico vocalico tronco accentando tutte le parole sull’ultima sillaba e differenziando le rime solo in base alla vocale finale. Quelle più numerose sono nell’ordine in *-ì*, in *-à* e in *-ù*, privilegiando le tre parole chiave della lauda, *Fì* (figlio), *Mà* (madre) e *Crux* (croce), esemplificate da queste tre strofe:

¹⁰ Citato in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, cit., p. 129.

“O fì
 o fì
 oh fì
 amor de gè!
 Fì
 Chi consì
 Cor strangustì?”

“Crux
 che farù?
 Fì mi
 Torrù?
 Mai
 Peccatù!”

“Con ti imbarà
 mam scurà
 a te mi
 affoghà.”

A ragioni squisitamente musicali obbediscono anche certe trasformazioni lessicali testoriane, come quella che ci fa passare dai versi 28-31 dell'originale:

“*Crucifige, crucifige!*
 Omo che se fa rege,
 secondo nostra lege
 contradice al senato.”;¹¹

all'accentuato gioco su – r – nei due rifacimenti:

“Crucisè crucisè
 Om rex
 Fì *contr* lex
 Senà *contex*.”

“Crucì! Crucì!
 Om rex

¹¹ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 202 (70, vv. 28-31).

Per lex
Senàt contèx!";

fino alla versione definitiva, quasi identica salvo per un ulteriore ritocco fonico:

“Crucì! Crucì!
Om rex
Per lex
Senàt contrex!”¹²

Le dimensioni dei versi iacoponici si riducono e passano dall’ottonario a un senario, fino a un quadrisillabo, mentre ogni verso è costituito da due sole parole. Questa regolarità ritmica, non così evidente in altre zone della riscrittura, sembra qui suggerire fonicamente l’inesorabile scadenza della condanna perentoriamente pronunciata, come un suono di tamburo che precede l’esecuzione. Analogo effetto è nei versi 36-39:

“Traiàn for li latruni,
che sian soì compagnuni;
de spine s’encoroni,
ché rege ss’è clamato!”;¹³

che diventano nel manoscritto:

“Fora latrù
su compagnù
spì coronù
rex chiamì.”

“Fora latrù
so compagnù
Spin coronù
rex nominù.”¹⁴

¹² Citato in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, cit., p. 128.

¹³ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 202 (70, vv. 36-39).

Anche in questo caso è la voce di chi condanna Gesù, evocando i ladroni e la corona di spine, ad assumere un ritmo regolare e quasi militare, per accentuare l'assoluta volontà di controllo sopra chi non rientra negli schemi della legge, su l'"omo che se fa rege", che "rege ss'è clamato". Ed è rilevante, nell'ultima variazione, il passaggio da *clamato-chiamì* a *nominù*, non solo per armonizzare l'esito rimico della strofa nel suono più cupo ma per confermarne proprio la regolarità sillabica (anche in questo caso quattro versi quadrisillabi, formati ognuno da due parole).

La precisione metrica di queste strofe, contrapposta alla libertà ritmica nel resto del rifacimento, suggerisce perfettamente la differenza tra la legge che vincola e costringe ogni esistenza nel suo ordine, e l'amore che non ha schemi o regole o ordini prestabiliti. Pensiamo al sublime slancio di Maria nei versi famosi di Iacopone:

"O figlio, figlio, figlio,
figlio, amoroso giglio!

Figlio, chi dà consiglio
al cor me' angustiato?";¹⁴

che diventano nel manoscritto di Testori:

"Oh fì oh fì oh fì
Amorì gì
Fì chi consì
Cor mi angustì?"

"Oh fì
Oh fì
Oh fì chi consì

¹⁴ La versione del dattiloscritto coincide con quest'ultima variazione manoscritta.

¹⁵ Iacopone da Todi, *Laude*, cit., p. 203 (70, vv. 40-43).

