

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. 17 / Issue no. 17

Giugno 2018 / June 2018

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

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

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

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

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 17) / External referees (issue no. 17)

Gioia Angeletti (Università di Parma)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Laura Carrara (Universität Tübingen)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Giulio Iacoli (Università di Parma)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2018 – 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

- A che serve parlare di fonti? (cortese invito a farsi venire qualche dubbio)*
GIAN PIERO MARAGONI (Université de Fribourg) 3-20
- Il romanzo di Elena in Achille Tazio: reminiscenze tragiche*
GRETA CASTRUCCI (Università Statale di Milano) 21-42
- “Un mazzolin di rose e di viole”. Lecture anti-leopardienne de quelques poèmes de Giovanni Pascoli*
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 43-64
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare (terza parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 65-87

MATERIALI / MATERIALS

- On Pauline Quotation Modes and Their Textual-Literary Value.
A Brief Note On “2 Timothy”, 2, 19*
SIMONE TURCO (Università di Genova) 91-96
- Citer à sa manière. Giovan Francesco Straparola et Girolamo Morlini*
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 97-104
- Il ritratto dell’ozioso. Le citazioni morali di Francesco Fulvio Frugoni*
MAICOL CUTRÌ (Università di Bologna) 105-119
- Gli “Appunti” linguistici di Tommaso Valperga di Caluso e qualche citazione dantesca*
MILENA CONTINI (Università di Torino) 121-128
- Un ricordo di Delio Tessa: Edoardo Ferravilla e la parodia dell’opera*
ANDREA SCIUTO (ITIS Pietro Paleocapa – Bergamo) 129-139
- “Ho, mia kor”. Lazar Ludwik Zamenhof fra Archiloco e Shakespeare*
DAVIDE ASTORI (Università di Parma) 141-149
- Un processo ad Antigone. “The Island” di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona*
CHIARA ROLLI (Università di Parma) 151-163

PALINSESTI / PALIMPSESTS



GIAN PIERO MARAGONI

**A CHE SERVE PARLARE DI FONTI?
(CORTESE INVITO A FARSI VENIRE QUALCHE
DUBBIO)**

1. *Quella delle fonti è forse solo una fisima?*

All'uscita dalla piccola ma comoda sala cinematografica dove m'erano toccate in sorte la grazia e la gioia di assistere alla proiezione dell'ultimo parto di Xavier Giannoli,¹ ruminavo tra me e me medesimo un viluppo di eventuali nessi tra il film che avevo appena fruito e qualche altra novella o pellicola. Premesso che *Marguerite* è un'opera (sia detto *en passant*, ma – ad ogni modo – con non so quale amaro rossore) che di qua dalle Alpi mai sarebbe, pur tra tanta boria e supercilio, pensabile sperar di vedere, nonché concepire e realizzare, ma nemmeno ammirare e capire, la fittezza dei suoi ipotesti certo invoglia a tentar di sondarli. Anzitutto, prendendola alla larga, il letale disvelamento delle proprie insospettate

¹ X. Giannoli, *Marguerite*, Artemio Benki – Olivier Delbosc – Marc Missonier, Francia – Belgio – Repubblica Ceca, 2015.

deficienze (funzionante da catastrofe in Giannoli: la diva perisce la prima volta che si riascolta stonare, al grammofono) ripete il culmine del *Birthday of the Infanta* di Oscar Wilde, lì dove il nano, guardatosi allo specchio, ne muore infine, oppresso dal dolore;² per tacere che il tema stesso della vicenda di *Marguerite* (giusto collocata nel torno d'anni dei *Sei personaggi in cerca d'autore*), e cioè quello della donna, quanto divorata dalla passione della ribalta, altrettanto incapace di emetter note senza steccarle, può *iusto iure* qualificarsi 'umoristico' in quanto, a un tempo, esilarante e straziante. Secondariamente, nel comune dominio della decima musa, non credo di vaneggiare riscontrando una puntuale *liaison* tra il lungometraggio francese e *Mi permette, babbo?* di Mario Bonnard³ (condiviso *per capita* apparendovi infatti il micro-canovaccio – semicomico anch'esso – del maestro di canto in bolletta⁴ che s'insedia a casa dell'allievo per scroccarvi pasti luculliani, ma poi dai fatti si trova costretto a malleverare un suo accesso alle scene inevitabilmente disastroso), o, nella fatica di Giannoli, un distinto riflesso di Erich von Stroheim in *Sunset Boulevard* di Billy Wilder⁵ (la figura dell'industre maggiordomo che occulta la triste realtà alla venerata padrona e anzi si studia d'illuderla sull'incondizionato entusiasmo dei suoi *fans*) ed un altro forsanco (nell'alterco tra tenore e soprano addietro al sipario appena abbassato) del nascosto litigio tra primattore e primadonna – all'atto dei ringraziamenti al pubblico – nell'immortale *Le*

² Si veda O. Wilde, *The Birthday of the Infanta*, in Id., *A House of the Pomegranates*, in Id., *Complete works*, Glasgow, Harper Collins, 2003, pp. 233-234.

³ M. Bonnard, *Mi permette, babbo?*, Fortunia Film, Italia, 1956.

⁴ Che nel film italiano e più antico (tenue indizio dell'esser servito di *pabulum* per l'altro e seriore, badando, in questo, all'orientamento sessuale dell'artista in ribasso) è impersonato da quel medesimo Achille Majeroni al quale si era affidata la parte dell'omofilo teatrante nei *Vitelloni*, celebri – o premiati – da Venezia fin di là dall'oceano.

⁵ B. Wilder, *Sunset Boulevard*, Paramount, USA, 1950.

*Million*⁶ di René Clair.

La domanda la quale ora vorrei che qualcuno s'attentasse a rivolgermi è *sic et simpliciter* codesta, umilissima eppure cruciale: le fonti di *Marguerite*, una volta accertate e chiarite, giovano, o non giovano affatto, a meglio calarvisi e delibarla? In altre e più speditive parole, conoscere testi attraverso altri testi è la privata e malsana mania di alcuni irriducibili pignoli ovvero ragionare per fonti è ontologica e ingenita necessità di un qualunque applicarsi all'esegesi? Inclinerai (pur ammettendo, e altresì concedendo, la prima congettura – ossia diagnosi –) al secondo e maggior corno del dilemma antico, giacché può legittimamente essere estesa all'andarsi interrogando e cimentando sui precedenti di un pezzo letterario quell'inclitissima apologia della critica (e quindi anche de "La Critica")⁷ che Benedetto Croce fermamente pronunciò in uno dei suoi libri più istruttivi:

“Nondimeno si obietta: – Ma perché giudicare la poesia? Non basta crearla e sentirla? – Alla quale obiezione non c'è miglior modo di rispondere che di ripresentarla ampliata in quella che le è implicita: – Ma perché giudicare le cose? perché l'uomo pensa? – Così logicamente determinata, si può far di meno della risposta, perché tanto varrebbe domandare perché l'uomo è uomo e la realtà è realtà [...] Non è il caso di descrivere quel che accadrebbe se al mondo non fosse la critica [...] perché le ipotesi di questa sorta sono insulse.”⁸

Tutto sta (*hic Rhodus, hic salta.*) nel volersi acconciare, e nel saper pervenire, a ottenere dalla ricerca sugli antefatti di un testo la messa in valore (o semmai in disvalore) di ciò che a quel testo appartiene rendendolo appunto quello e non un altro. *L'ipse* Croce (nell'estrema fase della sua operosità di lettore e teoretica) aveva d'altronde caldeggiato la

⁶ R. Clair, *Le Million*, Tobis, Francia, 1931.

⁷ Si veda A. Saccoccio, "Abbasso la critica!". *Futuristi contro critica e critici negli anni Dieci*, in "Sincronie", XII, 1, 2008, pp. 134-142.

⁸ B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* [1936], Bari, Laterza, 1969, pp. 99-101.

Quellenforschung per tutti quei casi (infinitamente più frequenti – questo sì – di quanto egli fosse disposto a sospettare o a figurarsi) in cui essa, sapientemente e finemente praticata sui testi, avesse efficacia per ritrarli mercé collazione e per caratterizzarli mercé notomia:

“ [...] quelle osservazioni di reminiscenze e di imitazioni, le quali infastidiscono come inutili e turbatrici quando vogliono penetrare nella poesia poetica, riescono gradite e ottengono la partecipazione, riferite che siano a forme di poesia letteraria. Una naturale curiosità trae a confrontare i testi vecchi col nuovo e a vedere i punti in cui il nuovo scrittore non ha raggiunto o non ha potuto raggiungere l’originale, e quegli altri nei quali, in compenso, lo ha migliorato, e gli altri tutti in cui lo ha più o meno variato. Ciò tiene sveglio e attento il senso estetico, ci fa assaporare meglio le squisitezze dell’arte, e dà maggiore risalto al lavoro che è stato compiuto dal letterato-poeta.”⁹

L’essenziale è dunque, quel “senso estetico” il quale consente di “assaporare [...] le squisitezze dell’arte”, averlo in se stessi ed esercitarlo ad altrui vantaggio (anche a costo di sentirsi dare degl’impressionisti o degli acchiappanuvoli), sempre portandosi in maniera che l’intertesto stia in funzione del testo, e non già viceversa o tanto quanto,¹⁰ come orripilo nel vedere accadere in tutti quei massificati commenti che, sembrando servirsi dell’autore in oggetto a mo’ d’un vago palo per una *lap dance* tra caterve di concordanze precotte e inassimilabili, finiscono tosto per oscurarlo in quanto ha di speciale e di specifico, né dan conto delle angolature ognora

⁹ Id., *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, p. 309.

¹⁰ Invidio ad Alessandro Martini il coraggio e il rigore (oltre, naturalmente, alla penetrante perspicacia) con cui, or non è guari, ha preso di petto la questione della gerarchia intercorrente tra un *opus* e ciò che attorno gli si assiepa, addivenendo a concludere che “il rispetto della diacronia e l’affermazione del suo eccezionale potere rivelatore non deve comunque far dimenticare che per lo studioso la ‘natura del manufatto’ è comunque l’alfa e l’omega dell’approccio critico; avantesti, paratesti e intertesti devono essere al servizio di un testo, non tendere, come troppo spesso fa la loro odierna ostentazione, a cancellarlo, riducendo la filologia e la critica a esercizio di magari sempre più raffinata cronologia” (cfr. A. Martini, *Inno ai Patriarchi, o de’ principii del genere umano*, in *Lettura dei “Canti” di Giacomo Leopardi. Due giornate di studi in onore di Alessandro Martini*, a cura di C. Genetelli e. a., Novara, Interlinea, 2013, p. 113).

differenti e cangianti onde la tradizione è dai molti sogguardata, esplorata, sfruttata. Il *porro unum necessarium* dell'assennato studioso di fonti sarà quindi proprio l'impegno di mostrare l'inesauribile "ricchezza e [...] varietà di implicazioni"¹¹ con cui esse vanno palesandosi ogniqualvolta affiorino alla vista. Proviamo allora, fornendo esempi, a schizzare una tipologia che solo aspiri, assai debolmente, come a schiudere un poco un ventaglio.

2. *Estensione e intensità di una fonte*

Proporrei di fissar l'attenzione (primamente, e ben sceverando fra stretta coincidenza ed ascendenza lata) su quando un testo rimanda chiarissimamente a quanto lo antecede (né può essere appieno compreso se da tale rinvio si prescinde), ma la dipendenza, lungi dall'appuntarsi su un singolo altro componimento, si sfocchia su tutto un genere o su intera una voga in quanto precipuamente appaiano detenere in consegna e in custodia un tratto grandemente pertinente per il suo meccanismo o la sua aura. Quando infatti il cinquecentista inglese Gulielmus Baldwin arriva a montare, nell'avvio del suo acre libretto controcattolico *Beware the Cat*, un acrocoro di racconti nel racconto, giostrati tra più voci (narrazione di Gulielmus Baldwin, narrazione di Master Streamer, narrazione del servo, narrazione dell'altro della comitiva, narrazione del villano, narrazione del soldato); così agisce per irridere attraverso caricatura (sulla *toile de fond* del suo livore antilatino) al modello stesso del novelliere a cornice come appunto allotrio articolo d'importazione. E quando, altresì, Alberto Carocci

¹¹ Cfr. L. Serianni, *Spigolando tra i versi dei poeti*, in *Metodi testo realtà*, Atti del convegno di studi (Torino, 7-8 maggio 2013), a cura di M. Quaglino e R. Scarpa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, p. 133. Superfluo (quantunque doveroso) rimarcare l'esemplarità del breve ma pregno contributo da cui un sintagma abbiám mutuato.

inserisce nel suo unico romanzo questa piccola analessi extradiegetica:

“Ricordò di averne visitato uno *cadente in rovina*, con l’Albani, a Roma. Vi si accedeva da Via Cappuccini (o via della Cascatella? non ricordava) dall’atrio di un antico e bel palazzo *assai malandato*: si attraversava un giardino folto di piante e soprattutto di allori e di roveri, coi viali *invasi dalle gramigne*; v’era una vasca ornata di finte grotte sulle quali *il tempo aveva condotto i tralci del capelvenere*; nel fondo, nascosto dietro un teatro di alberi, sorgeva il padiglione, ed era una fabbrica di gusto settecentesco composto di terreno e piano nobile, a forma di ottagono. *Il tempo e l’abbandono avevano offeso non poco l’esterno* che tuttavia conservava i segni dell’antica eleganza. Motivi di frutta in bassorilievo salivano lungo gli stipiti delle finestre e ne riempivano i timpani; balconi piccolissimi ma panciutelli e adorni di eleganti balaustri ricorrevano ad ognuna delle finestre del primo piano. Aperta la porta d’ingresso, l’aveva colpita l’odore dell’aria, un po’ umido, l’odore caratteristico dei locali *da tempo abbandonati. Gli stucchi delle pareti cadevano*. L’aveva colta una gran nostalgia, una specie di tenerezza sgomenta senza motivo. Chi aveva abitato in quella dimora? A uno sguardo dell’Albani che la interrogava, essa aveva fatto cenno di no, che mai avrebbe voluto nascondere il loro amore in quel *devastato* rifugio. Così erano usciti tristi e già con una punta di presentimento, ed avevano riattraversato il giardino mentre dietro di loro il custode si attardava a richiudere la porta. Ed ecco, il tempo era passato, l’Albani era da tanti anni uscito dalla sua vita. E adesso tutto ciò ritornava, per un istante, portato alla sua riva dall’acqua della memoria [...]”¹²

può parere, per l’epoca in cui scrive – il 1932 –, ruinare in un motivo *démodé* (tra Gabriele D’Annunzio e Corrado Govoni, fo per dire) quale quello dell’*hortus derelictus*, laddove la riesumazione di quel tema oramai defunto è condotta con lucida acutezza,¹³ proprio ad esso assegnandosi il valore di una traccia – adorna eppure sobria – della molla stessa d’un *récit* la cui migliore e più schietta sostanza potrebbe dirsi del tutto compresa dei flessibili e fuggevoli giochi della coscienza intenta a memorare.¹⁴

¹² A. Carocci, *Un ballo dagli Angrisani*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 26-27. Sottolineature nostre.

¹³ Cfr. ivi, p. 26: “L’orologio aveva evocato in lei l’immagine di un appartamento galante *quali ce ne ha tramandati la grande tradizione romantica* [...] Odette, donna di amore, ma nata troppo tardi per averli conosciuti e in un’epoca che già ne aveva perduto il senso, ne aveva la nostalgia *data dalle letture*”. Sottolineature nostre.

¹⁴ Il che induce a giudicare affatto iniqua l’estimazione di romanzo attardato (in nome di meramente estrinseci rilievi su impianto e ambientamento) incòlta a un’opera che solo per essere sortita a stampa così tanti anni dopo la sua propria stesura, asconde un poco, agli occhi dei distratti, quanto il suo cospicuisimo valore anche discende dalla

Quanto poi al caso di un rapporto tra due circostanziati testi tanto esatto da permettere di sovrapporli in trasparenza, stimo che molto più peso di quanto non ne sia stato per lo più ammesso andrebbe riconosciuto all'identità del profilo¹⁵ la quale legghi i passi in ballo (*maxime* se il tale o il talaltro appiccò del contesto cospirino nell'apparentarli):

“*Dormitans gelidi SŮB / cúLMĪNĚ / sÁxĪ,*”¹⁶

“*Tityre, tu patulae recubans SŮB / tégMĪNĚ / fÁgĪ*”¹⁷

“*SU LE / děntátě / scíntillántĭ / vétte*”¹⁸

“*SULLE / něbbiósě / dírupátě / címe*”;¹⁹

ancor più squisite dovendo essere però considerate quelle ricorrenze nelle quali, a dispetto della mancata isolessia rigorosa,²⁰ la cognazione tra un certo luogo ed un altro può reputarsi indubitabile per causa sia dell'eguaglianza di tutte le radici interessate sia della pretta parità nel *topic*

scaltrita *souplesse* e dall'elegante discrezione onde sa misurarsi con le più complesse e raffinate esperienze della narrativa europea del suo tempo.

¹⁵ Non io potrò, ma dovrà un dotto e accorto musicologo, determinare le volte in cui la cangiante duttilità propria di uno stilema acustico (quale quella per cui il latino-americano movimento di *malambo* si è piegato in Ennio Porrino alla primitivistica evocazione di un'arcaica e insulare etnicità) pur si unisca al fedele ricordo – indelebile al pari che inconscio – d'un'individua cadenza presente in un più antico autore (come quelle perentorie anacrusi nella regione grave del pianoforte che, già impiegate con disparata investitura folklorica da Franz Liszt e Claude Debussy, rivivono, incredibilmente riabbigliate da ritmo francese, in un maturo Alfredo Casella neobarocco). Si faccia riferimento, per il primo nesso, alle musiche di A. Ginastera, *Danzas del ballet “Estancia”* (IV), A. Copland, *Three Latin American Sketches* (III), L. Bernstein, *Songfest* (III) e E. Porrino, *I Shardana* (I, 23); per il secondo alle musiche di F. Liszt, *Ungarische Rhapsodien (Band I, II, 5-7)*, C. Debussy, *Préludes (Deuxieme Livre, III, 1-2)* e A. Casella, *Sinfonia, arioso e toccata* (I, 1-2).

¹⁶ Scoto Eriugena, *Carmina*, 9, 5.

¹⁷ Virgilio, *Eclogae*, I, 1.

¹⁸ G. Carducci, *Piemonte*, in Id., *Rime e ritmi*, in Id., *Tutte le poesie*, A cura di P. Gibellini, Note di M. Salvini, Roma, Newton & Compton, 1998, p. 528 (1).

¹⁹ F. Pananti, *Il paretaio*, in Id., *Epigrammi e Novellette Galanti. Poemetti*, a cura di G. Raya, Catania, Tirelli, p. 200 (57, 1).

²⁰ Cfr. C. Genetelli, *Per il critico e per il poeta. Giorgio Orelli lettore di Leopardi*, in *Giorgio Orelli e il “lavoro” sulla parola*, Atti del convegno internazionale di studi (Bellinzona, 13-15 Novembre 2014), Novara, Interlinea, 2015, p. 144.

adibito:

“o d’Istorico degno, o di Poeta”²¹

“di poema dignissima e d’istoria”.²²

3. *Maggiore e minore che si leggono a vicenda*

E giungiamo adesso a quel delicato capitoletto delle relazioni tra opere che chiamare mi piace il *dossier* delle fonti imbarazzanti, per imbarazzo non intendendo certo il rossore e la confusione del pizzicare alcun padre della patria mentre traffica con chi non penseremmo (“Siete voi qui, ser Brunetto?”),²³ quanto invece quella meraviglia, e quella dubbiosa perplessità, che oscilla tra sancire un asporto o invocare il caso e i suoi capricci. Ripresa cosciente e intenzionale od un mero accidente, dei mille? E qualora si dia il primo dei due casi, come mai e in che modo una data cosa può essersi di fatto convertita (pur restando – d’acchito – l’istessa) in una cosa che ci appare tutt’altra o addirittura più alta, qualche volta? Costatare, ad esempio, che dietro dei versi i quali a noi fossili dell’età di *Carosello* successe di incidere nelle nostre memorie ancor bibule e bambine:

“La nebbia a gl’irti colli
piovigginando sale”²⁴

si disegna un ameno paesaggio di Pietro Fortini novellista:

²¹ C. Trivulzio, *Imprese fatte ultimamente in Italia dall’Eccellentissimo signor Marchese di Leganés, capitano generale di Filippo IV il Grande*, in Id., *Poesie*, a cura di G. Alonzo, Milano, Fondazione Trivulzio – I Libri di Emil, 2014, p. 601 (IV, 53)..