Oh fi cor
stranguscià?
Amor de gì.”

e nella versione definitiva:

“O fi
o fi,
oh fi
amor de gì!
Fì
Chi consì
Cor strangustì?”¹⁶

Questa lassa è particolarmente amata da Testori, che ha ripreso la rima *figlio-giglio* anche altrove¹⁷ ed è qui pronto a intensificare il *pathos* moltiplicando l’interiezione *Oh*. Anche l’“amoroso giglio” iacoponico, fiore simbolo di purezza e verginità sul modello dell’Annunciazione, si trasforma nelle ultime due varianti testoriane in una musicale specificazione (*amor de gi*) che riecheggia il linguaggio familiare (‘un amore di bambino’) e conferma una rilettura fortemente umanizzata del testo d’origine. Allo stesso modo, nell’ultimo verso della lauda, la coppia *angustiato-angustì* si trasforma in *stranguscià-strangustì* che è forma derivata dal latino *angŭstiare* ma anche tipica dello scrittore lombardo, con la funzione superlativa del prefisso e quell’eco di uno strazio che coincide con l’atroce sofferenza della madre. Non a caso, tre anni dopo queste prove iacoponiche Testori scriverà *Mater strangosciàs*, ultimo dei *Tre lai* e ultima opera della sua vita, riprendendo esplicitamente il titolo da una vecchia

¹⁶ Citato in P. Gallerani, *Stupr e prè. Ai danni di Dante, Manzoni e Jacopone*, cit., p. 129.

¹⁷ Si veda G. Testori, *Factum est*, in Id., *Conversazione con la morte, Interrogatorio a Maria, Factum est. La seconda trilogia*, Milano, Bur, 2003, p. 116 e p. 133 (“Sono figlio, / sono giglio [...] Non più figli, / non più tigli, / non più gigli”). Ma si veda anche Id., *Mater Strangosciàs*, in Id., *Tre lai*, Milano, Longanesi, 1994, p. 129 (“e gran biancor del giglio! / Oh, figlio, / figlio”).

guida del Sacro Monte di Varallo (la Madonna della Cappella della Strage degli Innocenti). L'immagine della *mater dolorosa* appare ancora una volta e con lei, oltre lo schermo figurativo, l'ombra fedele di Iacopone. Come dichiarava Benedetto Croce, la poesia "è un coro che si prosegue nei secoli, e la nuova voce non può risonarvi come nuova, se non ascoltando e accogliendo in sé le precedenti, e rispondendo ad esse, e ripigliando da esse il canto e continuando a suo e insieme a lor modo".¹⁸

¹⁸ Cfr. B. Croce, *Avvertenza*, in C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1929, p. VI.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS



Recensione / Review

“A Myriad of Literary Impressions”. *L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain*, sous la direction de E. Walezak & J. Dupont, Saint-Estève, Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pp. 203, €18,00

Il volume pubblica il risultato di una giornata di studi organizzata dal CARMA (Centre d’Analyses et de Recherches sur le Monde Anglophone) il 19 giugno 2009, presso l’Université Lumière Lyon 2. L’introduzione dei curatori, facendo appello al concetto di intertestualità che è “d’origine française” ma ha avuto “un retentissement important dans la critique anglo-saxonne”,¹ evoca i nomi di Virginia Woolf e Gérard Genette per presentare una serie di saggi dedicati alla recente “production romanesque”² in lingua inglese:

“Si, selon la formule célèbre de Virginia Woolf, la réalité se compose d’une ‘myriad of impressions’, alors le monde des textes n’est-il pas précisément le lieu où cette foule d’impressions se fait littéraire? Qu’elle soit ludique, éthique, refunctionalisante, gourmande, bruyante, subversive ou révérencieuse, l’intertextualité

¹ Cfr. J. Dupont et E. Walezak, *Introduction*, in “A Myriad of Literary Impressions”. *L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain*, sous la direction de E. Walezak & J. Dupont, Saint-Estève, Presses Universitaires de Perpignan, 2010, p. 12.