²² T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, in Id., *Opere*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, vol. III, p. 566 (XV, 32, 8).

²³ Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, in Id., *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1987 (XV, 30).

²⁴ G. Carducci, *San Martino*, in Id., *Rime nuove*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 370 (1-2).

“ [...] fui sopraggiunto dal caldo in una vaga, lieta e ombrosa vallicella, a canto d’un certo boscarello non molto grande, quale faceva ricco ornamento a uno *irto colle* [...]”²⁵

porta a chiedersi se le vaste letture di Giosue Carducci poeta professore possano essersi talora incastonate nelle celle dei suoi metri torniti. E non deve lasciarci di stucco che un mirifico vertice della seconda sepolcrale di Giacomo Leopardi:

“Desiderii infiniti
e visioni altere
crea nel vago pensiero,
per natural virtù, dotto contento;
onde per mar delizioso, arcano
erra lo spirito umano,
[...]
Ma se un discorde accento
fere l’orecchio, in nulla
torna quel paradiso in un momento”²⁶

consista nella molto verosimile restituzione (perché l’ossatura del paragone, pur nelle differenti isotopie, è davvero la medesima nei due autori, fino al dettaglio della completa vanificazione per un unico fallo: “*unaque* [...] non bene tenta fides – *In nihilum* [...] solvitur” di contro a “*un* discorde accento [...] *in nulla* / torna”)²⁷ di un politicissimo argomento dell’iconologo Andrea Alciato:

²⁵ P. Fortini, *Le giornate delle novelle dei novizi*, a cura di A. Mauriello, Roma, Salerno, 1988, vol. I, p. 160 (I, 7, ii). La novella era già leggibile nella collettizia *Novelle di autori senesi* (Milano, Silvestri, 1815, vol. I, pp. 348-355), appunto presente nella biblioteca di Casa Carducci (con segnatura *3.m.292*). Vado debitore del controllo e dell’informazione alla somma cortesia e all’infallante dottrina dell’amicissimo Giuseppe Crimi.

²⁶ G. Leopardi, *Canti*, a cura di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981, p. 524 (31, 39-44 e 47-49).

²⁷ Sottolineature nostre.

“Difficile est, nisi docto homini, tot tendere chordas,
 unaque si fuerit non bene tenta fides,
 ruptave (quod facile est) perit omnis gratia conchae,
 illeque pracellens cantus, ineptus erit.
 Sic Itali coeunt proceres in foedera, concors,
 nil est quod timeas, si tibi constet amor.
 At si aliquis desciscat (uti plerunque videmus)
 in nihilum illa omnis solvitur harmonia.”²⁸

Lo scoprire, per buon peso, che l’Alessandro Manzoni di una quasi spassosa similitudine:

“ [...] allora, per poco che la corrispondenza duri, le parti finiscono a intendersi tra di loro come altre volte due scolastici che da quattr’ore disputassero sull’entelechia [...]”²⁹

si ritrovi – non so come – a metà strada³⁰ fra il più illustre dei poemi macaronici:

“Protinus it contra Falchettum, trenta debottum
argumenta facit, sed Falco logicus illi
respondet, chiachiarat, cridat hic, cridat ille, nec unquam

²⁸ A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, a cura di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2015, p. 29 (2, 5-12).

²⁹ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di L. Caretti, Roma – Bari, Laterza, 1979, vol. II, p. 550 (XXVII, 21).

³⁰ È la fattispecie di quello che denominare potremmo l’intertesto telescopico, con uno scrittore il quale funge, al tempo stesso, da foce (di chi lo precede) e da fonte (di chi gli sussegue), com’è di Gioacchino Belli del quale un verso (“Lo pres’in fronte, e jje scrocchiorno l’ossi”) sembra filtrare (attraverso omologia narrativa) da Daniello Bartoli (“tale un colpo girò quel pesantissimo braccio [...] che gli fe’ crocchiar le ossa”); mentre un atroce distico (“Tutto cqua sse priscípita in eterno / Ner pozzo de la gola e dde la Freggna”) appare rifiorire, riscattato, nella gentile sentenza di un romanzo di Arnaldo Colasanti (“Tutte le cose belle vanno nella Fogna, papà”). Cfr. rispettivamente G. Belli, *I Sonetti*, a cura di G. Vigolo, Milano, Mondadori, 1952, vol. III, p. 2197 (1620, 14 e 1050, 13-14); D. Bartoli, *L’Uomo al punto cioè l’uomo in punto di morte*, a cura di A. Faggi, Torino, UTET, 1930, vol. I, p. 105 (V, 16); A. Colasanti, *La prima notte solo con te*, citato in A. Caterini, *Patna. Letture dalla nave del dubbio*, Roma, Gaffi, 2013, p. 209.

*in centos annos pivam accordare valebunt*³¹

ed un ottocentista di bell'umore:

“[...] a forza di spropositare ambedue [...] abbiamo finito *non dirò a metterci d'accordo, no! sarebbe un miracolo troppo grosso fra due medici, o due filosofi, o due teologi* di principii opposti: ma a capirci chiaramente”³²

può bensì muovere ad azzardar l'ipotesi di una durevole proverbialità cui in molti si attinga di secolo in secolo, ma nulla vieta di spingersi a immaginare degli effettivi collegamenti tra autori, siano pure un poligrafo malfamato:

“ [...] Gl'erari pubblici sono quel *mare* in cui s'uniscono per dividersi le ricchezze de' sudditi. *Si diffondono a' fiumi quell'acque* ch'essi stessi con veloce corso [...] portano in quel seno che sempre *riceve* nuovi tributi per sempre dispensargli”³³

e un pittore di frateschi candori:

“ [...] perché noi [cappuccini] siamo come il mare, che riceve acqua da tutte le parti, e la torna a distribuire a tutti i fiumi”³⁴

o un viaggiatore il quale si indugi sul consueto contegno della folla:

“Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vorgeht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise *sich über die Vordersten zu erheben* [...] so sieht das vielköpfige, vielsinnige, schwankende hin und her irrende Tier [= das Volk], sich zu einem edlen *Körper* vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine *Masse*

³¹ T. Folengo, *Baldus*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989, p. 872 (XXV, 525-528). Sottolineature nostre.

³² G. Rajberti, *Il viaggio di un ignorante*, in Id., *Sul gatto – L'arte di convivere – Il viaggio di un ignorante*, a cura di E. Rossi Negro, Milano, Club del Libro, 1965, p. 323 (IV, 33). Sottolineature nostre.

³³ F. Pallavicino, *Il Giuseppe*, a cura di L. Piantoni, Lecce, Argo, 2015, p. 300 (IV, 61).

³⁴ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 63 (III, 52).

verbunden und befestigt, als Eine Gestalt, von Einem *Geiste belebt*.”³⁵

e il disincantato cronista (o analista) del lombardo tumulto di San Martino:

“E tutti, *alzandosi in punta di piedi*, si voltano a guardare da quella parte donde s’annunziava l’inaspettato arrivo. Alzandosi tutti, vedevano nè più nè meno che se fossero stati tutti con le piante in terra; ma tant’è, tutti s’alzavano [...] Siccome però questa *massa*, avendo la maggior forza, la può dare a chi vuole, così ognuna delle due parti attive usa ogni arte per tirarla dalla sua, per impadronirsene: sono quasi due *anime* nemiche, che combattono per entrare in quel *corpaccio* e farlo muovere.”³⁶

Il fatto egli è che avere a fare con i sommi incute spesso quel tipo di suggezione la quale poi porta ad escludere che anch’essi abbiano brucato (e magari senza punto avvedersene) i lor pascoli romiti o rimoti. Come infatti potere associare il prestigio di eminenze siffatte col nome di scrittori da nota in calce, senza l’alea di passare per gretti pedantuzzi o vanesi visionari? Ed allora si propende a schivare ogni rischio di cattiva nomea, o tenendo la bocca ben serrata (come un pavido teste reticente) o tutto appozzando nel gran calderone dell’anonima interdiscorsività (e dunque richiudendo e imboscando il faldone rivelatosi incomodo).

Ma il *déclat* dell’agnizione letteraria è irrimediabile nel suo scattare,³⁷ e anche insorge, ravvisando e confrontando, quando – per contro

³⁵ J. W. Goethe, *Italienische Reise*, Herausgeben von H. Düntzer, in J. W. Goethe, *Werke*, Berlin – Stuttgart, Spemann, 1887, vol. XXI, t. 1, p. 46 (I, 3, i, 2-3).

³⁶ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., vol. I, p. 272 e p. 274 (XII, 20 e 26). Sottolineature nostre. Si apprezzi nello stralcio l’impagabile icastica del chiasmo replicato (“tutti, alzandosi – Alzandosi tutti – tutti s’alzavano”) che, con l’arrovesciata conformità dei suoi membri epperò con il suo meccanico e sterile anda e rianda, suggerisce per l’appunto un’idea di poco producente pecoraggine. Sul “grottesco *surplace*” dei dannati danteschi medita sottilissimamente P. Frare, *Dire il male. L’“Inferno” di Dante a 750 anni dalla nascita del poeta (1265-2015)*, in “Munera”, IV 3, 2015, p. 85. Molto notevole, nei dintorni del nostro soggetto, il saggio di M. Bisi, *Sul tedesco di Manzoni*, in “Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen”, CLXVI, 2, 2014, pp. 369-393.

³⁷ Si veda, da ultimo, G. Villani, *Processi di composizione e ‘decomposizione’ nell’“Arcadia” di Sannazaro*, in “Nuova Rivista di Letteratura Italiana”, XII, 1-2, 2009, p. 51, p. 53 e p. 57, nonché O. Ghidini, *Le parole avvilluppate. Virgilio, Manzoni e*

– sia un minore a emulare un maggiore, approdando a metterci qualcosa di proprio se non altro nel complicare il congegno della fonte (del che mai ci si potrà sincerare senza un tantino di vecchia *ars dictandi*, od entrare del tutto in chiarezza senza un ette di antica semiotica), come il Seneca – o chi per lui – destro, a fronte di Virgilio, nel certificare la propria *oppositio in imitando* (da Didone abbandonata e “inulta” a Deianira ripudiata e “non inulta”):

“ [...] Moriemur inultae!
Sed moriamur, ait. Sic sic iuvat ire sub umbras.”³⁸

“ire, ire ad umbras Herculis nuptam libet,
sed non inultam [...]”³⁹

con l’aggiungere al ligio ricalco fraseologico (“ire sub umbras” = “ire ad umbras”) la trasposta riproduzione dell’epizeusi (“Sic sic” ≠ «ire, ire»); o Lucrezia Marinella che nell’arieggiare l’apparizione dello spettro di Ettore durante l’incendio di Troia (nel secondo dell’*Eneide*):

“Ei mihi, qualis erat! *quantum mutatus ab illo*
Hectore, qui redit exuvias indutus Achilli”⁴⁰

“ [...] né a te porga spavento
il miser corpo mio, se lui vedrai
da quel che di già fu mutato assai”⁴¹

si premura di segnalare l’imprestito con un semplice ma netto *rappel*, e cioè la perfetta omofonia nella fine di due righe consorte (“quantum mutatus ab

un’immagine di “Ognissanti”, in “Literaturwissenschaftliches Jahrbuch”, 2015, pp. 332-333.

³⁸ Virgilio, *Aeneis*, IV, 659-660.

³⁹ Seneca, *Hercules Oetaeus*, 344-345.

⁴⁰ Virgilio, *Aeneis*, II, 274-275.

⁴¹ L. Marinella, *L’Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*, a cura di M. Galli Stampino, Modena, Mucchi, 2011, p. 131 (V, 41, 6-8).

illo”):

“Non già simile a sé quando *partillo*
brama d'onor dal suo paterno porto.”⁴²

Ovvio inoltre rimane (ma insistervi conviene) che la collimazione di due testi può altrettanto sovente combinarsi con una consonanza *toto corde* e invece con un vario dissonare. Eloquentemente, a tale riguardo, è il destino del Libro dei Libri, memorabile per eccellenza epperò vivamente vocato ad uscir sulle labbra anche quando non parrebbe né congruo né pio. Se infatti gli echi che dalla *Bibbia* si propagano in alcuni antichi monumenti del cristianesimo conclamano, anche al di là della lettera in comune:

“Attendite a falsis prophetis, qui veniunt ad vos in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces.”⁴³

“Πολλοὶ ἐλεύζονται πρὸς με ἐνδύματι προβάτων, ἔσωθεν δὲ εἰσι λύκοι ἄρπαγες”⁴⁴

un'intima corrispondenza di senso:

“Habitabit lupus cum agno,
et pardus cum haedo accubabit;
vitulus, et leo, et ovis, simul morabuntur [...]”⁴⁵

“ [...] et omnia animalia his cibis utentia qui a terra accipiuntur pacifica et consentanea invicem fieri [...]”⁴⁶

“An nescitis quoniam membra vestra, templum sunt Spiritus sancti, qui in vobis est [...] ?”⁴⁷

⁴² *Ibidem* (V, 40, 3-4).

⁴³ *Matthaeus*, 7, 15.

⁴⁴ Pseudo Clemente, *Omelia “ια”*, XXXV, 6. Traduzione: “Molti verranno a me in veste di pecore, ma di dentro sono lupi rapaci”.

⁴⁵ *Isaias*, 11, 6.

⁴⁶ S. Ireneo di Lione, *Adversus haereses*, V, 33, ii.

⁴⁷ *I Ad Corinthios*, 6, 19.

“Ναὸς γὰρ ἅγιος, ἀδελφοί μου, τῷ κυρίῳ τὸ κατοικητήριον ἡμῶν τῆς καρδίας”;⁴⁸

in un Giambattista Marino più che mai amatorio, al contrario, la divaricata derivazione dal *Vangelo* appare cubitale, per non dire scandalosa:

“Fa quasi al collo mio giogo soave.”⁴⁹

“Iugum enim meum suave est [...]”⁵⁰

4. *Così arcani, curiosi e squisiti*

Molto dense di senso ritengo che per giunta risultino quelle letterarie affinità tanto calzanti (nei loro precisi addentellati cronologici) quanto seducenti (nella loro effettuale prossimità fantastica), ma destituite della possibilità (o almeno, della probabilità) d’esser dimostrate basarsi sulla conoscenza dell’un autore da parte dell’altro. È postulabile che il Vasilij Semënovič Grossman del raccontino *La giovane e la vecchia* (risalente al 1938-1940) avesse già raggiunta e incamerata la novella di Pirandello *I piedi sull’erba* uscita sul “Corriere della Sera” del 20 Aprile 1934? Credo io che no. Eppure, si affianchino due loro paralleli lacerti per arrendersi all’evidenza di un uguale, proprio uguale, spunto narrativo (cioè quello di un’elementare voluttà che resta soltanto desiderata, o perché fraintesa ed impedita, o perché ormai bandita dalla realtà e perciò conseguibile giusto in sogno):

⁴⁸ S. Barnaba, *Epistola*, VI, 15. Traduzione: “Fratelli miei, tempio santo per il Signore è l’abitazione del nostro cuore”.

⁴⁹ G. Marino, *Amori notturni*, in Id., *La Lira*, a cura di M. Slawinski, Torino, RES, 2007, p. 305 (55). Sulle fonti di questa lirica si veda G. G. Marincola, *Intorno a due canzoni erotiche di Giambattista Marino*, Tesi di laurea in Letteratura Italiana (relatore prof. N. Longo), Roma, Università degli Studi “Tor Vergata”, 2014, pp. 64-70.

⁵⁰ *Matthaeus*, 11, 30.

“ [...] presto i bambini si dimenticano del loro gioco; *si denudano i piedini* [...] Chi sa che delizia immergere i piedi *nel fresco di quell'erba nuova!* Si prova a liberare un piede anche lui, di nascosto; sta per slacciare la scarpa dell'altro, allorché gli sorge davanti tutt'accesa in volto e con gli occhi fulminanti una giovinetta che gli grida: di – Vecchio porco! – riparandosi subito con le mani le gambe, poiché egli la guarda da sotto in su e i cespugli le hanno un po' sollevato il vestitino davanti.”⁵¹

“In realtà ogni tanto la notte sognava di passeggiare, dopo il lavoro, per una strada del villaggio in compagnia delle amiche e di cantare canzoni sulle note di una fisarmonica. Sorrideva nel sonno, assaporando il piacere di camminare *a piedi nudi sull'erba soffice e fresca* che cresceva nella piazza davanti alla sede del soviet rurale.”⁵²

Infine, l'abitudine ad accorgersi di quando due discorsi variamente s'intersecano nella loro veste visibile (vocabolario, giacitura, scansione, fonetica) ma altresì l'attitudine a discernere in cosa due opere variamente si diversificano nel loro spirito intrinseco (quanto a cultura soggiacente e a mentalità implicita)⁵³ abilitano, se acquisite o possedute, a rinvenire raccordi i più affascinanti tra documenti e tra frangenti, essendo talora dato d'inoltrarsi, per tali vie, sino ai più segreti processi interiori della genesi e della composizione di un dettato. Si interpellino questi due brani, che, lontani tra sé d'un quarantennio, sembrano allinearsi l'uno all'altro, proprio perché promanano dalla comunanza di vedute nutrita dai due artefici d'essi nel momento del loro commercio (e all'epoca di un certo peculiare gusto musicale neo-oggettivo) e quindi reclamano d'essere pregiati alla stregua di felici reperti di storia delle idee e delle poetiche non meno che come nitide tessere da commettere al vaglio dei biografi:

“*L'armonia* ha finito il suo ciclo e, al momento [1926] *sembra interessare ai compositori solo marginalmente*. D'altra parte la costruzione musicale e *il contrappunto*

⁵¹ L. Pirandello, *I piedi sull'erba*, in Id., *Berecche e la guerra*, a cura di S. Costa, Milano, Mondadori, 1993, pp. 95-96 (II, 4). Sottolineature nostre.

⁵² V. Grossman, *La giovane e la vecchi*, in Id., *La cagnetta*, trad. it. di M. A. Curletto, Milano, Adelphi, 2013, p. 20.

⁵³ Preziose, in proposito, le osservazioni di S. Carrai, *Il primo verso non si scorda mai*, in “Strumenti critici”, XXX, 2, 2015, p. 224.

costituiscono nuovamente la loro principale preoccupazione.”⁵⁴

“Mi ricordo ancora, tanti anni fa, un vecchio musicista francese col quale discutevo di Fauré. Lui mi domandava: ‘Ma come, ma lei non è affascinato dai giri armonici di Fauré?’. Risposi: ‘Ma no, niente affatto’. ‘Ma perché?’. ‘Perché *a me interessa poco l’armonia, mi interessa di più il contrappunto.*’”⁵⁵

E si vogliono infine incrociare, per concludere *in aula romana*, questi due combacianti frammenti che concernono l’arte ed i suoni:

“ [...] quae *ars* certe nobilissimas humani ingenii exercitationes numeranda est, quippe quae ad infinitam *pulchritudinem divinam* spectet humanis operibus exprimendam *eiusque quasi imago repercussa* sit.”⁵⁶

“C’è un affetto particolare che mi lega, potrei dire da sempre, a Mozart. Ogni volta che ascolto la sua *musica* non posso non riandare con la memoria alla mia chiesa parrocchiale, quando, da ragazzo, nei giorni di festa, risuonava una sua “Messa”: nel cuore percepivo che *un raggio della bellezza del Cielo* mi aveva raggiunto [...]”⁵⁷

Nella seconda delle due pericopi il narratore, non pure rievoca inconsapevolmente tali certe remote apprensioni (e cioè la lettura di un’enciclica di Pio XII del 1955 e il conseguente tesaurizzarne una definitoria della musica), ma anche – e sempre inconsapevolmente – le trasferisce e retrodata ad un’altezza temporale (quella della sua propria prima età, e delle impressioni ed emozioni in essa subite e vissute) di grandissima lunga anteriore. Presso questa occorrenza (e, confido, in molte

⁵⁴ A. Casella, *L’influenza di Bach*, in Id., *La musica al tempo dell’aereo e della radio. Cronache musicali 1925-46*, a cura di F. Lombardi, Torino, EDT, 2014, p. 72. Sottolineature nostre.