² Cfr. *ivi*, p. 11.

n'a donc de cesse qu'elle nous renvoie à 'l'incessante circulation des textes sans laquelle la littérature ne vaudrait pas une heure de perdue'".³

Come suggerisce il titolo *Intertextualité et épistémé contemporaine*, la prima sezione del volume riunisce interventi che sondano “le rôle de la reprise intertextuelle de topoi modernistes et réalistes ou de textes du canon anglo-saxon dans une visée constructrice ou déconstructrice”.⁴ Nel saggio di apertura Béatrice Berna offre un'efficace disamina della dialettica intertestuale fra il celeberrimo *one-day novel* woolfiano *Mrs Dalloway* e il romanzo di Swift *The Light of Day* pubblicato nel 2003, anch'esso ambientato a Londra nell'arco di una sola giornata. Secondo la studiosa, l'*incipit* del capolavoro del 1925 riecheggia in una citazione metonimica swiftiana, che strategicamente “révèle un protocole de lecture moderniste”.⁵ I fiori, l'unità di tempo, lo *stream of consciousness*, la *flânerie* di Clarissa nella capitale inglese dei primi anni Venti e la sua versione postmoderna in automobile, le epifanie che concludono i due romanzi, sono alcuni elementi intertestuali esaminati nel saggio. E l'analisi bene illumina un'operazione letteraria condotta in difficile equilibrio:

“Il n'y a donc ni imitation de l'esthétique moderniste, ni rupture avec elle ; s'il y a subversion, ou plutôt radicalisation de ses codes, l'opération s'effectue de l'intérieur, en lien avec elle.”⁶

Mélanie Heydari studia i rapporti fra il romanzo postcoloniale dell'indiano Vikram Seth *A Suitable Boy* (1993) e il canone britannico (*Middlemarch* ma soprattutto il *novel of manners* di Jane Austen). Secondo

³ Ivi, p. 15. La citazione di Genette rinvia a *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 482.

⁴ Cfr. J. Dupont et E. Walezak, *Introduction*, cit., p. 12

⁵ Cfr. B. Berna, *Du protocole de lecture à la relation dialogique : le modernisme revisité dans "The Light of Day" de Graham Swift*, in “A Myriad of Literary Impressions”. *L'intertextualité dans le roman anglophone contemporain*, cit., p. 22.

⁶ Ivi, p. 26.

l'autrice l'opera di Seth è diametralmente opposta alla “pratique neutre du mimétisme” preconizzata da Jameson⁷ e si presenta invece come una “réflexion métafictionnelle”⁸ sul genere del *pastiche*: lungi dall'essere riconducibile a una pratica stilistica meramente ludica, il romanzo si trasforma in “un lieu de résistance explicite à l'emprise de la norme, et acquiert ainsi une dimension critique et proprement politique”.⁹ Claude Maisonnat, dal canto suo, dedica il proprio intervento all'analisi di un'intrigante *novella* di Louise Welsh *Tamburlaine Must Die*, uscita nel 2004 e ambientata nella torbida Inghilterra elisabettiana, in cui l'autrice “ventriloquise”¹⁰ la voce del drammaturgo Christopher Marlowe e ne ripercorre gli ultimi giorni di vita. Il saggio è arricchito di considerazioni teoriche più generali, definendo l'intertestualità come una condizione fantasmatica intrinseca alla letteratura (“si elle est partout elle n'est en fait nulle part, omniprésente et invisible à la fois”),¹¹ realizzata da una “voix textuelle” che agisce “non comme une mosaïque, mais comme l'opérateur qui agence les composants de l'intertextualité, à quelque niveau que ce soit”.¹² La prima parte del volume si conclude con un saggio di Françoise Sammarcelli, che trasporta il lettore al di là dell'Atlantico analizzando due romanzi: *Carpenter's Gothic* (1985) dello scrittore newyorkese William Gaddis e *Erasure* (2001) dell'afro-americano Percival Everett. Pur ambientati in due momenti storici differenti, i due testi condividono un recupero intertestuale di tipo

⁷ Cfr. M. Heydari, *Entre raillerie et révérence, “A Suitable Boy” ou le pastiche renouvelé*, ivi, p. 29. Il riferimento è a F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 15.

⁸ Cfr. M. Heydari, *Entre raillerie et révérence, “A Suitable Boy” ou le pastiche renouvelé*, cit., p. 31.

⁹ Cfr. ivi, p. 37.

¹⁰ Cfr. C. Maisonnat, *La mort de l'intertexte ou les voies tortueuses de la voix textuelle dans “Tamburlaine Must Die” de Louise Welsh*, ivi, p. 43.

¹¹ Cfr. ivi, p. 40.

¹² Cfr. ivi, p. 42.

“ [...] éminemment réflexif, servant à la fois à construire le portrait satirique de l’Amérique contemporaine et à problématiser le statut des codes du discours et de la relation littéraire. On assiste par ce biais dans les deux romans à une crise des ‘valeurs’ autant éthiques qu’esthétiques”.¹³

Come sottolineano i curatori del volume, la seconda parte *Intertextes et grands récits* “s’inscrit dans le sillage des constatations de Jean-François Lyotard sur la fin des méta-récits et poursuit les réflexions entamées dans la première partie en interrogeant les réécritures de l’épopée et de la Passion”.¹⁴ La sezione si apre con un intervento di Marilyne Brun che esplora la polifonia intertestuale dell’“autobiographie fictionnelle”¹⁵ *Shanghai Dancing*, un romanzo pubblicato nel 2003 dall’australiano Brian Castro. Nell’opera si intrecciano svariati generi e diverse tradizioni (epica, mitologica, biblica), mentre personaggi, registri e voci narranti compongono un variegato mosaico all’insegna della plurivocità intertestuale. L’autore, sottolinea Brun, si oppone così alla paradossale uniformità culturale e letteraria australiana, che è in netto contrasto con una ibridazione identitaria di marca postcoloniale:

“Le fait qu’il combine l’épopée avec d’autres intertextes relève du jeu littéraire, mais souligne aussi le fait que l’homogénéité nationale que représente le récit épique est trop restrictive dans le contexte postcolonial”¹⁶.

Anche il contributo di Emilie Walezak, dedicato a *The Passion* (1987) dell’inglese Jeanette Winterson, si riferisce alla tradizione biblico-

¹³ F. Sammarcelli, “People tried to figure if they were offended and why”: *L’intertextualité dans le roman américain contemporain ou la lecture en procès*, ivi, p. 54.

¹⁴ Cfr. J. Dupont et E. Walezak, *Introduction*, cit., p. 13.

¹⁵ Cfr. M. Brun, *Épopée et intertextualité dans “Shanghai Dancing” de Brian Castro*, in “A Myriad of Literary Impressions”. *L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain*, cit., p. 67.

¹⁶ Ivi, p. 77.

mitologica. La drammatica vicenda del protagonista Henri, che lo conduce dalle gloriose imprese napoleoniche al manicomio veneziano di San Servolo, è infatti una ripetizione e insieme una parodia della Passione di Cristo, vero e proprio “archétype culturel”¹⁷ dell’opera. Il tema del sacrificio è tuttavia declinato negativamente e le “nombreuses citations non marquées”¹⁸ dei *Four Quartets* sottolineano la clamorosa distanza fra una redenzione ancora possibile nei componimenti eliotiani e l’assenza di redenzione nel romanzo della Winterson. L’illusorietà del gesto sacrificale è anche al centro del contributo che conclude la seconda sezione del volume, firmato da Maxime Decout e dedicato a *Waiting for the Barbarians* di John Maxwell Coetzee (1980). Illustrando la “lecture moderne et pessimiste de la Passion”¹⁹ proposta dallo scrittore sudafricano, il saggio descrive un mondo scervo di trascendenza e pervaso dal male, in cui l’immolazione (costantemente vana) è ben lungi dal rappresentare un’ascesa dello spirito.