⁵⁵ G. Petrassi, *Una biografia raccontata dall’autore e raccolta da Enzo Restagno*, in Petrassi, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, 1986, p. 38. Sottolineature nostre.

⁵⁶ Pio XII, “*Musicae sacrae disciplina*”, in Id., *Discorsi e radiomessaggi*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1956, vol. XVII, p. 576 (II, 3). Confermativo il raffronto con la traduzione italiana dello squarcio: “l’infinita *bellezza di Dio* di cui essa [= l’arte] è quasi *un riverbero*”. Cfr. *Lettera Enciclica di S. S. Pio XII sulla disciplina della Musica Sacra*, Roma, Edizioni Paoline, 1956, p. 7. Sottolineature nostre.

⁵⁷ Benedetto XVI, *Sulla musica*, a cura di L. Coco, Venezia, Marcianum Press, 2013, p. 64. Sottolineature nostre.

altre) l'esame della forma linguistica di una fonte e di una sua plausibile foce diventa, così, indagine su come la memoria di uno scrivente si persuade di star rammentando mentre invece (con tattica inconscia e fortissimamente fondata) via via viene plasmando un racconto.

E qualora a qualcuno capitasse di stravedere un poco ed ingannarsi, opinando, nel leggere testi, di potere sorprendere in essi le fonti di un altro testo più noto, ciò potrebbe pur darsi, in più d'un caso, per ragioni tutt'altro che ignobili, anzi, degne financo di elogio: l'aver inteso dar credito a un autore di essere stato specialmente avvertito. Peggio per lui, né certo pei suoi utenti, se troppo onore sia avvenuto di fargli:

“Una volta, nell'eseguire al pianoforte la composizione di uno studente, [Arnold Schoenberg] non la finiva di condannarne la mediocrità finché l'allievo non gli fece notare che la stava suonando nel modo sbagliato. ‘Davvero?’ rispose, ‘Allora è ancora peggio di quanto non pensassi!’”⁵⁸

⁵⁸ Citato in *Arnold Schoenberg. 1874-1951*, Catalogo della mostra (Roma, 16 Gennaio – 24 Febbraio 1997), Venezia, Marsilio, 1996, p. 75.



GRETA CASTRUCCI

IL ROMANZO DI ELENA IN ACHILLE TAZIO: REMINISCENZE TRAGICHE*

1. *Un'altra Elena*

Achille Tazio, romanziere alessandrino che scrisse la *Storia di Leucippe e Clitofonte* probabilmente nella seconda metà del II secolo d.C., è noto per le sue affezionate riprese dell'eredità classica, che inserisce nel nuovo genere letterario romanzesco e in un vivace scambio di culture, con predilezione per gli incroci fra Egitto e Grecità.¹ All'interno di questa programmatica ripresa dell'antichità greca trasposta in terra egizia, un personaggio mitico si adatta in modo particolare agli scopi dell'autore,

* Ringrazio il Prof. Giuseppe Zanetto e la Dott.ssa Lucia Floridi per il confronto e i sempre generosi consigli.

¹ Si veda E. Romieux-Brun, *Le personnage de Ménélas chez Achille Tatius: une transposition en Égypte du modèle classique*, in "Camenulae", 6, 2010, p. 1 e F. Ciccolella, *Introduzione*, in Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, introduzione, traduzione e note a cura di F. Ciccolella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 16.

anche per la sua già antica dimestichezza con l'ambiente egiziano: la spartana Elena e soprattutto la tragica Elena euripidea.²

Il primo sguardo che Clitofonte posa su Leucippe, la prima scintilla che dà inizio al romanzo del loro amore, illumina l'eroina di una luce lunare, fortemente evocativa:

“Ὡς δὲ ἐπέτεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐπ’ αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεται μοι, καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. Τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην.”³

Ma la bellezza luminosa di Selene già prefigura, forse, quella di un altro personaggio del mito greco a cui la fanciulla sembra implicitamente ma costantemente richiamarsi durante l'evolversi dell'intreccio romanzesco:

“Elena portatrice di fiaccola rivela un'affinità [...] con una figura divina che presenta il medesimo attributo: Selene, la divinità lunare. [...] La convergenza fra le attribuzioni di Elena e di Selene ha interessato anche il lato più oscuro di queste figure.

² L'associazione di Elena ad altre personalità femminili era pratica diffusa nella cultura ellenistica soprattutto in area egiziana, come testimonia la devozione per i sovrani tolemaici che assimilava la regina proprio all'eroina spartana (Plutarco, *De Herodoti Malignitate* 12, testimonia che in Egitto Elena e Menelao ricevevano molti onori, riferimento associato al culto regale e alla figura di Afrodite). La principessa egiziana Arsinoe è rappresentata come simile a Elena in Callimaco, *La deificazione di Arsinoe*, 1-15 e in Teocrito, *Siracusane*, 110-111. Si veda C. Brillante, *Elena di Troia*, in *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di M. Bettini e C. Brillante, Torino, Einaudi, 2002, pp. 183-184 e P. Puppini, *Tratti culturali egiziani nell'“Elena” di Euripide*, in *Scrivere leggere interpretare. Studi di Antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di F. Crevatin e G. Tedeschi, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2005, pp. 312-320. Sulla scenografia egizia nei romanzi greci si veda E. M. Smith, *The Egypt of the Greek Romances*, in “The Classical Journal”, 23, 7, 1928, pp. 531-537.

³ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 68-69 (I, 4, 2-3): “non appena rivolsi lo sguardo verso di lei, mi apparve alla sua sinistra una ragazza. Il suo viso folgorò i miei occhi. Una tale bellezza la vidi, una volta, in una raffigurazione di Selene”. Per il problema testuale legato alla lettura Σελήνην anziché Εὐρώπην nei codici si veda F. Ciccolella, *Introduzione*, cit., p. 69 e H. Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 37-48.

La luna non è soltanto l'astro che rischiarava la notte, né mostra sempre l'aspetto gioioso della ragazza nel fiore degli anni. È anche un'entità che muta di continuo il proprio aspetto, alla sua luce si accompagnano le macchie che ne deturpano il volto [...]. Selene si presenta quindi come una figura duplice: un'ambiguità simile, che alla bellezza esteriore associa una pericolosità nascosta caratterizza anche, sia pure con notevoli differenze, il personaggio di Elena nella sua lunga storia.”⁴

Elena nel romanzo è menzionata esplicitamente una sola volta, proprio come portatrice di fiaccola, nelle parole di Clinia, che ne mostra il volto più oscuro e minaccioso: “τὸ μὲν γὰρ Ἑλένης τῶν γάμων πῦρ ἀνῆψε κατὰ τῆς Τροίας ἄλλο πῦρ”.⁵ Si tratta, evidentemente, della versione antica della storia di Elena, che attribuisce all'eroina la colpa della guerra più disastrosa per l'umanità; è significativo però che questa interpretazione venga messa in bocca proprio a Clinia, un personaggio legato al protagonista da sincera amicizia ma che non incarna certo i valori dell'amore romanzesco, anzi li capovolge nella misoginia e nella dedizione a rapporti affettivi unicamente maschili. La sua storia, infatti, è davvero una storia tragica che si concluderà con la morte del giovinetto amato, a conferma dello scarto rispetto agli ideali propugnati dal romanzo: non è casuale che sia proprio Clinia a farsi portavoce della presunta immoralità di Elena, da lui posta per di più sullo stesso piano di Penelope⁶ come simbolo di fedeltà coniugale.⁷

⁴ C. Brillante, *Elena di Troia*, cit., pp. 172-173. Si veda anche L. Miguélez Cavero, *La naturaleza dual de Helena y la influencia escolar en la épica greco-griega tardía*, in *Actas del XI congreso español de estudios clásicos (Santiago de Compostela, del 15 al 20 de septiembre de 2003)*, editadas por A. A. Ezquerro y J. F. G. Castro, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005, pp. 443-452.

⁵ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 76-79 (I, 8, 6): “il fuoco delle fiaccole nuziali di Elena appiccò a Troia un altro fuoco”.

⁶ Benché Penelope sia prevalentemente prototipo di fedeltà coniugale e come tale compaia in genere nel romanzo greco, anche la sua figura come quella di Elena non è esente da ambiguità: esisteva già nell'antichità una versione della sua figura mitica tutt'altro che rassicurante, che si opponeva al più tradizionale archetipo di virtù coniugale dando origine a una tradizione parallela che prendeva le mosse da una presunta equivocità implicita al testo omerico stesso. Si vedano in particolare degli scoli a *Odissea*, I, 332 che riportano il rimprovero di Dicearco a Penelope per l'apparizione di

Questa menzione esplicita e negativa di Elena, attribuita a un personaggio non del tutto consono ai dettami del genere romanzesco, prelude tuttavia ad una vera e propria (ancorché implicita) palinodia da parte dell'autore, che inserirà la figura dell'eroina troiana, moralmente rivalutata, nella storia dei due protagonisti, consegnandola a una memoria purificata da ogni ingiusta accusa.⁸ Solo questa Elena, eticamente irrepreensibile nella sua estrema fedeltà alla persona amata,⁹ potrà a buon diritto diventare l'*alter ego* di un'eroina romanzesca che nei suoi tragici patimenti non dimenticherà mai il valore assoluto dell'amore e per questo sarà, alla fine, ricompensata. Del resto la versione moralizzata della storia dell'eroina spartana è anche quella adottata nel racconto di Achille nella

fronte ai pretendenti, e l'interpretazione del sogno delle oche in *Odissea*, XIX, 536 ss. come inespresso compiacimento della regina per le attenzioni dei proci: di qui si origina una lunga tradizione minore su una Penelope sposa infedele, con tracce in Pausania, Erodoto, Duride, Licofrone, Teocrito, Apollodoro e vari autori latini.

⁷ Si veda Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 76-78 (I, 8, 6). L'accostamento (privo però della provocatoria condanna di Clinia) trova un illustre precedente nel *Romanzo di Calliroe* di Caritone, in otto libri, il più antico tra i romanzi greci tramandati per intero, databile su base papiracea al I secolo d.C. Qui infatti il paragone esplicito tra Calliroe ed Elena (V, 5, 9) è accompagnato da una citazione iliadica riferita all'adultera spartana, la cui bellezza l'accomuna a Calliroe (*Iliade*, III, 156), ma anche da una odissiaca riferita invece all'irrepreensibile sposa di Odisseo, le cui virtù etiche sono evidentemente modello per l'eroina romanzesca (*Odissea*, I, 366 = XVIII, 213). Si veda K. De Temmerman, *Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 54.

⁸ Si veda C. Brillante, *Elena di Troia*, cit., pp. 132-157; Id., *Elena: da Stesicoro a Euripide*, in "Rivista di Filologia, Iconografia e Storia della Tradizione Classica", IV-V, 2001-2002, pp. 15-57; Id., *L'Elena euripidea: le ambiguità di un racconto*, in "Dioniso", n. s., 6, 2007, pp. 141-155. Il principio della moralizzazione degli eroi omerici aveva radici profonde nel pitagorismo: si veda A. Capra, *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Washington D. C., Harvard University Press, 2014, pp. 28-29 e C. Brillante, *Elena di Troia*, cit., pp. 174-180.

⁹ Si veda I. E. Holmberg, *Euripides' Helen: Most Noble and Most Chaste*, in "The American Journal of Philology", 116, 1, 1995, pp. 19-42; R. D. Friedman, *Old Stories in Euripides' New "Helen": παλαιότης γὰρ τῶ λόγῳ γ' ἔνεστι τις* ("Hel." 1056), in "Phoenix", 61, 3-4, 2007, pp. 195-211; D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007, p. 161.

Vita di Apollonio di Tiana di Flavio Filostrato, che presenta analogie riconosciute¹⁰ con il nostro romanziere:

“Τρίτον ἡρόμην· ἡ Ἑλένη, ᾧ Ἀχιλλεῦ, ἐς Τροίαν ἦλθεν ἢ Ὀμήρω ἔδοξεν ὑποθέσθαι ταῦτα;” ‘πολὺν’ ἔφη ‘χρόνον ἐξηπατώμεθα πρεσβευόμενοί τε παρὰ τοὺς Τρῶας καὶ ποιούμενοι τὰς ὑπὲρ αὐτῆς μάχας, ὡς ἐν τῷ Ἰλίῳ οὕσης, ἢ δ’ Αἴγυπτόν τε ᾧκει καὶ τὸν Πρωτεύως οἶκον ἀρπασθεῖσα ὑπὸ τοῦ Πάριδος. Ἐπεὶ δὲ ἐπιστεύθη τοῦτο, ὑπὲρ αὐτῆς τῆς Τροίας λοιπὸν ἐμαχόμεθα, ὡς μὴ αἰσχυρῶς ἀπέλθοιμεν’.”¹¹

Come l’Achille di Filostrato, Achille Tazio svela dunque la vera storia di Elena, attraverso una rete di allusioni che evocano il suo volto luminoso, quello bianco e splendente che ha ispirato i poeti: Stesicoro (pensiamo alla famosa *Palinodia* grazie a cui il poeta riacquistò la vista, perduta per aver osato cantare Elena come un’adultera),¹² ma anche e soprattutto Euripide.

2. *Due fughe per mare*

In *Leucippe e Clitofonte* l’episodio che vede protagonista il bizantino Callistene sembra costruito, innanzitutto, sul modello del mito di Paride e del rapimento di Elena.¹³ Quando ancora si trova a Bisanzio, infatti,

¹⁰ Si veda B. P. Reardon, *The Greek Novel*, in “Phoenix”, 23, 1969, pp. 303-304.

¹¹ Filostrato, *De vita Apollonii Tyanei*, in Id., *Flavii Philostrati quae supersunt*, Edidit C. L. Kayser, Zurich, Meyer & Zeller, p. 136 (IV, 16, 59-67): “Per terzo gli chiesi: ‘È vero, Achille, che Elena venne a Troia, oppure fu Omero a inventare questa storia?’ ‘Per lungo tempo’ rispose ‘restammo ingannati, mandando ambascerie ai Troiani e combattendo per lei, nella convinzione che si trovasse in Troia; ma essa era in Egitto nella casa di Proteo, dopo il rapimento di Paride. Dopo che il fatto si venne a sapere, continuammo a combattere per conquistare Troia stessa, al fine di non ritornare disonorati’”.

¹² Si veda Platone, *Fedro*, 243a.

¹³ Si veda M. Laplace, *Leucippé et Clitophon : des fables au roman de formation*, in *Groningen Colloquia on the Novel*, editor H. Hoffman, Groningen, Egbert Forsten, 1991, vol. IV, p. 39.

Callistene si innamora di Leucippe a distanza per i racconti uditi sulla sua bellezza, trasformandola in una creazione della fantasia:

“Οὗτος ἀκούων τὴν Σωστράτου θυγατέρα εἶναι καλὴν, ἰδὼν δὲ οὐδέποτε, ἤθελεν αὐτῷ ταύτην γενέσθαι γυναῖκα. Καὶ ἦν ἐξ ἀκοῆς ἐραστής [...]. Αναπλάττων γὰρ ἑαυτῷ τῆς παιδὸς τὸ κάλλος καὶ φανταζόμενος τὰ ἀόρατα ἔλαθε σφόδρα κακῶς διακεείμενος.”¹⁴

Così anche Paride si lascia lusingare dalla promessa della mano di Elena sulla base della sua rinomata bellezza (“τοῦμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές”),¹⁵ senza averla mai vista prima. Analogamente Callistene, rifiutato dal padre della ragazza, tenta di rapire la donna desiderata conducendola a Tiro,¹⁶ ma non si accorge di aver scambiato Calligone, la sorellastra di Clitofonte, per l’agognata Leucippe; proprio come Paride, che

¹⁴ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 112-114 (II, 13, 1-2): “Aveva sentito dire che la figlia di Sostrato era una vera bellezza, e pur non avendola mai vista aveva deciso di farla sua moglie. Era insomma innamorato per sentito dire [...]. A furia di fantasticare sulla bellezza della ragazza e di immaginare quello che non aveva mai visto, senza accorgersene si era ridotto in uno stato pietoso”.

¹⁵ Cfr. Euripide, *Elena*, a cura di C. Barone, Firenze, Giunti 1995, pp. 10-11 (27): “[Cipride] aveva messo davanti [a Paride] come esca la mia bellezza – se bella può dirsi la sventura!” (mi discosto in parte dalla traduzione di Barone). Paride s’innamora di Elena a distanza anche nel *Giudizio delle Dee* di Luciano: si veda C. Cadau, *Studies in Colluthus’ Abduction of Helen*, Leiden, Brill, 2015, p. 182. L’Elena di Luciano ha ugualmente qualche relazione con il romanzo di Caritone: l’invenzione del processo, per decidere a chi spetta la donna tra i due mariti di Calliroe, corrisponde infatti al processo immaginato da Luciano, nel quale Menelao e Teseo chiedono una sentenza sul loro diritto di vivere con Elena (Caritone, *Calliroe*, V, 4-8 e Luciano, *Storia Vera*, II, 8). Sull’espressione καλὸν τὸ δυστυχές si veda Euripides, *Helena*, Herausgegeben von R. Kannicht, *Kommentar*, Heidelberg, Winter, 1969, B. II, p. 26 (*Kommentar*).

¹⁶ Lo stretto legame fra Tiro e la storia di Elena in Egitto è sancito da Erodoto (*Guerre persiane*, II, 112-119), secondo cui a Menfi si trovava un *τέμενος* di Proteo, al cui interno sorgeva un tempio probabilmente dedicato a Elena, in una zona abitata da Fenici di Tiro e denominata Campo dei Tiri. Proprio qui Erodoto dice di aver ascoltato il racconto dei sacerdoti egiziani sulla fuga di Elena e Paride e sulla permanenza di Elena presso Proteo fino all’arrivo di Menelao in Egitto. Anche il riferimento al culto di Eracle a Tiro (Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, II, 14, 1-2) trova conferma in Erodoto, che colloca a Tiro due templi di Eracle e pone il culto egiziano di Eracle in relazione al viaggio di Paride, dopo il rapimento di Elena (*Guerre persiane*, II, 44 e 113).

nella versione euripidea non rapisce la vera Elena ma il suo εἶδωλον,¹⁷ un'immagine a lei somigliante (*Elena*, 35-36 e 43).

Se Callistene appare in Achille Tazio come un secondo Paride, la complessità dei richiami testuali lo propone anche come un secondo Menelao: il rapimento di Calligone presenta infatti alcune allusioni significative alla fuga di Elena e Menelao dal palazzo di Teoclimeno (figlio di Proteo), narrata nell'*Elena* euripidea. In entrambi i casi è messa in scena una fuga per mare in un'atmosfera di sotterfugi, inganni e sospetti, con una sorta di messa in scena teatrale all'interno del racconto principale: in *Leucippe e Clitofonte* gli uomini sulla spiaggia sono vestiti da donne, in *Elena* i compagni di Menelao sulla spiaggia egiziana sono travestiti da naufraghi e ricoperti di stracci, mentre i complici della fuga nascondono in entrambi i casi una spada sotto le vesti (*Leucippe e Clitofonte*, II 18, 3; *Elena*, 1538-1540 e 1574-1575).¹⁸

Sguainate le spade,¹⁹ i marinai lanciano grandi grida per ingenerare confusione e paura e il rapimento viene attuato: Calligone è sollevata di peso e caricata sulla nave (“ἀρπάζουσι τὴν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν καὶ ἐνθέμενοι τῷ σκάφει, ἐμβάντες εὐθὺς ὄρνιθος δίκην ἀφίπτανται”),²⁰ in un modo che ricorda quello in cui il toro sacrificale viene caricato, recalcitrante, sulla nave di Menelao (“ἀναρπᾶσαντες Ἑλλήνων νόμῳ / νεανίας ὄμοισι ταύρειον δέμας / ἐς πρῶραν ἐμβαλεῖτε [...] / Οἱ δ' [...] ἐξανήρπασαν /

¹⁷ Uno scambio di persona tra Elena e una sua controfigura si trova anche in Polieno, *Stratagemmi*, I, 13, dove però la confusione genera un vero e proprio omicidio della persona sbagliata, permettendo a Elena e Menelao di proseguire incolumi la loro fuga dall'Egitto.