La terza parte del volume, intitolata *Intertextualité et interdiscursivité : la littérature en dialogue avec la science*, esplora l’intreccio problematico fra discorso letterario e discorso scientifico. Allo scrittore statunitense Paul Di Filippo è dedicato uno studio di Jérôme Dutel, che esamina il secondo racconto di *The Steampunk Trilogy* (1995) intitolato *Hottentots* e insiste sulla “volonté parodique”²⁰ di questa ricchissima ripresa intertestuale in chiave decostruzionista. Il principale bersaglio dell’operazione (ma ci sono anche allusioni a Verne, Poe, Melville) è uno

¹⁷ Cfr. E. Walezak, “*The Passion*” de Jeanette Winterson : de l’idéal à l’abjection, ivi, p. 79.

¹⁸ Cfr. ivi, p. 89.

¹⁹ Cfr. M. Decout, “*Waiting for the Barbarians*” de Coetzee : réécrire la mort du Christ, refuser la Croix, ivi, p. 106.

²⁰ Cfr. J. Dutel, *Proche de l’indigestion intertextuelle : “Hottentots” de Paul Di Filippo*, ivi, p. 115.

dei più noti esponenti della *horror fiction* americana e autentico precursore della fantascienza: lo scrittore Howard Phillips Lovecraft. È proprio la “xénophobie profonde”²¹ di Lovecraft a offrire lo spunto per l’esperimento di *Hottentots*, come spiega Dutel:

“ [...] le texte de Di Filippo pourrait [...] se lire comme une tentative pour mettre en lumière les liens psychologiques ténus mais persistants entre l’imagination monstrueuse du récit d’horreur fantastique des siècles derniers et les penchants xénophobes.”²²

L’interferenza fra scienza e letteratura è inoltre oggetto della relazione di Jean-Michel Ganteau, che studia i rapporti fra un romanzo dell’inglese Martin Amis (*Time’s Arrow, or, The Nature of the Offence*, 1991) e un saggio pubblicato nel 1986 dallo psichiatra statunitense Robert Jay Lifton (*The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*), esplicitamente citato fra le fonti del romanziere. Ganteau definisce questa esplicita appropriazione “un cas d’intertextualité signalée et massive”,²³ particolarmente interessante poiché originata dall’inusuale incontro tra due generi molto lontani. Nell’opera di Amis la pratica intertestuale è uno strumento per “interpréter les découvertes de Lifton en termes d’inversion et de dédoublement”, proponendo “un récit défamiliarisant qui fait de la présentation de l’histoire un de ses outils d’investigation éthique majeurs”.²⁴ *Time’s Arrow* è dunque un romanzo in cui l’atto citazionistico e la virtuosa sperimentazione formale concorrono a delineare l’impegno di una testimonianza.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 119.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. J.-M. Ganteau, *De l’allusion au commentaire : le travail de la citation* (“*Time’s Arrow*” et “*The Nazi Doctors*”), *ivi*, p. 125.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 126.

La sezione conclusiva della raccolta, *Poe, pastiches et parodies*, riunisce tre saggi dedicati alle tecniche del *pastiche* e della parodia, i quali (in modi diversi) “tissent une relation intertextuelle avec l’écrivain américain qui mérite peut-être plus qu’aucun autre d’être considéré comme la figure la plus ‘autoritaire’ de l’écriture au second degré: Edgar Allan Poe”.²⁵ François Gallix parte dal “greedy rewriting” di Antonia Susan Byatt, “réécriture gourmande des textes canoniques qui fait littéralement revivre les récits des écrivains du passé”,²⁶ esponendo alcune considerazioni teoriche sul *pastiche*. Il critico sceglie poi tre autori inglesi contemporanei (Peter Ackroyd, David Lodge e Mark Crick) che scoprono il piacere di mettersi “dans la peau d’un autre”²⁷ e di instaurare un rapporto di complicità con lettori muniti di elevate competenze intertestuali. Le riscritture di Poe realizzate da Patrick McGrath, un narratore neo-gotico, sono studiate da Jocelyn Dupont in un saggio diacronico: la sua evoluzione dal breve *The Smell* del 1991 al racconto lungo *The Year of the Gibbet* del 2005 è infatti quella da un “mimotexte rigoureux” a un “retour ironique sur le ton et les thèmes poésques d’autrefois”.²⁸ McGrath, dapprima imitatore acritico del maestro, trova insomma una sua voce “libérée de l’angoisse de l’influence”.²⁹ È infine allo stesso Poe che Rédouane Abouddahab dedica l’ultimo contributo della miscellanea, una lunga analisi del racconto *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* del 1845 che si presenta propriamente come una ripresa parodica della classica raccolta di novelle

²⁵ Cfr. J. Dupont et E. Walezak, *Introduction*, cit., p. 14.