¹⁸ L'atto di nascondere la spada sotto la veste non è sconosciuto alla letteratura latina, come per esempio in Tito Livio, *Ab urbe condita*, II, 12.

¹⁹ La nave e la spada ricorrono anche nelle urne funerarie di età ellenistica raffiguranti Paride e il rapimento di Elena: si veda M. Sannibale, *Le urne cinerarie di età ellenistica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1994, pp. 68-70.

²⁰ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 121-123 (II, 18,4): “rapirono mia sorella e la portarono di peso sulla barca; poi anche loro si imbarcarono e subito presero il volo, come uccelli”.

ταῦρον φέροντές τ' εἰσέθεντο σέλματα”);²¹ chi può, tra gli ignari spettatori del misfatto, fugge spaventato quando ormai la nave ha preso il largo (*Leucippe e Clitofonte*, II, 18, 5; *Elena*, 1613).

L'ambivalenza nella connotazione di Callistene – l'empio Paride rapitore della sposa di Menelao,²² ma anche il nobile Menelao che legittimamente fugge con la sua Elena – getta sulla scena una luce ambigua, suggerendo al lettore una possibile duplice interpretazione e anticipando il lieto fine raccontato nell'ultimo libro dell'opera: Callistene subirà un'evoluzione morale da personaggio negativo a uomo virtuoso e chiederà ufficialmente la mano della ragazza rapita (perché nel frattempo se ne sarà innamorato davvero, pur avendone scoperto la reale identità), mentre il romanzo si concluderà con le doppie nozze finali e toni gioiosi da commedia (*Leucippe e Clitofonte*, VIII 19).

Anche la seconda partenza segreta del romanzo di Achille Tazio, ossia la fuga d'amore di Leucippe e Clitofonte (“ἐραστοῦ καὶ ἐρωμένης φυγή”)²³ sulla nave diretta ad Alessandria, suggerisce dei richiami alla fuga di Elena e Menelao nell'*Elena* euripidea.²⁴ La fuga viene concertata in un

²¹ Cfr. Euripide, *Elena*, cit., pp. 120-121 (1561-1566): “caricatevi il toro al modo greco sulle spalle vigorose e gettatelo a prua [...] Ed essi [...] afferrano il toro e a braccia lo portano sul ponte della nave”. Anche questa è un'iconografia tipica delle raffigurazioni ellenistiche del ratto di Elena.

²² Il ratto di Paride, peraltro, a seguito della reinterpretazione allegorica e moralizzante della scuola pitagorica, non era più sentito come un atto eticamente abietto nell'arte romana della prima età imperiale: si veda C. Brillante, *Elena di Troia*, cit., p. 180. Un tipo analogo di moralizzazione ha luogo anche per altri miti in cui compare il ratto erotico, come nel caso del rapimento di Ganimede da parte di Zeus che in età imperiale (in ambito funerario) diventa simbolo nobilitante e idealizzato di *mors immatura*: si veda L. Floridi, *De Glaucia immatura morte praevento. Riflessioni su Auson. ep. 53 Gr.*, in “Eikasmos”, XXIII, 2012, pp. 283-300.

²³ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 320-321 (VIII, 5, 7): “la fuga di un amante e di un'amata”.

²⁴ Anche l'innamoramento di Cinira per Elena di Sparta in Luciano (*Storia Vera*, II, 25) è descritto con una serie di particolari molto vicini alla vicenda di Leucippe e Clitofonte: pensiamo agli ammiccamenti durante il banchetto e al brindisi d'intesa reciproca (*Leucippe e Clitofonte*, II, 9), ma anche alla complicità di tre amici e alla fuga

clima di forte drammaticità, che associa subito la coppia romanzesca alla coppia mitica attraverso un implicito segnale tragico: Leucippe minaccia di impiccarsi se non potrà fuggire con Clitofonte (“βρόχον πλεξαμένη”)²⁵, così come si dichiara intenzionata a fare Elena se verrà a sapere che Menelao è morto (“φόνιον αιώρημα / διὰ δέρης ὀρέξομαι”).²⁶

Leucippe e Clitofonte in gran segreto, prima che sorga l'alba, si dirigono da Tiro a Sidone dove arrivano a notte inoltrata, per poi far rotta verso il porto di Berito e salpare di lì alla volta di Alessandria (*Leucippe e Clitofonte*, II, 31, 5); e forse non è un caso che nella versione euripidea la nave su cui si imbarcano Menelao ed Elena nella loro fuga dall'Egitto sia proprio un vascello di Sidone (*Elena*, 1531).²⁷ Il vento è favorevole (*Leucippe e Clitofonte*, II, 32, 1; *Elena*, 1612 e 1663), le vele issate (*Leucippe e Clitofonte*, III, 32, 2; *Elena*, 1612), il timoniere impartisce o riceve ordini dal comandante (*Leucippe e Clitofonte*, II, 32, 1; *Elena*, 1578-1580), sulla nave sorge una gran confusione (*Leucippe e Clitofonte*, II, 32, 1; *Elena*, 1575-1576) e infine i fuggiaschi riescono a prendere il largo.

Non è forse nemmeno un caso se i protagonisti di Achille Tazio incontrano sulla nave un viaggiatore di nome Menelao che dichiara di

segreta per mare. Per il dettaglio del brindisi (ma fra Elena e Paride) si veda anche Ovidio, *Heroides*, XVII, 79-86.

²⁵ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 134-135 (II, 30, 2): “vi metterò un cappio al collo”.

²⁶ Cfr. Euripide, *Elena*, cit., pp. 34-35 (352): “mi metto un laccio al collo”. Sull'espressione φόνιον αιώρημα si veda Euripides, *Helena*, cit., 1969, B. II, p. 111 (*Kommentar*). Sulle tradizioni mitiche e rituali legate all'impiccagione di Elena si veda C. Brillante, *Elena di Troia*, cit., pp. 58 ss.

²⁷ Forse il modello originario è omerico (*Iliade*, VI, 289-292): tessuti dalle donne di Sidone sono i pepli che Elena tiene in serbo nel talamo a Troia, e si tratta dei pepli che Paride portò con sé da Sidone dove fece sosta durante la fuga. La tradizione del viaggio di Elena e Paride a Sidone era ripresa nel racconto dei *Cypria*: si veda G. Scafoglio, *Proclo e il ciclo epico*, in “Göttinger Forum für Altertumswissenschaft”, 7, 2004, pp. 46-47. In Euripide e in Achille Tazio, tuttavia, il riferimento a Sidone allude alla diversa fuga di Elena e Menelao, una fuga legittima dal punto vista etico. *Leucippe e Clitofonte*, peraltro, inizia con l'incontro fra il narratore e il suo protagonista, entrambi approdati a Sidone.

essere originario dell'Egitto (*Leucippe e Clitofonte*, II, 33), il luogo verso cui gli amanti si stanno dirigendo e da cui Elena e Menelao fuggono nella tragedia euripidea. Anche nel *De Natura Animalium* di Eliano la coppia mitica affronta un viaggio per mare alla volta dell'Egitto, dove Menelao lascia la sposa affidandola al re Toni,²⁸ che però se ne innamora e tenta di farle violenza, costringendola a rifugiarsi nell'isola di Faro. E non mancano, in questa versione, alcuni particolari²⁹ che sono presenti anche nel romanzo di Achille Tazio:

“Ἡ Φάρος ἡ νῆσος πάλαι (λέγουσι δὲ Αἰγύπτιοι οἷα μέλλω λέγειν) ἐπεπλήρωτο ὄφρων πολλῶν τε καὶ διαφόρων. Ἐπεὶ δὲ Θῶνις ὁ τῶν Αἰγυπτίων βασιλεὺς λαβὼν παρακαταθήκην τὴν Διὸς Ἑλένην (ἔδωκε δὲ αὐτὴν ἄρα καὶ περὶ τὴν ἄνω Αἴγυπτον καὶ περὶ τὴν Αἰθιοπίαν πλανώμενος ὁ Μενέλεως) εἶτα ἠράσθη αὐτῆς ὁ Θῶνις, βίαν αὐτοῦ προσφέροντος τῇ Ἑλένῃ ἐς ὁμιλίαν ἀφροδίσιόν φησιν ὁ λόγος τὴν Διὸς αὐτὰ εἰπεῖν ἕκαστα πρὸς τὴν τοῦ Θῶνιδος γαμετὴν (Πολύδαμνα ἐκαλεῖτο), τὴν δὲ δεῖσασαν μὴ ποτε ἄρα ὑπερβάληται ἢ ξένη τῷ κάλλει αὐτῆν, ὑπεκθέσθαι τὴν Ἑλένην ἐς Φάρον, πόαν δὲ τῶν ὄφρων τῶν ἐκεῖθι ἐχθρὰν δοῦναι, ἥσπερ οὖν αἴσθησιν λαβόντας τοὺς ὄφεις εἶτα καταδῦναι. τὴν δὲ αὐτὴν καταφυτεῦσαι, καὶ χρόνῳ ἀναθῆλαι καὶ ἀφεῖναι σπέρμα ἐχθρὸν οὐκέτι γενέσθαι. κληθῆναι δὲ τὴν πόαν ἐλένιον λέγουσιν οἱ ταῦτα εἰδέναι δεινοί.”³⁰

²⁸ Il nome richiama quello del governatore egiziano erodoteo (Erodoto, *Guerre persiane*, II, 113), legato alla vicenda della custodia di Elena in Egitto: si veda C. Brillante, *Elena di Troia*, cit., pp. 138-142. Sulla versione di Eliano si veda C. Brillante, *Elena abbandonata* (Coll. Al. p. 185, n. 6), in “Paideia”, LIX, 2004, pp. 51-62.

²⁹ Analogo al comportamento di Toni è quello dell'amministratore di Melite che aveva in custodia Leucippe, e proprio Faro è il luogo dove avviene la separazione tra gli amanti e ha inizio la storia di Melite (*Leucippe e Clitofonte*, V, 17, 4-10 e 6, 1-3).

³⁰ Eliano, *La natura degli animali*, traduzione e note di F. Maspero, Milano, Rizzoli, 1998, vol. II, pp. 542-545 (IX 21): “Anticamente l'isola di Faro (ciò che vi sto per dire, lo affermano gli Egiziani) era infestata da numerosissimi serpenti di ogni genere. Quando il re dell'Egitto Toni ricevette da Zeus in custodia Elena (e fu proprio Menelao che gliela affidò, quando vagava per l'alto Egitto e l'Etiopia), Toni si innamorò di lei e cercò insistentemente con la violenza di costringerla a fare l'amore con lui; allora Elena, secondo il racconto della tradizione, riferì per filo e per segno ogni cosa alla moglie del re (si chiamava Polidamna); costei, temendo che quella bella straniera la spodestasse, fece condurre Elena nell'isola di Faro e le diede un'erba capace di provocare repulsione nei serpenti del luogo; questi animali infatti, non appena ne avvertirono la presenza, si nascosero nelle profondità della terra. Elena piantò quell'erba, che col tempo divenne rigogliosa, e la sua propagazione rese insopportabile ai serpenti la permanenza nell'isola e li fece completamente sparire. Gli esperti in materia la chiamano ‘l'erba di Elena’”.

3. *Tempesta e naufragio*

Nel romanzo la nave non arriva immediatamente a destinazione poiché una burrasca fa deviare la rotta, e proprio la scena drammatica del naufragio (*Leucippe e Clitofonte*, III, 1-5)³¹ è fitta di allusioni alla tragedia euripidea; in particolare alla tempesta marina descritta da Menelao, che causa il naufragio della nave e l'approdo in Egitto dopo la guerra di Troia (*Elena* 400-434).³² Del resto Achille Tazio accenna esplicitamente alla natura teatrale dell'episodio (“ὦ θάλαττα ἄγνωμον, ἐφθόνησας ἡμῖν ὀλοκλήρου τοῦ τῆς φιλανθρωπίας σου δράματος”),³³ presentando dunque il naufragio di Leucippe e Clitofonte come una tragedia vera e propria, che sembra rinnegare il lieto fine del dramma e lo fa (provvisoriamente e paradossalmente) in un genere letterario dove il felice esito delle vicende appartiene alla struttura inevitabile dell'intreccio.

Il vento spira con tanta violenza da non permettere di navigare in senso opposto (“τὸ γὰρ πνεῦμα σφοδρότερον ἐμπεσὼν ἀνθέλκειν οὐκ ἐπέτρεπε” e “πάλιν μ' ἀπωθεῖ πνεῦμα κοῦποτ' οὔριον / ἐσηλθε λαῖφος”).³⁴ La nave, a lungo sballottata dalle onde (“χρόνον μὲν τινα

³¹ A dire il vero l'intero romanzo di Achille Tazio inizia con un naufragio, poiché il narratore giunge a Sidone dopo una violenta tempesta e proprio questo caso gli permette di incontrare Clitofonte. Il motivo della tempesta viene usualmente ricondotto al precedente odissiaco (si veda E. Vilborg, *Achilles Tatius, Leucippe and Clitophon. A Commentary*, Göteborg, Almqvist & Wiksell, 1962, p. 68) o più in generale a scenari epici (si veda I. D. Repath, *Achilles Tatius' "Leucippe and Cleitophon": What Happened Next?*, in “The Classical Quarterly”, 55, 1, 2005, p. 261).

³² Si veda M. Laplace, *Leucippé et Clitophon: des fables au roman de formation*, cit., p. 42.

³³ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 182-183 (III, 23, 4): “mare crudele, per invidia ci hai negato il completo spettacolo della tua benevolenza” (mi discosto qui in parte dalla traduzione di Barone).

³⁴ Cfr. rispettivamente ivi, pp. 148-149 (III, 1, 2): “il vento era talmente forte da non permettere di tirare in senso contrario”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41 (406-407): “il vento mi ricaccia di nuovo lontano; mai una brezza favorevole”.

διαταλαντουμένην οὕτω τὴν ναῦν τοῖς κύμασιν ἐπαλαίομεν εἰς τὸ ἀντίρροπον καθελεῖν” e “ἐγὼ δ’ ἐπ’ οἶδμα πόντιον γλαυκῆς ἀλὸς / τλήμων ἀλῶμαι χρόνον ὅσονπερ Ἰλίου / πύργους ἔπερσα”),³⁵ finisce per infrangersi contro gli scogli frantumandosi in mille pezzi (“λανθάνει δὴ προσενεχθὲν ὑφάλω πέτρα καὶ ῥήγνυται πᾶν” e “ναῦς δὲ πρὸς πέτραις / πολλοὺς ἀριθμοὺς ἄγνυται ναυαγίων”).³⁶ Dello scafo restano solo pochi frammenti di legno (“ἐπεὶ οὖν τὸ πλοῖον διελύθη, δαίμων τις ἀγαθὸς περιέσωσεν ἡμῖν τῆς πρῶρας μέρος” e “τρόπις δ’ ἐλείφθη ποικίλων ἀρμοσμάτων, / ἐφ’ ἧς ἐσώθην μόλις”)³⁷ e i naufraghi si aggrappano ai miseri resti dell’imbarcazione (*Leucippe e Clitofonte*, III, 5, 1 e 23, 2; *Elena*, 411-412). Così, per buona fortuna e contro ogni speranza (“παραδόντες ἑαυτοὺς τῇ τύχῃ, ῥίψαντες τὰς ἐλπίδας” e “ἀνελπίστω τύχῃ”),³⁸ i reduci riescono a salvarsi da morte sicura ma perdono in mare tutti i loro averi (“διάκρισις δὲ οὐκ ἦν ἀργύρου καὶ χρυσοῦ πρὸς ἄλλο τι τῶν εὐτελῶν, ἀλλὰ πάντα ὁμοίως ἠκοντίζομεν ἔξω τῆς νηός” e “πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ’ ἀμφιβλήματα / χλιδᾶς τε πόντος ἤρπασ”).³⁹ Il disastro, infine, è aggravato

³⁵ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 148-149 (III, 1, 5): “per un certo tempo lottammo per far abbassare e riequilibrare la nave sballottata dalle onde”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41 (400-403): “io, da quando ho raso al suolo Ilio, sono miseramente sbattuto qua e là dalle onde dell’azzurro mare, senza tregua”.

³⁶ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 154-155 (III, 4, 3): “alla fine urtò accidentalmente contro uno scoglio a pelo d’acqua e si fracassò”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41 (409-410): “la nave si è infranta sugli scogli, è andata in pezzi”.

³⁷ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 154-155 (III, 5, 1): “quando la nave si spezzò, una divinità favorevole mise in salvo per noi una parte della prua”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41 (411-412): “della mia variopinta imbarcazione è rimasta solo la chiglia. A stento mi sono salvato aggrappandomi ad essa”.

³⁸ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 150-151 (III, 2, 4): “ormai avevamo perso ogni speranza, e ci affidavamo alla Fortuna”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41 (412): “una fortuna inattesa!”.

³⁹ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 152-153 (III, 2, 9): “non si fece alcuna distinzione tra argento e oro e qualsiasi altro oggetto di scarso valore, ma tutto fu ugualmente buttato fuori dalla nave”; Euripide, *Elena*, cit., pp.

dalla dolorosa scomparsa dei compagni di viaggio (“ἔνιοι δὲ κολυμβᾶν πειρώμενοι, προσραγέντες ὑπὸ τοῦ κύματος τῆ πέτρα διεφθείροντο” e “καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς ἀπολέσας φίλους / ἐξέπεσον ἐς γῆν τήνδε”)⁴⁰ e da una spaesante ignoranza dovuta all’imprevedibilità della sorte. In Achille Tazio il già ricordato omonimo di Menelao, interrogato sulla sorte di Clinia, dichiara: “Οὐκ οἶδα [...] μετὰ γὰρ τὴν ναυαγίαν εὐθύς εἶδον μὲν αὐτὸν τῆς κεραίας λαβόμενον, ὅποι δὲ κεχώρηκεν οὐκ οἶδα”;⁴¹ e “οὐκ οἶδα” sono parole ben presenti in Euripide, pronunciate proprio da Menelao che (come quello romanzesco) è appena approdato fortunatamente in Egitto e lamenta il suo smarrimento: “ὄνομα δὲ χώρας ἥτις ἦδε καὶ λεῶς / οὐκ οἶδα: ὄχλον γὰρ ἐσπεσεῖν ἠσχυρόμην / ὥσθ’ ἱστορῆσαι”.⁴²

Non è probabilmente casuale, proprio in rapporto alla Elena euripidea, la duplice invocazione a Zeus Ospitale, protettore degli ospiti, dopo il fortunoso approdo in Egitto nel romanzo di Achille Tazio: prima è Clitofonte, che si rivolge a Menelao implorando rispetto nei confronti dell’amore che prova per Leucippe (“εὖ γε, Μενέλαε, Ξενίου μέμνησαι Διός”); poi è Satiro che si rivolge ancora a Menelao nel racconto retrospettivo del naufragio (“Ἐδεόμην Δία Ξένιον καλῶν καὶ κοινῆς

40-41 (423-424): “i miei abiti, gli splendidi mantelli, i miei preziosi ornamenti, se li è inghiottiti il mare”.

⁴⁰ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 154-155 (III, 4, 6): “alcuni cercavano di mantenersi a galla, ma morirono sbattuti dalle onde contro lo scoglio”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41(408-409): “ora, miserabile naufrago, il mare mi ha gettato su questa spiaggia”.

⁴¹ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 182-183 (III, 23, 2): “Non lo so; subito dopo che la nave si sfracellò l’ho visto aggrappato al pennone, ma non ho idea di dove sia finito”.

⁴² Cfr. Euripide, *Elena*, cit., pp. 40-41 (414-416): “che paese sia questo, chi ci abiti, lo ignoro. Non ho osato andare tra la gente per chiedere informazioni”. Non mancano altre coincidenze fra i due testi, come l’uso inconsueto dell’aggettivo *ποικίλος* ovvero *vario*, riferito in Achille Tazio ai venti che soffiano sul mare in molteplici direzioni (*Leucippe e Clitofonte*, III, 2, 2) e in Euripide alla nave dai colori variegati (*Elena*, 411).

ἀναμυμήσκων τραπέζης καὶ κοινῆς ναυαγίας”).⁴³ I due passi evocano infatti il dio che secondo la tradizione attestata dall’*Agamennone* fu il protettore di Elena, il cui arrivo a Troia Eschilo paragona ad un’apparente bonaccia senza vento improvvisamente trasformata in tempesta (*Agamennone*, 740, 744 e 748).

Dopo il naufragio e l’approdo sulla costa egiziana, i due sventurati protagonisti del romanzo di Achille Tazio vengono catturati da un gruppo di briganti che consacra Leucippe a vittima sacrificale. A rito avvenuto però, e appena prima che la disperazione di Clitofonte lo induca al suicidio, ecco la rivelazione: la vera Leucippe è viva, mentre quella apparentemente uccisa non era che un astuto travestimento, un fantoccio creato ad arte per mascherare la realtà. Questa messa in scena teatrale, che riempie di terrore gli spettatori come una tragedia (“ταῦτα δὲ ὁρῶντες οἱ στρατιῶται καὶ ὁ στρατηγὸς καθ’ ἓν τῶν πραττομένων ἀνεβόων καὶ τὰς ὄψεις ἀπέστρεφον τῆς θεάς”),⁴⁴ è organizzata proprio da una compagnia di teatranti per ingannare gli spettatori (*Leucippe e Clitofonte*, III, 20, 4-7 e 21, 4) e sembra citare l’episodio cruciale del riconoscimento fra Elena e Menelao nella tragedia euripidea.⁴⁵

In entrambe le scene vediamo infatti sulla costa egiziana una donna accanto a una tomba, e un uomo che la guarda impietrito riconoscendo in lei l’amata ma non potendo credere all’impossibile: un fantasma, un

⁴³ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 174-175 (III, 17, 5): “come ti ricordi bene, Menelao, di Zeus Ospitale”; e ivi, pp. 80-81 (III, 21, 6): “Implorai Menelao invocando Zeus Ospitale e ricordandogli che eravamo legati dall’aver condiviso sia la tavola sia il naufragio”. Anche il padre di Leucippe e Calligone invoca il dio che assiste i due futuri sposi nelle loro vicissitudini, ugualmente ispirate alle vicende di Elena. Si veda M. Laplace, *Leucippé et Clitophon : des fables au roman de formation*, cit., p. 39.

⁴⁴ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 170-171 (III, 15, 5): “assistendo alla scena, i soldati e il comandante ad ogni singolo gesto levavano grida e distoglievano lo sguardo dallo spettacolo”.

⁴⁵ Si veda M. Laplace, *Leucippé et Clitophon : des fables au roman de formation*, cit., pp. 41-42.

doppio, un'apparizione dal regno dei morti? (*Leucippe e Clitofonte*, III, 15-18; *Elena* 528-596).⁴⁶ La visione desta ἐκπληξίς ovvero stupore (*Leucippe e Clitofonte*, III, 15, 6 e 18, 5; *Elena*, 549), che rende incapaci di muoversi o di parlare (*Leucippe e Clitofonte*, III, 15, 6; *Elena*, 549). E in questa surreale misteriosa atmosfera, in entrambi i testi un Menelao invoca Ecate: “καλῶ γὰρ τὴν Ἑκάτην ἐπὶ τὸ ἔργον” e “ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ”.⁴⁷ Anche Clitofonte, come il Menelao euripideo, è sopraffatto dal terrore perché pensa di aver davanti a sé l'apparizione di Ecate: “ἀληθῶς γὰρ ὄμην τὴν Ἑκάτην παρεῖναι”.⁴⁸ Le parvenze tuttavia si dissolvono, Leucippe sventrata e uccisa era solo un travestimento teatrale, Elena che Menelao credeva di aver portato con sé sulla nave da Troia era solo un fantasma ingannevole. E per tutti si prepara un futuro di rinnovata felicità.

4. *La storia di Melite*

Nel quinto libro del romanzo di Achille Tazio anche l'episodio della matrona efesina Melite, che Clitofonte accetta di sposare dopo che Leucippe è stata uccisa a Faro per la seconda volta (anche in questo caso solo in apparenza), ha molti punti in comune con la vicenda di Elena in Euripide. Se Elena è bella “ὡς ἄγαλμα”, anche Melite è bella “ὥστε ἂν ἰδὼν αὐτὴν εἴποις ἄγαλμα”,⁴⁹ ma costei è ben diversa dall'innocente eroina

⁴⁶ Si veda Euripides, *Helena*, cit., B. II, pp. 151 ss. (*Kommentar*).

⁴⁷ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 174-175 (III, 18, 2): “per questa operazione devo invocare l'aiuto di Ecate”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 50-51 (569): “o dea delle fiaccole, Ecate, mandami dei fantasmi benevoli!”.

⁴⁸ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 174-175 (III, 18, 4): “perché credevo davvero che Ecate fosse lì”.

⁴⁹ Cfr. rispettivamente Euripide, *Elena*, cit., pp. 30-31 (262): “come un dipinto” (si veda E. Matelli, *La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*,

euripidea: in Achille Tazio Melite è un modello negativo, che recupera semmai le valenze di perversa seduttrice che il mito antico aveva attribuito al personaggio della donna spartana fuggita a Troia.

La vicenda è inaugurata dalla massima con la quale Clinia invita Clitofonte ad accettare le nozze (“μισεῖ δὲ ὁ θεὸς τοὺς ἀλαζόνας”), molto simile a quella pronunciata dalla stessa Elena nella tragedia supplicando Teonoe di salvarla dall’amore violento di Teoclimeno (“μισεῖ γὰρ ὁ θεὸς τὴν βίαν”).⁵⁰ Il significato della formula è tuttavia ironicamente ribaltato rispetto al modello tragico, poichè nel romanzo la fedeltà di Elena è un attributo di Leucippe, mentre al contrario Clitofonte si lascia convincere dagli amici a rinnegare il ricordo dell’innamorata.

L’ironia viene peraltro ridimensionata da un’ulteriore coincidenza euripidea, che attenua in parte il comportamento riprovevole del protagonista: Clitofonte infatti, pur acconsentendo alle nozze, tenta di ritardarle e si giustifica con lo scrupolo etico che ancora lo lega alla (presunta) morta, la quale di certo vaga ancora sul mare come un fantasma (“εἶδωλον: τάχα που περὶ τὴν ναῦν αὐτῆς εἰλεῖται τὸ εἶδωλον”).⁵¹ L’allusione è all’ingannevole εἶδωλον di Elena che attraversa la tragedia (*Elena*, 34, 582, 683, 1136) e che accompagna Menelao nel suo viaggio: in entrambi i testi una donna viva attende l’amato nel luogo dove egli approderà con la sua nave, mentre il suo fantasma percorre il mare e accompagna il navigante nel suo viaggio verso terre sconosciute. In Achille Tazio, tuttavia, l’eroe del romanzo non si muove nell’illusione di essere

in “Itinera”, 9, 2015, p. 41); Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 232-233 (V, 11, 5): “a vederla la diresti una statua”.

⁵⁰ Cfr. rispettivamente *ibidem* (V, 12, 1): “il dio odia i superbi”; e Euripide, *Elena*, cit., pp. 76-77 (903): “il dio odia la violenza”.

⁵¹ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 236-237 (V, 16, 1): “forse proprio ora il suo fantasma sta vagando per mare”. Lo stesso termine è riferito ancora a Leucippe verso la fine del romanzo (VIII, 9, 12).

stato tradito e (a differenza di Menelao) non dubita affatto della fedeltà dell'amata, esprimendo la sua dedizione pur nella sofferenza della solitudine e dell'abbandono: la durezza eroica e un po' misogina del mito antico si trasforma qui in una nuova sensibilità,⁵² in nome di valori umani ben sintonizzati con il genere romanzesco.

Il rispetto di Clitofonte per il fantasma della morta richiama a sua volta (con un'inversione dei ruoli fra il protagonista maschile e quello femminile) lo stratagemma euripideo del falso cenotafio di Menelao, un inganno orchestrato per rendere possibile la fuga dei due sposi dall'Egitto: “ὡς δὴ θανόντα σ' ἐνάλιον κενῶ τάφῳ / θάψαι τύραννον τῆσδε γῆς αἰτήσομαι”.⁵³ Se Elena usava l'imperativo morale del rispetto per i morti⁵⁴ come giustificazione per ritardare le temute nozze con Teoclimeno (“ἐν εὐσεβεῖ γούν νόμιμα μὴ κλέπτειν νεκρῶν”),⁵⁵ anche Clitofonte si difende dalle insistenze di Melite spiegando che bisogna rispettare la morta Leucippe (“μὴ με βιάση λῦσαι θεσμὸν ὀσίας νεκρῶν”).⁵⁶ Se però nella

⁵² Questo avviene nonostante l'ironia del romanziere sull'amore romantico, coltivato invece dai suoi predecessori. Si veda F. Ciccolella, *Introduzione*, cit., pp. 15-22.

⁵³ Cfr. Euripide, *Elena*, cit., pp. 86-87 (1057-1058): “diremo che sei morto in mare ed io chiederò al sovrano di questo paese di onorarti con un cenotafio”.

⁵⁴ Si veda ivi, p. 98 (1240-1243). Anche in Caritone, la scena del cenotafio rinvia alla tragedia euripidea: si veda N. Marini, *Il personaggio di Calliroe come “nuova Elena” e la mediazione comica di un passo euripideo (Charito III 10-IV 1 = Hel. 1165-1300)*, in “Studi Italiani di Filologia classica”, 11, 1993, pp. 205-215.

⁵⁵ Cfr. Euripide, *Elena*, cit., pp. 102-103 (1277): “la pietà impone di non sottrarre ai morti le onoranze che gli spettano”. Sul valore di κλέπτειν e composti (indicativi di un'azione che implica inganno) si veda Euripides, *Helena*, cit., B. II, p. 324 (*Kommentar*). Formulazioni analoghe si trovano in Sofocle, *Antigone*, 466-468 ed Euripide, *Supplici*, 308-312 e 538-541.

⁵⁶ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 236-237 (V, 16, 1): “non obbligarmi a trasgredire la legge del rispetto per i morti”. La stessa Melite dichiarerà al suo precedente marito Tersandro, miracolosamente scampato al naufragio, che in sua memoria ha celebrato devotamente numerosi funerali in onore degli scomparsi in mare: si veda ivi, p. 272 (VI, 9, 3-4). Il romanzo cita dunque un'usanza tipicamente greca (la celebrazione dei riti funebri anche per i morti in mare, in assenza del cadavere per la sepoltura) trasposta in territorio straniero: l'implicito accento sull'identità greca appare

tragedia l'episodio si presentava come una finzione dei protagonisti per superare una situazione difficile, nel romanzo invece il protagonista è convinto che Leucippe sia morta e si trova di fronte a un futuro imprevedibile: la fiducia euripidea nella capacità umana di cambiare la realtà, facendo fronte alla sorte avversa, si trasforma qui in un sentimento diverso e paradossalmente più 'tragico', poiché la mente umana non può determinare il proprio destino ed è in balia della Fortuna, anche se la buona volontà e la forza della fedeltà saranno alla fine sempre premiate.⁵⁷

Non è allora un caso se proprio Melite, una volta concertate le nozze, lamenta con ironia che quello con Clitofonte sia soltanto un *κενογάμιον* ovvero un letto matrimoniale vuoto:

“καί τι ἐμνημαι καὶ γελοῖον παρὰ τὴν ἐστίασιν τῆς Μελίτης· ὡς γὰρ ἐπευφήμουν τοῖς γάμοις οἱ παρόντες, νεύσασα πρὸς με ἡσυχῆ, ‘Καινόν,’ εἶπεν, ‘ἐγὼ μόνη πέπονθα καὶ οἶον ἐπὶ τοῖς ἀφανέσι ποιοῦσι νεκροῖς· κενοτάφιον μὲν γὰρ εἶδον, κενογάμιον δὲ οὐ.’ Ταῦτα μὲν οὖν ἔπαιξε σπουδῆ.”⁵⁸

In Euripide il presunto cenotafio si trasforma in un rinnovato *γάμος* fra Menelao ed Elena che fuggono e ritrovano la gioia della vita comune, ma in Achille Tazio l'allusione è una sorta di parodia: Clitofonte si rifiuta di consumare il matrimonio e Melite dichiarerà che il suo rapporto con nuovo marito non è diverso da quello che si potrebbe avere con una statua

come un appello alla memoria per un pubblico ormai romanizzato, un sentito richiamo alle proprie radici culturali.

⁵⁷ Si veda M. Fusillo, *Il romanzo greco: polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 43-44.

⁵⁸ Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 234-235 (V, 14, 4): “e mi ricordo anche una battuta spiritosa di Melite durante il pranzo: mentre gli invitati ci facevano gli auguri, si chinò verso di me e mi disse a bassa voce: ‘È una cosa strana, che è capitata solo a me, e somiglia a quello che si fa per i morti di cui non si trova il corpo: ho già visto un cenotafio, ma un cenogamio mai!’ Nello scherzo, le sue parole erano serie”.

di pietra (“Ποῖον ἄνδρα;” Μελίτη εἶπεν· ‘οὐδὲν κοινόν ἐστὶν ἢ τοῖς λίθοις. Ἄλλ’ ἐμὲ παρευδοκίμει τις νεκρά”).⁵⁹

5. *Leucippe schiava*

Leucippe torna ad essere assimilata a Elena nella narrazione della sua schiavitù presso la casa di Melite a Efeso, che si trasforma ben presto in una forma di libera e temporanea ospitalità.⁶⁰ Anche questa situazione, come nel romanzo di Caritone,

“ [...] segue da vicino il ‘primo movimento’ della *fabula* euripidea [...] Una donna è trattenuta contro la sua volontà in un paese straniero da un uomo che ha su di lei potere coercitivo; questa donna vorrebbe ricongiungersi ad un altro uomo, per il quale essa nutre particolare affetto, ma lo crede morto o scomparso; la notizia è però falsa e l’uomo proprio in quel momento giunge.”⁶¹

Anzitutto lo scambio di persona, con Leucippe che nasconde ai suoi ospiti la propria identità sotto il falso nome di Lacena (“ὄνομα Λάκαινα, Θετταλή τὸ γένος”),⁶² richiama l’epiclesi tradizionale dell’eroina spartana. *Λάκαινα* è in effetti l’epiteto tradizionale di Elena⁶³ attribuito nelle fonti

⁵⁹ Cfr. *ivi*, pp. 248-249 (V, 22, 3): “‘Ma quale marito?’, disse Melite. ‘Neanche avessi rapporti con una pietra! Non è a me che pensa, ma a una morta’”. Si veda D. B. Durham, *Parody in Achilles Tatius*, in “Classical Philology”, 33, 1, 1938, pp. 1-19 e K. Chew, *Achilles Tatius and Parody*, in “The Classical Journal”, 96, 1, 2000, pp. 57-70.

⁶⁰ Si veda Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., p. 240 (V, 17, 7).

⁶¹ N. Marini, *Il personaggio di Calliroe come “nuova Elena” e la mediazione comica di un passo euripideo (Charito III 10-IV 1 = Hel. 1165-1300)*, cit., p. 209.

⁶² Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 240-241 (V, 17, 5): “mi chiamo Lacena e vengo dalla Tessaglia”.

⁶³ Si veda Euripide, *Elena*, 1473 (e Euripides, *Helena*, cit., B. II, p. 385 [Kommentar]), ma anche *Ecuba*, 441-442 e *Troiane*, 34-35 (dove all’epiteto si aggiunge il suo statuto di prigioniera); Orazio, *Odae*, IV, 9, 16; Virgilio, *Aeneis*, II, 601.

anche al ritratto fattole da Parrasio,⁶⁴ anch'essa temporanea ospite in una casa straniera (il palazzo di Teoclimeno in Egitto) nella tragedia euripidea.

Come Elena si getta ai piedi di Teonoe supplicandola disperatamente di proteggerla dalle intenzioni di Teoclimeno che vuole fare di lei la sua sposa (“*ἰκέτις ἀμφὶ σὸν πίτνω γόνυ / καὶ προσκαθίζω θᾶκον οὐκ εὐδαίμονα*”), così la schiava Leucippe si getta ai piedi della padrona Melite (“*προσπίπτει τοῖς γόνασιν ἡμῶν γυνή*”) supplicandola di salvarla dalle brame di Sostene che la vuole far sua con la violenza (“*σοὶ προσφέρω μου ταύτην τὴν τύχην ἰκετηρίαν*”).⁶⁵ E come Elena nella messa in scena della morte di Menelao perde i suoi biondi capelli (“*βοστρύχους ξανθῆς κόμης*”) e si presenta con la chioma rasata (“*ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦς / κόμας σίδηρον ἐμβалоῦσ’ ἀπέθρισας*”),⁶⁶ anche la schiava Leucippe ha la testa rasata (“*τὴν κεφαλὴν κεκαρμένη*”) e poco rimane dei suoi capelli biondi (“*κόμη ξανθή, τὸ ξανθὸν οὐλον*”).⁶⁷ Entrambe le donne si piegano alla supplica, entrambe appaiono sconvolte e disperate tanto che il loro stato muove a pietà gli astanti (Teoclimeno e Melite). Leucippe è coperta di stracci (“*χιτῶνα ἀνεζωσμένη ἄθλιον πάνυ*”), come Menelao che in Euripide giunge in incognito alla corte di Teoclimeno (“*ὥς ἐσθῆτι δυσμόρφω πρέπει*”).⁶⁸

⁶⁴ Si veda E. Matelli, *La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*, cit., p. 43.

⁶⁵ Cfr. rispettivamente Euripide, *Elena*, cit., pp. 76-77 (894-895): “mi getto supplice ai tuoi piedi, nella posizione degli sventurati” (si veda Euripides, *Helena*, cit., B. II, p. 227 [*Kommentar*]); Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 238-241 (V, 17, 3-5): “si gettò ai nostri piedi [...] mi metto nelle tue mani e ti scongiuro”.

⁶⁶ Cfr. Euripide, *Elena*, cit., pp. 94-97 (1224 e 1187-1188): “biondi riccioli [...] ti sei tagliata i capelli e rasata la tua bella testa”.

⁶⁷ Cfr. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 238-239 (V, 17, 3): “le avevano rasato il capo”; e pp. 68-71 (I, 4, 3): “i capelli biondi, di un biondo ricciuto”. Si veda anche ivi, p. 242 (V, 19, 2), p. 318 e p. 320 (VIII 5, 4).

⁶⁸ Cfr. rispettivamente Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., pp. 240-241 (V, 17, 3): “indossava una tunica cenciosa”; Euripide, *Elena*, cit., pp. 94-95 (1204): “come è ridotto, coperto di stracci!”.

Entrambi dichiarano di essere greci⁶⁹ ed entrambi, in una terra straniera, suscitano la pietà degli osservatori. È una grecità umiliata e offesa, ma che non ha perso la dignità della sua intelligenza pragmatica e in silenzio elabora inganni per riconquistare la propria oltraggiata identità, la libertà perduta.