²⁶ Cfr. F. Gallix, *Une réécriture gourmande du roman de langue anglaise : celle du pasticheur*, in “A Myriad of Literary Impressions”. *L’intertextualité dans le roman anglophone contemporain*, cit., p. 141.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 149.

²⁸ Cfr. J. Dupont, *Du pastiche idéal à la parodie du pastiche : Patrick McGrath et la fin de l’angoisse de l’influence*, *ivi*, p. 165 e p. 167.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 168.

orientali.³⁰ Come osservano i curatori, non si tratta solo di una semplice variazione testuale bensì di un problematico “*mé-tissage*’, où convergent intertextualité et interculturalité et où s’agitent les pulsions les plus sombres du sujet écrivain”.³¹

Accompagnando il lettore in un viaggio fra numerosi romanzi che provengono da ogni parte del mondo anglofono (Gran Bretagna, India, Stati Uniti, Australia, Sud Africa), la raccolta saggistica curata da Walezak e Dupont ha indubbiamente il pregio della polifonia. Gli orizzonti eterogenei di questa narrativa si fondono in una riflessione sul ruolo dell’interstualità nella letteratura contemporanea e il mosaico di impressioni evocato da Virginia Woolf si trasforma davvero in “*A Myriad of Literary Impressions*”, un fluire di percezioni e associazioni che si cristallizza ogni volta in un testo, dentro il quale risuonano gli echi di innumerevoli altri testi.

MARIA ELENA CAPITANI

³⁰ Si veda R. Abouddahab, “*The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade*” *de Poe : Intertextualité, interculturalité, intersubjectivité*, ivi, pp. 171 ss.

³¹ Cfr. J. Dupont et E. Walezak, *Introduction*, cit., p. 15.



RECENSIONE / REVIEW

***Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, Edited by Yolanda Plumley, Giuliano Di Bacco and Stefano Jossa, Volume One: *Text, Music and Image from Machaut to Ariosto*, Exeter, University of Exeter Press, 2011, pp. 272, £ 60.00**

A good way of approaching this challenging book (apart from reading the brilliantly clear *Preface* by the editors and the dense *Introduction* by Lina Bolzoni)¹ is skimming through the beginning paragraphs of each of the thirteen essays it is made up of; readers will thus gather the key words and the key tenets which will help them walk along the labyrinthine paths that the authors lay open to them. We can divide these key words and tenets into three main groups, while keeping in mind that the boundaries between them are ever-shifting and overlapping: the first one includes terms referred to, so to say, an operative mode (to translate, adapt, quote, allude, borrow); the second one comprehends the great issue of personal and subjective response (to absorb, appropriate, interrelate, manipulate, subvert, re-semanticize, vary, modernize, personalize, re-orient, re-use, re-shape); and the third one implies the aim

¹ See L. Bolzoni, *Introduction*, in *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*, Edited by Y. Plumley, G. Di Bacco and S. Jossa, Vol. I: *Text, Music and Image from Machaut to Ariosto*, Exeter, University of Exeter Press, 2011, p. XIV.

and scope of the previous groups: to homage, emulate, mediate, negotiate, compete, challenge, defy, re-vitalize and, finally, to generate new meanings. The idea of memory as an ineludible source of knowledge and of confrontation looms large throughout the volume.