Nel caso di Leucippe e Clitofonte questa vicenda di riscatto si svolge tuttavia nella dimensione individuale piuttosto che su un vasto palcoscenico sociale, secondo quel trasferimento del mito nello spazio privato che ispira Achille Tazio nella sua operazione narrativa e nel suo reimpiego della fonte classica. La cosa risulta particolarmente evidente a paragone della vicenda di Elena, così importante nella storia greca, poiché il romanziere si distanzia dal punto di vista erodoteo secondo cui “il ratto di donne sarebbe la causa principale di guerre, specie di conflitti tra Oriente e Occidente”.⁷⁰ Achille Tazio ridimensiona insomma il mito, al tempo stesso collegandolo all'estensione cosmopolita degli orizzonti culturali e alla storia personale di una coppia di innamorati che attraverso innumerevoli vicissitudini riescono a raggiungere la felicità, grazie alla solidità delle loro ascendenze elleniche: il mito eroico delle grandi saghe epiche diventa una storia d'amore, ma profondamente radicata nella tradizione classica. Se la figura mitica di Elena, con le sue implicazioni collettive, sembra essere ormai un modello superato, la sua eco permane tuttavia nei secoli, cambiando forma senza perdere la sua forza identitaria.

In questa chiave il romanziere, pur con le deformazioni comiche che attribuisce a certi personaggi secondari, realizza un'autentica moralizzazione della vicenda mitica a garanzia di una grecità pura e degna

⁶⁹ Si veda ivi, p. 96 (1207) e Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, cit., p. 240 (V, 17, 5).

⁷⁰ Cfr. N. Marini, *Il personaggio di Calliroe come “nuova Elena” e la mediazione comica di un passo euripideo (Charito III 10-IV 1 = Hel. 1165-1300)*, cit., p. 208.

di assurgere a modello immortale. Pensiamo all'assimilazione tra Elena e Penelope come emblemi di fedeltà coniugale, all'eliminazione delle sfumature misogine e al riequilibrio del rapporto amoroso in nome dell'imprevedibilità e incomprensibilità della sorte. Achille Tazio rivaluta le figure di Elena e Menelao, liberandole da ogni ambiguità ed elemento negativo, trasformandole in prototipi assoluti di virtù: in qualità di sposi ideali, i due eroi del mito si reincarnano nei protagonisti del romanzo, continuando a tenere alti i valori della Grecia antica pur nel mutato contesto storico-culturale.



FABRICE DE POLI

“UN MAZZOLIN DI ROSE E DI VIOLE”.
LECTURE ANTI-LEOPARDIENNE DE QUELQUES
POÈMES DE GIOVANNI PASCOLI

Le but de cet article est d'étudier la reprise et l'influence, dans la poésie de Giovanni Pascoli, d'un motif tiré du *Sabato del villaggio* de Giacomo Leopardi, “un mazzolin di rose e viole” :

“La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole,
ornare ella si appresta
dimani, al dì di festa, il petto e il crine.”¹

Le syntagme est bien connu de la critique pascolienne du fait du commentaire qu'en fit Pascoli lors de sa première conférence *Giacomo*

¹ G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, dans Id., *Canti*, commento di N. Gallo e C. Garboli, Con una cronologia della vita di Giacomo Leopardi, una nota bibliografica e un'appendice di scritti del poeta relativi ai Canti, Torino, Einaudi, 1962, p. 203 (1-7). Je souligne.

Leopardi (1798-1837) le 24 mars 1896, une conférence qu’il titrera *Il Sabato del villaggio* pour la publication le 29 mars 1896 dans la revue “Il Marzocco”, puis *Il sabato* pour la publication dans *Miei pensieri di varia umanità* en 1903.² Le commentaire de Pascoli a stimulé abondamment la critique puisqu’il illustre un aspect essentiel de sa poétique, à savoir le culte de la précision terminologique, le refus de “l’indeterminatezza”³ (selon Pascoli, le couple “rose e viole” est botaniquement parlant une absurdité) :

“Donzelle’ non vidi venire dalla campagna col loro fascio d’erba: non ancora la lupinella insanguinava i campi. Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio ‘di rose e di viole’! Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d’una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella, rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelle, ora che vedeva le altre, il poeta non doveva qui ricordarsi [...]”⁴

En revanche la question de la présence du couple floral dans la poésie de Pascoli n’a pas été spécifiquement étudiée, et les commentateurs se sont souvent contentés, le cas échéant, de noter une allusion au binôme leopardien mais sans chercher à en définir le sens et la portée. Cette lacune pourrait s’expliquer par le fait que la critique qui s’est intéressée au dialogue entre Pascoli et Leopardi s’est longtemps concentrée davantage sur les discours de Pascoli que sur sa poésie, et ce choix se justifiait d’autant plus dans le cas du “mazzolin di rose e di viole” qu’il revêt avant toute chose une importance emblématique dans la définition par Pascoli de

² Voir M. Marcolini, *Pascoli prosatore – Indagini critiche su “Pensieri e discorsi”*, Modena, Mucchi, 2002, p. 93-94. Pour une étude approfondie spécifiquement centrée sur les essais et les leçons de Pascoli sur Leopardi voir G. Castoldi, *Introduzione*, dans G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiani*, a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, p. XV-CCXIV.

³ Cf. G. Pascoli, *Il sabato*, in Id., *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Vincenzo Muglia, 1903, p. 70.

⁴ Ibidem, p. 68-69. Le raisonnement botanique de Pascoli a été remis en question par plusieurs critiques. Voir F. R. Berno, *Il “mazzolin di rose e di viole”: poesia di un equivoco*, dans “Rivista internazionale di Studi leopardiani”, II, 8, 2000, p. 6.

sa propre poétique, ce qui a pu occulter le rôle inspirateur que ce même syntagme a pu jouer dans la poésie. Or, cette question mérite d’être traitée à plus d’un titre : parce qu’elle rentre dans le cadre des études sur le rapport de Pascoli à Leopardi (un rapport qui pour la poésie pascolienne “viene subito dopo quello con Dante”, et qui se distingue par son caractère à la fois “integrativo” et “oppositivo”);⁵ parce que l’association *rose-viole* a marqué l’attention de Pascoli théoricien – il en fait le premier point de sa conférence, et la citait déjà quelques années plus tôt dans l’entretien à Ugo Ojetti, en 1894 :

“La campagna è stata per troppo tempo dai nostri poeti descritta convenzionalmente sopra un tipo fatto; per troppo tempo gli uccelli sono stati sempre rondini ed usignoli, e per troppo tempo i fiori dei mazzolini sono stati *rose e viole*.”⁶

Certes, Pascoli vise toute une tradition de poètes qui ont utilisé le couple “*rose e viole*”,⁷ mais c’est très probablement à Leopardi en premier que pense Pascoli, compte tenu de l’envergure du poète et du rôle majeur qu’il joue dans l’inspiration pascolienne. Et la polémique que suscitera du vivant même de Pascoli sa critique du “*mazzolino*” leopardien ne fera que renforcer, pour les critiques et pour Pascoli lui-même, l’importance de ce motif dans la définition et l’affirmation de sa poétique.⁸ Traiter cette question des “*rose e viole*” dans les vers de Pascoli permet donc d’illustrer

⁵ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, dans “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 1983, 512, p. 506.

⁶ U. Ojetti, *Giovanni Pascoli*, dans Id., *Alla scoperta dei letterati*, a cura di P. Pancrazi, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 200.

⁷ Pour le caractère topique de l’association des *rose-viole* dans un filon poétique qui va de l’antiquité à Carducci, voir F. R. Berno, *Il “mazzolin di rose e di viole” : poesia di un equivoco*, cit., *passim*.

⁸ Le traitement du bouquet leopardien par Pascoli “è stata per quasi cento anni al centro di un tormentato dibattito critico” et le débat s’ouvre quelques mois seulement après la conférence, avec un article d’Ettore Botteghi paru dans “La Gazzetta Letteraria” du 10 octobre 1896. Cf. M. Castoldi, *Introduzione*, cit., p. CXL.

l'interaction qu'il peut y avoir entre sa poésie et son activité critique. On constate d'ailleurs une intensification du dialogue Pascoli-Leopardi dans la période correspondant aux conférences leopardiennes (*Il sabato* fut prononcé le 24 mars 1896, *La ginestra* le 14 mars 1898).⁹ Or, c'est précisément dans des poèmes composés en grande partie entre l'automne 1895 et 1898 que l'on peut repérer l'utilisation du binôme *rose-viole* dans la poésie de Pascoli.

Nous nous proposons donc, à partir d'un repérage de poèmes où joue la référence à Leopardi, d'étudier la signification que peuvent avoir les réminiscences ou emprunts délibérés. La reprise du syntagme (même déformé), par la médiation du discours de Pascoli sur Leopardi, acquiert automatiquement une épaisseur de sens particulière, renvoyant, comme dans le discours, à une différence d'esthétique ; mais la citation pourrait tout aussi bien, dans le même temps, servir à marquer une différence idéologique.

1. Signification d'une reprise : "*Digitale purpurea*"

L'œuvre théorique et poétique de Pascoli, malgré la "profonda consonanza di visione pessimistica della vita"¹⁰ qu'elle partage avec l'œuvre de Leopardi, montre une volonté profonde de dépasser la "sconsolata filosofia"¹¹ de ce dernier ; et cette volonté se traduit souvent par la transformation voire le renversement antiphastique de motifs leopardiens. Un exemple emblématique parmi d'autres est le poème *Povero dono de Myricae* (1891-1892) où Pascoli renverse les termes de

⁹ Voir G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 513.

¹⁰ Cf. ibidem, p. 507.

¹¹ Cf. G. Pascoli, *La ginestra*, dans Id., *Miei pensieri di varia umanità*, cit., p. 93 et p. 102.

l'exhortation pessimiste de *A se stesso*, probablement le plus noir des poèmes de Leopardi ("Dispera / l'ultima volta")¹² pour inviter au contraire un homme tenté par le suicide à se ressaisir :

"Getta quell'arma che t'incanta. Spera
l'ultima volta. Aspetta ancora, aspetta
che il gallo canti per la città nera."¹³

Ce rappel de l'opposition idéologique qui singularise le leopardisme de Pascoli doit nous inciter à demander si, lorsqu'il y a reprise des *rose-viole*, celle-ci n'est pas aussi chargée d'implications idéologiques. Le couple floral apparaît deux fois dans le poème *Digitale purpurea*, publié le 20 mars 1898 dans "Il Marzocco", mais avec une signification botaniquement différente puisque les *viole* en question sont des "viole a ciocche", une espèce de violettes dont la floraison ne commence qu'en avril-mai, contrairement à la simple *viola* qui pour Pascoli pousse en mars. Le binôme apparaît tout d'abord dans l'évocation du souvenir commun des deux compagnes de couvent, Rachele et Maria, qui revoient en pensée leurs années de jeunesse conventuelle :

"Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
D'odor di rose e di *viole a ciocche*,
di sentor d'innocenza e di mistero."¹⁴

¹² Cf. G. Leopardi, *A se stesso*, dans Id., *Canti*, cit., p. 227 (11-12).

¹³ G. Pascoli, *Povero dono*, dans Id., *Myricae*, introduzione di P. V. Mengaldo, note di F. Melotti, Milano, Rizzoli, 1981, p. 224 (1-3).

¹⁴ Id., *Digitale purpurea*, dans Id., *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, Parma, Ugo Guanda, 1997, p. 163-164 (II, 1-6). Je souligne.

Il apparaît ensuite quand Rachele comment à raconter le moment fatidique où elle succomba à la tentation de la fleur mystérieuse et suave, image d'un plaisir défendu :

“ [...] ‘sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell'ignara anima, spento.”¹⁵

La précision calendaire (“ciel di maggio”) vient ici souligner la rigueur botanique de Pascoli, qui associera toujours les simples *viole* au début du printemps. Si la répétition du motif dans le récit de Rachele et l'enjambement (“viole / a ciocche”) peuvent avoir une fonction diégétique et suggérer l'effet envoûtant des parfums dans ce moment de tentation extrême,¹⁶ ils n'en traduisent pas moins une accentuation de la polémique anti-leopardienne.¹⁷ Notons la hardiesse de l'enjambement, l'effet de forte suspension créé par le passage d'un tercet à l'autre et par une liaison sonore de voyelles en fin de vers qui ne trouve leur résolution musicale et rythmique que dans le rejet “ciocche” – un rejet, donc, fortement mis en valeur et qui précisément marque tout l'écart entre la précision terminologique pascolienne et l'indétermination de Leopardi. La dimension méta-poétique du syntagme n'étonnera pas les lecteurs de Pascoli, habitués à la multiplication des plans de signification dans sa poésie symboliste.

Mais peut-on arrêter ici l'analyse de la citation ? Ne faut-il pas s'interroger plus avant sur la présence répétée d'un syntagme

¹⁵ Ibidem, p. 166-167 (III, 10-15).

¹⁶ Voir ibidem, p. 166-167 (note de l'éditeur).

¹⁷ Voir F. R. Berno, *Il “mazzolin di rose e di viole”: poesia di un equivoco*, cit., p. 14 et G. Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di O. Becherini, Milano, Mursia, 1994, p. 256 (note de l'éditeur)

intrinsèquement polémique, dans un poème composé à une période où s’intensifie le dialogue avec Leopardi, et dans un poème qui, par ailleurs, multiplie les points de contact avec son œuvre ? Une analyse du leopardisme latent dans l’ensemble du texte est nécessaire pour apprécier la citation du binôme floral dans toute sa portée sémantique – les “rose e [...] viole ” n’étant que le signe le plus apparent d’un dialogue plus profond et sous-jacent.

La première partie du poème offre des résonances leopardiennes dans l’évocation du souvenir des années conventuelles, un souvenir dont la douceur rappelle un *topos* des *Canti* (on pense au “caro tempo giovanil” et au “dolce rimembrar”¹⁸ de *Le ricordanze*). On notera en outre l’utilisation du verbe *lontanar*, “verbo inconfondibilmente leopardiano”,¹⁹ celui du finale de *La sera del dì di festa*²⁰ qui inspire plusieurs poèmes de Pascoli :

“ [...] ‘Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

quei piccoli anni così dolci al cuore...’
L’altra sorriso. ‘E di’: non lo ricordi
quell’orto chiuso? i rovi con le more?’

[...]

Memorie (l’una sa dell’altra al muto
premere) dolci, come è tristo e pio
il *lontanar* d’un ultimo saluto!”²¹

¹⁸ Cf. G. Leopardi, *Le ricordanze*, dans Id., *Canti*, cit., p. 179-180 (44 et 57).

¹⁹ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 510.

²⁰ Cf. G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, dans Id., *Canti*, cit., p. 121 (44-46): “un canto che s’udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco, / già similmente mi stringeva il core”.

²¹ G. Pascoli, *Digitale purpurea*, cit., p. 161 et p. 166 (I, 7-12 et III, 4-6). Je souligne.

D'un point de vue idéologique, les différences avec Leopardi se montrent dans la partie finale du poème, lorsque Rachel évoque un rêve nocturne brûlant puis le moment du plaisir goûté au contact de la fleur. Pascoli reprend ici (et ailleurs)²² un motif qu'on trouve également chez Leopardi, celui du rêve suave interrompu par le retour à la réalité :

“ [...] Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell'ignara anima, spento.”²³

Pascoli, cependant, renverse la logique du motif pessimiste par excellence qu'est celui du rêve comme seul plaisir possible (si pensi, per Leopardi al *Cantico del gallo silvestre*). Dans *Digitale purpurea* le rêve ardent de Rachele, rêve d'un plaisir intense, devient réalité :

“ [...] E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido...) si muore!”²⁴

Quel que soit la signification que l'on attribue à la mort ici (allusion au péché mortel ? image d'un plaisir infini ? mort réelle ?), le fait est que Pascoli donne à voir un personnage qui a expérimenté l'extase. Ce finale est on ne peut plus anti-leopardien, Leopardi étant le philosophe et poète

²² On pense au poème *Sonnellino* dans *Canti di Castelvechio*, qui se rattache à un long passage de la conférence *Il sabato*. Voir G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 521.

²³ G. Pascoli, *Digitale purpurea*, cit., p. 166-167 (III, 11-15).

²⁴ Ibidem, p. 167-168 (III, 21-25).

qui dénie toute réalité positive au plaisir (le plaisir est imagination ou simple cessation de douleur). On pourrait lire ici, dans la différence qui sépare Maria (dévote et timorée) de Rachele (ouverte au plaisir), la différence qui sépare un Leopardi, poète de la douleur, d'un Pascoli, qui, tout en entrant en empathie avec le pessimisme leopardien, tend à lui opposer un principe de plaisir et d'enthousiasme, dans sa poésie mais aussi dans le discours *La ginestra*, où le pessimisme de Leopardi est associé plusieurs fois à une mort spirituelle que ne vient racheter que l'appel final du poème à la solidarité humaine.²⁵ Ici, c'est une mort d'un tout autre sens, une mort par trop-plein de plaisir, de sensation, et non une mort comme extinction de la vitalité.

On pourrait nous rétorquer que le finale de *Digitale purpurea*, unissant *Eros* et *Thanatos*, renvoie au binôme leopardien inscrit dans le titre du poème *Amore e morte*.²⁶ Le binôme leopardien *amore-morte* est présent dans la poésie de Pascoli, il domine les *Poemi conviviali* ; mais ce binôme est chez Pascoli un “connubio mutato di segno”²⁷ où la mort n'est pas simplement annulation de la douleur de vivre, mais se trouve elle-même intrinsèquement unie à une dimension érotique ou affective. Une simple évocation du poème *La ginestra* suffit pour illustrer le rapport non sensuel à la mort dans la poésie de Leopardi ; et Pascoli, dans son discours consacré justement à la *Ginestra*, prévoit d'ailleurs pour Leopardi une mort sans son compagnon l'amour: “La fanciulla che sottoporrà dopo due anni il suo vergineo seno a quel volto esile e smunto, la fanciulla non ha per mano

²⁵ Voir G. Pascoli, *La ginestra*, cit., p. 106-107.

²⁶ Pascoli et Leopardi utilisent d'ailleurs tous deux l'adjectif “languido” pour qualifier le travail intérieur de l'émotion d'amour, en lien avec la mort. Cf. G. Pascoli, *Digitale purpurea*, cit., p. 167 (III, 13-14): “Nel cuore, il languido fermento / d'un sogno che notturno arse”; G. Leopardi, *Amore e morte*, dans Id., *Canti*, cit., p. 120 (28-31): “nel cor profondo / un amoroso affetto, / languido e stanco insiem con esso in petto / un desiderio di morir si sente”).

²⁷ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 519.

il suo gemello”.²⁸ Si d’autre part pour Leopardi l’amour est un imaginaire (“pensiero dominante”, “inganno estremo”, “felicità che il [...] pensiero figura”),²⁹ dans *Digitale purpurea* à l’inverse le rêve se réalise, *Eros* se manifeste comme une réalité sensible. Et Pascoli semble avoir voulu unir (dans une volonté syncrétique qui lui est coutumière) ce qui chez Leopardi restait ontologiquement séparé, puisque le lien entre *Amore e morte* reste du domaine de l’imaginaire, l’amour n’étant relié à la mort que parce que le sentiment d’amour fait naître mystérieusement un désir de mort.

Si les “rose” et les “viole a ciocche” apparaissent dans la seconde partie du poème pascolien (sans enjambement) comme un souvenir commun aux deux jeunes filles des douces années de la jeunesse (aux couleurs leopardiennes), en revanche dans la troisième partie le binôme (avec enjambement), est lié au récit de Rachel qui raconte comment elle s’est abandonnée au plaisir. La rupture créée par l’enjambement est le signe d’une différence radicale entre les deux compagnes et ce qu’elles représentent: Maria une forme de négation de la vie sensible, Rachele l’adhésion entière au monde qui se traduit par une ferveur, un “fermento”. Et Pascoli penche sans conteste pour Rachele, comme en témoigne, dans *Odi e Inni*, le contraste entre la fleur de *L’ederella* (associée à Maria) et celle de *La rosa delle siepi* (associée à Rachele).³⁰ Ce n’est donc pas un hasard si, dans son discours *La ginestra*, Pascoli s’adresse à Leopardi à

²⁸ Cf. G. Pascoli, *La ginestra*, cit., p. 105-106.

²⁹ Cf. G. Leopardi, *Il pensiero dominante*, dans Id., *Canti*, cit., p. 207; Id., *A se stesso*, cit., p. 229 (2); Id., *Amore e morte*, cit., p. 220 (39).