As clearly demonstrated by the various essays, the practice of citation is a dynamic process, looking backwards and forwards, conjoining past, present and future in a series of interlacing echoes which build up a network of words, sounds and images whose profound significance is to be explored singularly in each different author. In his *Orlando Furioso*, Ariosto uses the metaphor of weaving tapestries in order to present “his methodology of taking and combining different materials”; and his “imitative technique” is defined by Stefano Jossa as being “*double oriented*, facing in two directions, both towards the clearly recognizable source and towards the meaning within his new text.”² The examples chosen by Jossa show the way Ariosto moved back to classical authors (Horace, Ovid, Virgil) via more recent authors (Petrarch, Poliziano, Sannazaro), gleaning imagery, single words, expressions, and re-using them in a personal perspective in his own poem; Jossa thus shows that Ariosto is working within the recognizable line of a literary tradition but also that he feels free to re-fashion it according to the poetic (and metapoetic) discourse he is carrying forth in his *Orlando Furioso*.

The practice of citation is never a neutral operation. Translating or adapting, imitating or alluding, quoting and borrowing are all acts that imply a subjective response, which, for its own nature, denies any mechanical rendering. It was so when Chaucer translated (and worked upon) Boccaccio’s *Filocolo* into his *Troilus and Cryseide*; so it was when

² S. Iossa, *Classical Memory and Modern Poetics in Ariosto’s “Orlando Furioso”*, *ibidem*, p. 88.

Spenser wrote *The Faerie Queene* to give England the epic poem it still lacked: his models were Ariosto and Tasso, he worked along the epic tradition going back to Homer and Virgil, but he immediately challenged the Italian models by adding one line to the Italian *ottava*, creating the unique nine-line Spenserian stanza. So it was when early modern women poets encroached upon the codified language of Petrarchism and subtly re-utilized it to embrace feminine issues, replacing, say, the cruel and fierce beloved women with a faithful woman in love with a disloyal man (as is the case with Lady Mary Wroth) or with a widowed woman who lives in the continual memory of an idealized and lost husband (as Vittoria Colonna or Veronica Gambara did).

The author who figures the most prominently in the book is Guillaume de Machaut, the XIV century poet and musician, to whom five essays are dedicated, thus making him a sort of paradigmatic figure who can illuminate the discourse that the book builds up as a whole. Jacques Boogart explores his mastery in citation practice,³ showing how the multifariousness of his borrowings (both in poems and in music pieces) corresponds to his will to manipulate them, to subvert their original meanings by fitting them into a new frame, where their significance is altered to his aim; from this point of view are also to be read his changes in the gender of the speaking voice, an aspect which still remains to be fully understood. Towards the end of his life, Machaut prepared an edition of his complete works, for which he wrote a *Prologue* that was meant as a general presentation to his life-long work; this poetic text is accompanied by two miniatures which “function as double author portrait.” Dominic Leo investigates the pictorial styles of these miniatures, the insights they give

³ See J. Boogart, *Citation and Transformation in Machaut's Musical Works: Gender Change and Transgression*, *ibidem*, pp. 15- 40.

into the poet's life and, most importantly, the "accumulation of visual signifiers"⁴ that they contain in themselves. The two pictures enact a dialogue between themselves, readers and viewers, and the texts assembled in the manuscript, functioning as ever-renewed generators of meanings.

The practice of Machaut's self-allusion within his *œuvres complètes* is further investigated by R. Barton Palmer;⁵ he focuses his attention on one of Machaut's most relevant works, the *Voir dit*, where citations from other writers mingle with quotations from Machaut himself, thus creating a network which, while relying on former authorities, sets out a new kind of authorial voice. The recognized greatness of Machaut's musico-poetical works raised a series of responses from other writers and musicians. Benjamin Albritton⁶ analyses the different way Geoffrey Chaucer and Jean de Froissard responded to Machaut's works, both in terms of borrowing words and lines, and of imitating metric and rhyme schemes; while Anne Stones⁷ analyses the presence of Machaut's music pieces in a XV century manuscript held in the Biblioteca Estense in Modena.

The classical tenets of *imitatio*, *variatio* and *emulatio* underlie most of the pages of this book. As a whole, it considers texts as citational sources, as entities able to raise responses, to invite other authors to imitate, re-use and appropriate them. To what aim, one may ask oneself. There is not, obviously, one single answer, but a multiplicity of answers, as these thirteen essays suggest. By imitating and citing, a writer may want to show his belonging to a tradition that he gives homage to, his respect for an

⁴ D. Leo, *The Beginning is the End. Guillaume de Machaut's Illuminated "Prologue"*, *ibidem*, p. 96.

⁵ See R. Barton Palmer, *Self-Allusion and the Poetics of Metafictionality in Guillaume de Machaut's "Voir dit"*, *ibidem*, pp. 127-140.

⁶ See B. Albritton, *Translation and Parody. Responses to Mauchaut's "Lay of confort"*, *ibidem*, pp. 1-14.

⁷ See A. Stone, *Machaut Sighted in Modena*, *ibidem*, pp. 171-189.

auctoritas felt as such, so as to reinforce it and reaffirm it; at the same time, he may want to question that same *auctoritas*, to defy it, to go beyond it to create something new, to modify it subtly in order to give it a new significance within a new context. The practice of citation is a process of never-ending mediation and interconnection, of appropriating something to transform it into something new that, in its turn, will call for new appropriations and modifications.

This book brilliantly illustrates the multiple processes enacted by intertextuality in the minds of, on one side, writers, musicians, painters, and, on the other side, of readers, listeners and viewers; it illustrates the process of “absorbing, varying and competing”,⁸ as an *auctoritas* is not something fixed for good but something that is liable to be continually shifted, questioned and renewed, as any act of citing is an act of creativeness, charged with the burden of all issues that memory (either literary or historical or generally artistic) carries along with itself. It is impossible to go into the detail of all essays. Let us mention briefly that Medieval insular lyric and Middle English lyrics are dealt with by, respectively, Ardis Butterfield⁹ and Kathleen Palti;¹⁰ that two essays are devoted to medical texts (Monica Calabritto)¹¹ and to law books (Anthony Musson);¹² and that Jan Stejskal lead us into the territory of history with the “memorized word of Czech heretics” brought to Italy by Catholic

⁸ S. Iossa, *Classical Memory and Modern Poetics in Ariosto's "Orlando Furioso"*, cit., *ibidem*, p. 83.

⁹ See A. Butterfield, *The Construction of Textual Form: Cross-Lingual Citation in the Medieval Insular Lyric*, *ibidem*, pp. 57.

¹⁰ See K. Palti, *Representation of Voices in Middle English Lyrics*, *ibidem*, pp. 141-158.

¹¹ See M. Calabritto, *Examples, References and Quotations in Sixteenth-Century Medical Texts*, *ibidem*, pp. 58-73.

¹² See A. Musson, *The Power of Image. Allusion and Intertextuality in Illuminated English Law Books*, *ibidem*, pp. 113-126.

refugees.¹³ *Auctores* and *auctoritas* are tackled by Alessandro Daneloni,¹⁴ while the book closes with the poignant study by Karel Thein of Ambrogio Lorenzetti's *Good Government* frescoes, considered in their relationship with Bernardino da Siena's sermons.¹⁵

All essays contribute to increasing the reader's awareness that, once detached from their original sites, words and images take on a new life, without deleting their old one; and this one of the major fascinations of this book.

LUCA MANINI

¹³ J. Stejskal, *Memory and Heresy. The Perception of Hussite Reformation in Fifteenth-Century Tuscany*, *ibidem*, p. 159.

¹⁴ See A. Daneloni, "Auctores" and "Auctoritas" in the Preface to Angelo Poliziano's "Miscellaneorum centuria prima", *ibidem*, pp. 74-82.

¹⁵ See K. Thein, *Image, Memory and Judgement. On Ambrogio Lorenzetti's "Good Government" Frescoes and his "Allegory of Redemption"*, *ibidem*, pp. 190-208.

Publicato *online*, Dicembre 2012 / Published online, December 2012

Copyright © 2012

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.