³⁰ Cf. G. Pascoli, *L’ederella*, dans Id., *Odi e inni*, a cura di F. Latini, dans G. Pascoli, *Poesie*, Torino, UTET, 2008, vol. III, p. 175-176 (7-8 e 17: “troppo, / vedi, celeste / [...] / Tu non odori, o misera, e non frutti”; Id., *La rosa delle siepi*, ibidem, p. 177 (1): “Rosa di macchia, t’amo”).

travers son double littéraire Tristano³¹ et suggère que ce qui lui manque est le fait de ne pas être visité intérieurement par le sentiment d'amour :

“Tu dicesti, quattr’anni sono: ‘Io non ho bisogno di stima, nè di gloria, nè d’altre cose simili, ma ho bisogno d’amore!’ E per il tuo cuore basterebbe, credo, anche quello che tu, così vivamente, chiamasti ‘amor di sogno’, simile a quelle meteore spirituali che scoppiano nel silenzio del sonno, e lasciano, al risveglio, l’anima rinverdita e rinnovata come dal refrigerio d’una tempesta. Al tuo cuore basterebbe dell’amore il lampo, che da lontano esso, nuvola temporalesca e fecondatrice della nostra vita, manda, quel lampo che è illusione, o quell’ombra che getta pur da lontano, trascorrendo via, quell’ombra che è dolore. Ti basterebbe ripensare, con un risveglio di palpiti, quella cara beltà che ti appariva, quand’eri poco più che fanciullo, ti appariva, ma sempre lontana e nascondendo il viso; ti basterebbe sperare che quando puro spirito movessi per vie inusitate ad ignoto soggiorno, ella ti si facesse incontro, viva, e venisse con te compagna. Ti basterebbe risentire l’affetto acerbo e sconcolato nel ricordare il suono della voce e il rumorio del telaio di Silvia; ti basterebbe riprovare i palpiti della rimembranza acerba [...] .”³²

Les météores spirituelles que Pascoli souhaite à Leopardi, qui régénèrent l’âme, la font palpiter, la rendent à nouveau pleinement sensible et ouverte, sont précisément celles qu’expérimente Rachele en rêve, la nuit précédant sa découverte du plaisir. Ce que Pascoli appelle, par une formule leopardienne, “amor di sogno”³³ s’oppose donc doublement à la poésie leopardienne : parce que le rêve du plaisir se réalise, mais aussi parce que ce rêve nourrit l’âme à son réveil, la régénère, lui redonne une vitalité, une intensité traduite par l’image de phénomènes violents, l’éclair et la tempête

³¹ Le protagoniste du *Dialogo di Tristano e di un amico* dans les *Operette morali*.

³² G. Pascoli, *La ginestra*, cit., p. 109-110.

³³ Cf. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Roma, Newton & Compton, 2001, p. 928 (p. 4417 de l’autographe): “Non saprei come esprimere l’amore che io ho sempre portato a mio fratello Carlo, se non chiamandolo amor di sogno”.

ou le feu. Si le rêve s'est logiquement éteint pour Rachele qui se réveille, le cœur continue de palpiter, le feu de langueur continue de couver, ferment d'une action.

2. *L'“epos garfagnino” : la question onomastique*

Deux éléments probants témoignent d'une interaction entre le discours théorique du *Sabato* et ce que la critique a coutume d'appeler l'“epos garfagnino” ou “romanzo georgico”,³⁴ à savoir le récit poétique champêtre des *Poemetti* (1900), *Primi poemetti* (1904) et *Nuovi poemetti* (1909). Le premier élément, plus circonscrit en termes d'impact poétique que le second, comme nous le verrons, se trouve dans le poème *L'oliveta e l'orto*, publié en 1900 (dans une édition qui comprend par ailleurs *Digitale purpurea*). Dans ce poème où un modeste paysan propriétaire chante un hymne au printemps et au potager, Pascoli évoque la “viola a ciocche” en recourant à un synonyme (“viola gialla”) :

“E come l'amo il mio cantuccio d'orto,
col suo radicchio che convien ch'io tagli
via via; che appena morto, ecco è risorto:

o primavera! con quel verde d'agli,
[...]

coi riccioluti càvoli, che sono
neri, ma buoni; e quelle mie viole
gialle, ch'hanno un odore... come il suono

dei vespri, dopo mezzogiorno, al sole
nuovo d'Aprile [...]”³⁵

³⁴ Cf. E. Gioanola, *Giovanni Pascoli – Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 15 et C. Di Lieto, *Il romanzo familiare del Pascoli – delitto, passione e delirio*, Napoli, Guida, 2008, p. 50.

³⁵ G. Pascoli, *L'oliveta e l'orto*, dans Id., *Primi poemetti*, a cura di N. Ebani, cit., p. 260-261 (II, 1-4 e 10-14).

On remarque que les enjambements soulignent le réalisme botanique de Pascoli puisque sont mis en évidence la nature spécifique des violettes ("viole / gialle") et le mois précis de leur éclosion ("sole / nuovo d'Aprile") – Pascoli utilise un procédé analogue d'enjambement et spécification des "viole" dans *I filugelli*.³⁶ Ces artifices de la versification ne sont pas anodins et sont à relier au discours polémique sur l'indétermination leopardienne. Plus encore, comme pour *Digitale purpurea*, ces précisions botaniques et calendaires pourraient appuyer une opposition à Leopardi sur le versant idéologique, dans un poème qui, aux antipodes de la "sconsolata filosofia" de Leopardi, affirme une pleine adhésion au réel, une joie d'être au monde par un paysan dont la satisfaction est scandée par l'anaphore "amo" dans l'incipit des trois parties qui le composent.

Le second élément d'une interaction prose-poésie, dans une perspective anti-leopardienne, est de plus large effet car l'influence du binôme *rose-viole* a porté sur les choix onomastiques du "romanzo georgico", du personnage principal (Rosa) et de sa sœur (Viola). Quelques rappels sont nécessaires sur la genèse de *La sementa*, la première partie de l'épopée paysanne. L'ancêtre de Rosa est Reginella, un personnage de jeune femme paysanne qui inspire à l'auteur des poèmes champêtres dès 1883.³⁷ Dans les années 1891-1892, Pascoli met en vers un "poemetto"

³⁶ Cf. Id., *I filugelli*, dans Id., *Nuovi poemetti*, a cura di R. Aymone, Milano, Mondadori, 2003, p. 262 (I, v, 4-6): "Ti slacci il busto. Odore di viole / bianche è nell'orto. Oh! lascia come prima. / Bello è come è. Non altro fior ci vuole".

³⁷ "Reginella" est au centre d'un projet de poèmes champêtres de 1883 intitulé *Epistole* ; après la reconstruction d'un nid familial avec ses sœurs en 1885, Pascoli associe le personnage de la "reginella" à Ida, l'aînée des sœurs (dans des poèmes familiaux de 1886 et 1889) ; en 1887, il annonce à son ami Severino Ferrari le projet d'un volume poétique intitulé *Reginella e altri poemetti*. Le personnage paraît dans l'édition de *Myricae* de 1892, dans deux poèmes à caractère champêtre (*O reginella e Ti chiama*). Voir F. Nassi, "Io vivo altrove". *Lettura dei "Primi Poemetti" di Giovanni Pascoli*, Pisa, ETS, 2005, p. 25-27.

intitulé *Reginella*, formé de douze petits textes, à partir desquels il développera les neufs “poemetti” qui constitueront *La sementa*. Ce passage de la série de textes à un ensemble plus développé et définitif est opéré en grande partie, sinon en totalité, à partir du mois d’octobre 1895 seulement,³⁸ jusqu’à la publication dans le volume *Poemetti* en 1897. La rédaction de *Reginella* / *La sementa* coïncide donc, au moins en partie, voire en grande partie, avec l’élaboration du premier discours sur Leopardi (car Pascoli est sollicité dès le 23 novembre 1895 pour la première conférence sur Leopardi,³⁹ et il y travaille de sûr en février et mars 1896).⁴⁰ Or, si dans la dernière rédaction dont nous disposons apparaît bien le titre *Reginella*, le nom de la protagoniste dans le corps du texte a été systématiquement biffé au profit du nom Rosa, de même que la sœur cadette, Carola, est devenue Viola. Ces changements émergent dans des brouillons manuscrits que les archivistes de la maison Pascoli ont daté septembre 1895 – décembre 1896.⁴¹ Quant au titre d’origine, il disparaît dans le texte remis à l’éditeur en 1897 au profit de *La sementa*.

On a expliqué ces changements de nom par l’histoire familiale du poète : Ida, une des sœurs de Pascoli, quitte le foyer familial en 1895, et l’épithète “reginella” serait devenu ainsi “inadatto a caratterizzare una figura che stava allora nascendo dalla penna del poeta e che non poteva

³⁸ Voir ibidem, p. 23 et N. Ebani, *Nota al testo*, dans G. Pascoli, *Primi poemetti*, cit., p. XLIX.

³⁹ Guido Biagi sollicite le poète le 23 novembre 1895 et Pascoli écrit, entre novembre et décembre 1895. Voir M. Castoldi, *Introduzione*, cit., p. LXIX.

⁴⁰ Maria Pascoli écrit ainsi, qu’après les vacances de carnaval, en 1896, son frère “lavorava però, occupandosi specialmente dei *Poemetti*, e della conferenza che si era impegnato di fare a Firenze sul Leopardi” (cf. M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1961, p. 478).

⁴¹ Voir G. Pascoli, “*Reginella*”: *stesure preparatorie*, in *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L’archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio*, à l’adresse électronique www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&objId=9530. La dernière rédaction de *Reginella* est reproduite dans N. Ebani, *Nota al testo*, cit., p. LXI-LXVIII.

coincidere con la donna appena uscita dalla sua vita".⁴² Si Pascoli a effectivement très mal vécu le départ et le mariage d'Ida, le 30 septembre 1895, le changement de nom n'intervient que dans les toutes dernières rédactions, et donc très probablement en 1896, soit plusieurs mois après le départ d'Ida ; en outre, dans la dernière rédaction connue, le nom Reginella a certes été changé, mais pas le titre même de l'œuvre, *Reginella* : ces données nuancent l'hypothèse d'un changement de noms opéré *seulement* pour des raisons affectives (et névrotiques) d'ordre familial. Le couple onomastique Rosa-Viola est indéniablement d'une plus grande suggestion poétique : Rosa est la reine des fleurs et les différences d'aspect et d'éclosion de la rose et de la violette symbolisent efficacement les différences de caractère entre les deux sœurs ; de surcroît, Pascoli crée un lien entre êtres humains et règne végétal, dans une vision harmonieuse de l'homme dans la nature qui constitue un axe porteur de son récit géorgique. Mais, parmi toutes les fleurs que ce fin floriculteur avait à la disposition de son inspiration poétique pour constituer un binôme contrastant, c'est précisément le couple Rosa-Viola qu'il choisit, qui devait lui évoquer les "rose" et les "viole" leopardiennes dont, au même moment, il traitait dans *Il sabato*. Mais l'intention de cette citation, transmuée en stratégie onomastique, n'est pas tant celle de l'hommage que de l'opposition au modèle : ce que Leopardi associait de manière erronée, se trouve nettement dissocié dans le récit géorgique, car à travers ce binôme Pascoli souligne moins une parenté qu'une antinomie profonde de caractère entre les deux sœurs. Le jeu symbolique des oppositions florales et caractérielles s'apprécie tout particulièrement dans *La mietitura*, après la nuit de noces de

⁴² Cf. F. Nassi, "Io vivo altrove". *Lettura dei "Primi Poemetti" di Giovanni Pascoli*, cit., p. 26.

Rosa, où à l'instar de la "viola" qui éclot avant la "rosa", Viola (qui a dormi seule, et mal) se lève plus tôt que Rosa, qui se lève (éclot) plus tard :

“Dormiva forte, stretta alle lenzuola;
e se sognò, non ricordò, che cosa.
Si levò tardi. E come te, Viola,

anche i tuoi vecchi. E tu più tardi, o Rosa.”⁴³

On voit donc comment le discours critique de Pascoli sur Leopardi peut nourrir le poème et comment le poème peut redoubler ce discours, mais dans la suggestion et le jeu des plans symboliques, car le symbolisme floral est plus qu'un simple écho possible à Leopardi, il est en lien serré et profond avec le discours *Il sabato* et peut revêtir ainsi une dimension polémique, méta-poétique et idéologique.

3. “*Crisantemi*” : pour une lecture méta-poétique

Le troisième exemple de réutilisation du binôme *rose-viole* dans un sens anti-leopardien se trouve dans un poème de *Odi e Inni, Crisantemi*, publié en 1896 dans la revue “Il Convito”, et composé vraisemblablement entre le 30 septembre 1895 et le 12 février 1896,⁴⁴ soit dans une période qui correspond à la gestation de la première conférence sur Leopardi. L'ode est “profondamente enigmatica”⁴⁵ et sémantiquement ouverte :

⁴³ G. Pascoli, *La mietitura*, dans Id., *Nuovi poemetti*, cit., p. 352 (*Il chiù*, III, 4-7).

⁴⁴ Voir G. Pascoli *Crisantemi : stesure diverse*, dans *Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte. L'archivio e la casa di Giovanni e Maria Pascoli a Castelvecchio*, à l'adresse électronique [www.pascoli.archivi.beniculturali.it /index.php?id=45&objId=12837](http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&objId=12837).

⁴⁵ Cf. E. Manzotti, “*Crisantemi*”: lettura di un'ode pascoliana, dans “Rivista pascoliana”, 14, 2002, p. 131. Voir G. Pascoli, *Crisantemi*, dans Id., *Odi e inni*, cit., p. 180 (note de l'éditeur).

“Dove sono quelle viole? dove
la pendice tutta odorata al sole?
dove, o bianche nuvole erranti, dove
quelle viole?

Quel rosaio dov’era dunque? dove
l’orto chiuso tutto ronzii la sera?
dove, o nero stormo fuggente, dove
dove dov’era?

Nubi vanno, fuggono stormi, foglie
passano in un èmpito, via, di pianto:
tutti i fiori sono ora là: li accoglie
quel camposanto.

Hanno tinte come d’occasi; e hanno
un sentore d’opacità notturna,
lieve; e hanno petali che vedranno,
urna per urna,

tutto il chiuso; bello così da quando
vennevi una, dopo aver colte al sole
tutte, quelle rose, cantarellando,
quelle viole.”⁴⁶

Le poème fait allusion à une figure aimée (“vennevi una”) qui a rendu plus beau le cimetière par sa présence – ce qui pourrait constituer un paradoxe chez un poète comme Pascoli qui n’a en rien une vision consolante de la mort, bien plutôt une vision sombre, ténébreuse et chtonienne (illustrée par des poèmes comme *Il giorno dei morti* de *Myricae* ou *La voce* des *Canti di Castelvecchio*). Par-delà le paradoxe, une lecture du poème funèbre dans un sens familial est possible : celle qui consiste à le relier aux trois compositions qui le précèdent dans *Odi e Inni* et qui forment un polyptique floral fondé sur la succession des saisons (*L’agrifoglio*, *L’ederella*, *La rosa delle siepi*, *Crisantemi*). Il n’est cependant pas certain que la dimension familiale ait été première et déterminante ; la question de la datation pose problème car si *Crisantemi* a été composé entre septembre 1895 et février 1896, les trois autres poèmes n’ont peut-être été composés

⁴⁶ Ibidem, p. 181-182.

que plusieurs années après – les dates de composition ne sont pas connues mais on sait que *L'ederella* a été publié 1905, *L'agrifoglio* en 1906, *La rosa delle siepi* en 1907. Il se pourrait en somme que l'idée d'un polyptique à dimension saisonnière et familiale ne soit venue à Pascoli qu'*a posteriori*. Il faut donc éviter toute tentative de réduction sémantique unilatérale qui viendrait contredire le principe de la "polivalenza di significati"⁴⁷ caractéristique de la poésie pascolienne, car un autre plan interprétatif, méta-poétique, est possible.

Les "rose" et les "viole" dans *Crisantemi*, "anche se non a contatto, non cioè come in Leopardi in uno stesso sintagma",⁴⁸ ont été interprétées comme des fleurs génériques, fausses, dont le caractère topique est dicté par la généricité même du poème, qui traite de la mort de manière absolue, non définie.⁴⁹ Les sources des violettes et des roses seraient ici à chercher plus du côté de la tradition qui les associe poétiquement (Leopardi mais surtout Heinrich Heine et Giosue Carducci) : le binôme n'aurait donc rien d'anti-leopardien dans ce texte, et les accents leopardiens pour évoquer l'absence des choses ou des êtres disparus ("Dove sono quelle viole?")⁵⁰ viendraient appuyer cette thèse.

On peut cependant adopter un point de vue inverse, en considérant que, si la référence au discours *Il sabato* s'impose pour l'analyse de *Crisantemi*, c'est justement parce que Pascoli traduit dans son symbolisme des conclusions critiques qu'il tire dans sa prose. La distinction des fleurs au sein du poème, surtout, est à prendre en compte : la

⁴⁷ Cf. L. Baldacci, *Introduzione*, dans G. Pascoli, *Poesie*, a cura di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1974, p. XXXV.

⁴⁸ Cf. E. Manzotti, "*Crisantemi*": *lettura di un'ode pascoliana*, cit., p. 145.

⁴⁹ Voir *ibidem*, p. 150-151.

⁵⁰ Cf. G. Leopardi, *La sera del dì di festa*, cit., p. 107 (33-35) : "Or dov'è il suono di que' popoli antichi? or dov'è il grido / de' nostri avi famosi [...] ?"

“‘cronosimbologia’ dei fiori”⁵¹ ne permet pas seulement d’opposer d’un côté le binôme des violettes et des roses et, de l’autre, les chrysanthèmes, mais également de distinguer les “viole” comme élément du début de printemps et le “rosaio” comme élément chronologiquement postérieur, printanier mais aussi et surtout, ici, estival ; la rose fleurit plus tard que la “viola” et, comme le rappelle Pascoli dans *Addio!*, dure jusqu’au début de l’automne.⁵² La succession des saisons pourrait s’apprécier aussi dans les lieux du poème : la pente toute parfumée au soleil évoque l’éclosion florale printanière, tandis que le potager rempli de bourdonnements le soir peut évoquer le pullulement des insectes qui butinent les fleurs à l’été. La succession des saisons qui structure le polyptique floral nous paraît déjà présente au sein même du poème, créant après-coup (une fois *Crisantemi* inséré dans une suite) un effet de mise en abîme. Ainsi, Pascoli reprend le binôme leopardien mais pour en distinguer les éléments et les insérer dans une chronologie saisonnière précise.

S’il est vrai que l’énigmatique défunte de *Crisantemi* pourrait renvoyer à des figures du *Purgatoire* de Dante (auteur qui nourrit intensément la poésie et l’activité critique de Pascoli, surtout dans les dernières années du siècle) et même représenter la Poésie,⁵³ il conviendrait d’ajouter qu’il s’agit probablement de la poésie de la tradition.⁵⁴ La polémique contre Leopardi et la tradition trouverait donc à nouveau, dans un même arc chronologique (à cheval entre 1895 et 1896), à la fois une expression théorique (*Il sabato*) et une expression poétique, fortement

⁵¹ Cf. E. Manzotti, “*Crisantemi*”: *lettura di un’ode pascoliana*, cit., p. 127.

⁵² Cf. G. Pascoli, *Addio!*, dans Id., *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di G. Nava, Milano, Rizzoli, 2006, p. 341 (4-5 e 8): “È finita qui la rossa estate. / Appassisce l’orto [...] / [...] / Il rosaio qui non fa più rose”.

⁵³ Voir E. Manzotti, “*Crisantemi*”: *lettura di un’ode pascoliana*, cit., p. 151-153.

⁵⁴ Voir G. Pascoli, *Crisantemi*, cit., p. 180 (note de l’éditeur).

empreinte de symbolisme. Aussi ne faut-il pas, à notre avis, rattacher la dimension méta-poétique seulement à la *Commedia*, mais accepter la juxtaposition des sources (Dante-Leopardi) – et le cas serait loin d’être unique dans la production d’un Pascoli qui “è maestro di [...] accostamenti insospettati”.⁵⁵ En effet, l’“una” pascolienne a cueilli, comme la “donzelletta” leopardienne, des violettes et des roses, au soleil :

“La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba;
e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole.”

“ [...] bello così da quando
vennevi una, dopo aver colte al sole
tutte, quelle rose, cantarellando,
quelle viole.”⁵⁶

Crisantemi participe d’un filon pascolien de poèmes méta-poétiques qui mêlent plusieurs plans symboliques, à l’instar du poème myricéen *Il lauro* (probablement composé en 1892-1893) où le laurier coupé symbolise à la fois le passé révolu du poète, la perte d’une femme aimée, la vieille tradition poétique, cette dernière laissant place à une poésie nouvelle qui ose nommer les choses, même le chou-fleur qui clôt la composition – on notera au passage que dans *Il lauro* également les violettes sont associées à un passé révolu.⁵⁷ Une des différences d’avec *Il lauro* tient cependant à l’identité du poète tacitement convoqué comme représentant de la tradition : Pétrarque pour l’un, Leopardi pour l’autre. Mais dans les deux cas, c’est une poésie nouvelle, fondée sur l’attention aux petites choses et la

⁵⁵ Cf. G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, cit., p. 518.

⁵⁶ G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*, cit., p. 203 (1-5) et G. Pascoli, *Crisantemi*, cit., p. 182 (17-20).

⁵⁷ Cf. Id., *Le pene del poeta*, dans Id., *Mirycae*, cit., p. 184 (III, *Il lauro*, 14-15): “Intorno era un odore, / sottile, di vecchio, e forse di viole”.

précision terminologique mais également – et le paradoxe n’est qu’apparent – sur la suggestivité symboliste, sur “un sentore d’opacità notturna”.

Les citations (directes ou indirectes) que nous avons étudiées suggèrent la prégnance du dialogue avec Leopardi, un dialogue qui se fait particulièrement intense dans la période des conférences sur le poète de Recanati, comme l’attestent des commandes de livres passées en 1896 :

“Giovanni [...] sta però ora piuttosto in colloquio ideale col Leopardi: del 1896 è il discorso *Il Sabato*, del 1898 *La Ginestra*. Del 1896 (tra febbraio e ottobre) sono quindi alcune ordinazioni di libri allo Zanichelli di cui il poeta riceve la fattura il 18 dicembre, per L. 46.45. Ecco il non inutile elenco di libri: “PATRIZI G. *Leopardi; Catalogo manoscritti G. L.; LEOPARDI Errori popolari; Epistolario; Studi giovanili.*”⁵⁸

Concluons cette étude en rappelant que les cas de reprise des “rose” et “viole” donnent à voir l’interaction féconde entre production critique et pratique poétique chez Pascoli, ainsi que la pluralité des détournements opérés. La citation du “mazzolino” n’apparaît jamais telle quelle mais se voit significativement déformée : soit par ajout d’une épithète polémique (“viola / gialla”), tantôt soulignée par un enjambement (“viole / a ciocche”) ; soit par dissociation des “rose” et “viole” dans deux strophes distinctes et pour évoquer deux moments de l’année ; soit par dissociation des deux fleurs devenues noms propres de deux personnages antithétiques. Cette présence prégnante du “mazzolino” et les déformations que Pascoli lui fait subir témoignent d’une volonté d’opposition à l’aîné qui dépasse le simple cadre de la poétique pour aller toucher des régions intérieures plus profondes : la dimension idéologique, par la volonté de dépasser la philosophie inconsolée de Leopardi ; la dimension psychologique, par le

⁵⁸ M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 569.

désir d'affirmer sa propre voix contre celle d'un aîné dont Pascoli perçoit toute l'imposante grandeur.



RINALDO RINALDI

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

4. Citazione occulta in sistema: Gadda lettore di Huxley?

Una citazione non dichiarata e per di più modificata o non letterale si allontana dal suo statuto canonico, trasformandosi in eco, allusione, prestito, riscrittura. La ripetizione del frammento di partenza si realizza per vie indirette e con gradazioni molto diverse di fedeltà e, soprattutto, di legittimazione testuale. Se nel caso della lettera nascosta e del “dust-heap” joyciano-collinsiano¹ l’importanza del tema nei due romanzi e la precisione del riscontro garantiscono l’autenticità dell’incrocio, in altri casi il suggerimento è più vago o disposto in una zona marginale: l’allusione non può dunque essere verificata in modo autonomo e necessita di ulteriori

* La prima e la seconda parte sono state pubblicate in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies”, 6, 2012, pp. 31-52 e 12, 2015, pp. 29-50.

¹ Si veda la seconda parte di questo saggio.

supporti. Questo sostegno esterno, per così dire, è solitamente offerto dall'incremento dei segnali ovvero da una serie di altri echi che vanno nella stessa direzione: l'area di risonanza non è più ristretta ad una pagina singola, ma si allarga all'opera che la contiene e più spesso all'intera produzione dell'autore in gioco.

È famoso per esempio, nella *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda (scritta fra il 1936 e il 1941), l'episodio del protagonista che per soddisfare "la sua cupidigia di cibo" si rinchiude "dentro uno stambugio tenebrosissimo [...] dove frequentavano cingani e altre genti da strapazzo e guitarra"² e di nascosto si rimpinza di "aragoste in salsa tartara, merlani in bianco con fiotti di maionese":

"La quasi ferale aragosta raggiungeva le dimensioni di un neonato umano: ed egli, con lo schiaccianoci, ed appoggiando forte, più forte!, i due gomiti in sulla tavola, ne aveva ferocemente stritolato le branche, color corallo com'erano, e toltone fuori il meglio, con gli occhi stralucidi dalla concupiscenza, e poi di più in più sempre più strabici in dentro, inquantoché puntati sulla preda, a cui accostava, papillando bramosamente dalle narici, la ventosa oscena di quella bocca!, viscere immondo che aveva anticipatamente estroflesso a properare incontro l'agognata voluttà. [...] E aveva anche avuto cuore, il sin vergüenza, d'intingerli in salsa tartara, uno a uno: cioè quei ghiotti e innocentissimo tréfoli, o lacèrtoli (d'un color bianco o madreperla rosato come d'aurora marina), ch'era venuto a mano a mano faticosamente eripiendo, e con le unghie, dalla vacuità interna delle due branche, infrante!.... scheggiate!.... E, usatosi financo delle mani, e dei diti, se li era condotti alle labbra unte e peccaminose con una avidità straordinaria."³

Il peccato di gola di Gonzalo Pirobutirro ha una vaga rassomiglianza con un ritrattino nascosto fra le pagine di *Those Barren Leaves*, romanzo satirico di Aldous Huxley uscito nel 1925:

² Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, p. 83 e pp. 91-92

³ Ivi, pp. 87-89 e sopra cfr. p. 89.

"I can imagine that a strictly-brought-up Jew in the time of Samuel might sometimes have been seized by almost irresistible temptations to eat a lobster or some similar animal that divides the hoof but does not chew the cud. I can imagine him pretending to his wife that he was going to the synagogue; but in reality he slinks surreptitiously away down a sinister alley to gorge himself illicitly in some house of ill fame on pork and lobster mayonnaise. Quite a drama there. I give you the notion, gratis, as the subject for a story.

[...] the next morning, after the most portentous dreams all that night through, he'll wake up tremendously strict, a Pharisee of the Pharisees [...] he'll write to the papers saying how disgraceful it is that young novelists should be allowed to publish books containing revolting descriptions of ham being eaten in mixed company, of orgies in oyster shops, with other culinary obscenities too horrible to be mentioned."⁴

La traduzione italiana di Aldo Traverso, del 1930, è abbastanza fedele, salvo la curiosa sostituzione dell'aragosta con un "gambero" e della sinagoga con una "spiaggia" (ad attenuare forse la già tenue caricatura antisemita, che Huxley riprende altrove nel romanzo ed è peraltro non rara nella narrativa inglese degli anni Dieci e Venti):⁵

"Io posso figurarmi la tentazione irresistibile che deve avere assalito, ai tempi di Samuele, qualche timorato Ebreo, la tentazione di mangiarsi un gambero o qualche altro simile animale fessipede ma non ruminante; lo vedo dar ad intendere alla moglie che se ne va alla spiaggia, ma in realtà svignarsela giù per una viuzza fuori mano, a ingozzarsi illecitamente in qualche casa tristemente famosa per piatti di porco e *mayonnaise* di gamberi. Un vero dramma, in questo caso! Vi fornisco la notizia gratis, come argomento per un romanzo.

[...] la mattina seguente dopo aver fatto tutta la notte i sogni più portentosi, egli si sveglierà tremendamente rigoroso, Fariseo dei Farisei [...] protesterà sui giornali contro l'indecenza dei giovani romanzieri a cui si permette di pubblicar libri pieni di rivoltanti descrizioni di banchetti promiscui ove si mangia prosciutto, di orge in taverne di ostricari e altre oscenità culinarie troppo orribili per esser nominate."⁶

⁴ A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, London, Chatto & Windus, 1949, p. 38.

⁵ Si vedano altri accenni nel medesimo romanzo di Huxley: ivi, p. 107 e p. 133. Lo stesso Gadda, non sfugge ai luoghi comuni antisemiti, come dimostra nel 1924-1925 il *Racconto italiano di ignoto del Novecento*: si veda C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, pp. 551-553.

⁶ Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, unica traduzione italiana, traduzione di A. Traverso, Milano, Monanni, 1930, p. 47.

Lo spunto sembra davvero trasformarsi in “argomento per un romanzo” e Gadda, quasi identificandosi nell’ironico “giovane romanziere” di Huxley, lo amplifica in una splendida “barocca fandonia”.⁷ Un suggerimento così lieve, tuttavia, sfugge a una verifica definitiva e il valore dell’allusione o della coincidenza non può esser misurato con sicurezza senza ricorrere a dati esterni. Certo, il suo lungo soggiorno in Italia fra il 1921 e il 1929 ha ispirato allo scrittore inglese molte pagine di viaggio che si avvicinano per molti aspetti alle “meraviglie d’Italia” del Gadda giornalista negli anni Trenta;⁸ e il suo nome è legato a luoghi e nomi che saranno anche di pertinenza gaddiana: Forte dei Marmi e Santa Margherita a Montici, presso Firenze, con Villa Fasola assiduamente frequentata da Maria e Aldous Huxley, con la loro amicizia per Costanza Fasola, vera “presenza continua”⁹ nella famiglia. La medesima Costanza riunirà più tardi nella villa, fra anni Trenta e Quaranta, un vivace circolo letterario e nel 1943-1944 lo stesso Gadda sarà ospite della “umanissima ed intelligente signora”,¹⁰ per sfuggire ai bombardamenti su Firenze. Ma come si vede le date non coincidono, e le due orbite si sfiorano soltanto senza incrociarsi: la pagina di Huxley, appassionato raccoglitore di citazioni,¹¹ non sembra disponibile a fungere a sua volta da materiale citabile.

⁷ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 86.

⁸ Per Huxley pensiamo al volume *Along the Road. Notes and Essays of a Tourist*, uscito nel 1925 insieme a *Those Barren Leaves* (il romanzo, non a caso, si conclude col capitolo *The Journey* dedicato a un viaggio automobilistico fra la Versilia e Roma). Per Gadda basta rinviare ai volumi che raccolgono gli articoli di quegli anni, *Le meraviglie d’Italia* (1939), *Gli Anni* (1943) e *Verso la Certosa* (1961)

⁹ Cfr. R. Pieraccini, *Aldous Huxley e l’Italia*, Napoli, Liguori, 1998, pp. 5-6. Sui Fasola si veda ivi, pp. 83-84.

¹⁰ Cfr. P. Gadda Conti, *Le confessioni di C. E. Gadda*, Milano, Pan, 1974, p. 60 (lettera del 31 gennaio 1944). E si veda anche G. Contini – C. E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, A cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Con 62 lettere inedite, Milano, Garzanti, 2009, pp. 213-214 (lettera del 30 novembre 1943).

¹¹ Un buon esempio del suo abituale raffinatissimo *collage* di citazioni è il finale del racconto *Green Tunnels* (di cui si dirà più avanti): tutto giocato su un equivoco che

Fra i libri dell'Ingegnere, così come oggi sono parzialmente ricomposti nella Biblioteca del Burcardo, si trovano due titoli di Huxley: una traduzione francese in due volumi (Paris, Plon, s.d. ma 1930)¹² del suo romanzo più ambizioso del 1928, *Point Counter Point*, lontanissimo da Gadda con le sue fitte conversazioni intellettuali e mondane in puro stile Thomas Love Peacock; e la traduzione italiana di alcuni racconti (Milano, Mondadori, 1936), curata da Emilio Ceretti e Piero Gadda Conti. Il fatto che questo volume abbia la "dedica dei traduttori"¹³ è indizio promettente che ci conduce in area familiare e lombarda: negli anni Trenta Emilio ovvero Mimi Ceretti era un noto giornalista milanese, collaborava fra l'altro con l'"Ambrosiano"¹⁴ e traduceva per la collana "Medusa" di Mondadori autori come Katherine Mansfield (1935), Sinclair Lewis (1940) e appunto Huxley; Piero Gadda Conti, da parte sua, era cugino e fedele corrispondente di Carlo Emilio,¹⁵ narratore in proprio e come tale apprezzato dall'Ingegnere.¹⁶ Ma anche in questo caso la traccia si perde quasi subito, poiché il volume di Huxley così dedicato è una silloge editoriale di racconti che riunisce titoli decisamente estranei all'universo gaddiano (*Bookshop* dalla raccolta *Limbo* del 1920, *Fard*, *Uncle Spencer* e

scambia per parole autentiche una citazione (appunto) di Francis Jammes, con la relativa amara delusione.

¹² Il romanzo ha anche una traduzione italiana, immediatamente successiva e ugualmente in due volumi, di Silvio Spaventa Filippi: Milano, Sonzogno, 1933.

¹³ Cfr. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. I (*Catalogo*), p. 136.

¹⁴ È il periodico che ospitò una parte importante della prosa giornalistica gaddiana nel medesimo decennio.

¹⁵ Si veda la nota 10.

¹⁶ Si veda la recensione di Carlo Emilio al romanzo *Gagliarda ovvero la presa di Capri* uscita col titolo *Gadda contro Gadda* su "L'Ambrosiano" il 10 maggio 1932 (ora in C. E. Gadda, *Gadda contro Gadda*, in Id., *Scritti dispersi*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, pp. 749-755)

The Portrait dalla raccolta *Little Mexican* del 1924 e il racconto lungo *After the fireworks* dalla raccolta *Brief Candles* del 1930).

Qualche spunto più familiare è fornito da una precedente silloge di racconti, assente dalla biblioteca gaddiana ma tradotta dal medesimo Ceretti insieme a Luigi Barzini jr. nel 1933, sempre per la “Medusa” mondadoriana: *Il sorriso della Gioconda e altri racconti* che, di Huxley, presenta *The Gioconda Smile*, *Green Tunnels* e *Nuns at luncheon* (dalla raccolta *Mortal Coils* del 1922), *Hubert and Minnie* e *Young Archimedes* (da *Little Mexican*), *The Claxtons* (da *Brief Candles*). Se il racconto che dà il titolo al volume è un elegante ‘giallo’ che può aver interessato tangenzialmente l’autore della *Cognizione* e del *Pasticciaccio*, altre novelle di ambientazione italiana suggeriscono qualche curioso rinvio; a cominciare da *Green Tunnels*, dove i sogni romantici di una giovane borghese britannica in una villa del Carrarese s’incrociano con il movimento fascista emergente (“They have done no end of good work in this district in the way of preserving law and order and keeping the lower classes in their place”)¹⁷ producendo una fantasia d’amore e morte che culmina con l’immaginata uccisione dell’affascinante marchese Prampolini “head of the local Fascisti”:

“Where have you been, my love? Riding, my dove. She supposed they’d get into the habit of saying that sort of thing. Everyone seemed to. And you? I have been out with the Fascisti.

Oh, these Fascisti! Would life be worth living when he was always going out with pistols and bombs and things? They would bring him back one day on a stretcher.

¹⁷ Cfr. A. Huxley, *Green Tunnels*, in Id., *Mortal Coils. Five Stories*, London, Chatto & Windus, 1949, p. 168. La traduzione italiana modifica l’originale, censurandone la sfumatura satirica: “E questa organizzazione ha fatto molto bene nella regione, per quanto riguarda la tutela della legge e dell’ordine pubblico e l’accordo fra le diverse classi” (cfr. Id., *Grotte verdi*, in Id., *Il sorriso della Gioconda ed altri racconti*, Traduzione dall’inglese di L. Barzini jr. ed E. Ceretti, Milano, Mondadori, 1933, p. 89, sottolineatura nostra).

She saw it. Pale, pale, with blood on him. *Il signore è ferito. Nel petto. Gravamente. E morto.*

How could she bear it? It was too awful; too, too terrible. Her breath came in a kind of sob; she shuddered as though she had been hurt. *E morto. E morto.* The tears came into her eyes."¹⁸

Sia pur distanziata dall'ironia, la situazione ricorda quella del protagonista gaddiano del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*: l'aristocratico squadrista Grifonetto Lampugnani, follemente amato da Maria ("asfissata da borghesi e da saggezza")¹⁹ e ferito durante una spedizione punitiva. Negli anni Venti, del resto, la curiosità di Huxley per il movimento di Benito Mussolini corrisponde puntualmente alle posizioni di Gadda, che è iscritto al partito fin dal 1921 e "nel fascismo" vede la "reazione netta, pratica, umana contro il nodo-gordiano della balordaggine ideologica".²⁰ Non a caso proprio il *Racconto italiano* del 1924 testimonia l'ammirazione di Gadda per le teorie elitarie di Vilfredo Pareto,²¹ che ispireranno allo stesso Huxley il volume saggistico *Proper Studies* nel 1927.²²

Ma è il racconto *Young Archimedes* ad offrire più precise corrispondenze col progetto gaddiano della *Cognizione del dolore* e con le

¹⁸ A. Huxley, *Green Tunnels*, cit., pp. 187-188 (e sopra cfr. *ivi*, p. 168). Anche in questo caso, sul fascismo, la traduzione è meno esplicita: "Dove sei stata, amore?' 'A cavallo, tesoro.' Immaginò che essi si sarebbero detti di simili cose. Pare che tutti gli sposini se le dicano. 'E tu?' 'Sono stato fuori coi Fascisti'. Oh... ma come avrebbe avuto la forza di vivere, *mentre egli correva tanti pericoli?* Un giorno lo avrebbero riportato a casa su una barella. Le parve di vederlo. Pallido, pallido, coperto di sangue. 'Il signore è ferito. Nel petto. Gravamente. È morto.' Come avrebbe potuto sopportare un tale dolore? Era troppo spaventoso, troppo terribile. Il respiro le si velò di singhiozzi; rabbrivì, come se l'avessero ferita. 'È morto. È morto.' Le si riempirono gli occhi di lacrime" (cfr. *Id.*, *Grotte verdi*, cit., p. 103, sottolineature nostre).

¹⁹ Cfr. C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, cit., p. 471.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 417.

²¹ Si veda *ivi*, p. 396.

²² Si veda A. Huxley, *Proper Studies. The Proper Study of Mankind is Man*, London, Chatto & Windus, 1927 (e anche R. Pieraccini, *Aldous Huxley e l'Italia*, cit., pp. 100 ss.). Sulla presenza di Pareto nell'opera di Gadda si veda G. C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975², pp. 188-191.

sue risonanze familiari più nascoste. Anche questa volta il narratore è un ricco e colto inglese che passa alcuni mesi dell'anno in Italia, in una villa delle colline sopra Firenze con uno splendido “panorama”:

“And what a view it was! Or rather, what a succession of views. For it was different every day ; and without stirring from the house one had the impression of an incessant change of scene [...] .

How the hills changed and varied! Every day and every hour of the day, almost, they were different [...] suddenly almost, with the passing of a cloud, or when the sun had declined to a certain level in the sky, the flat scene transformed itself; and where there had been only a painted curtain, now there were ranges behind ranges of hills, graduated tone after tone from brown, or grey, or a green gold to far-away blue. Shapes that a moment before had been fused together indiscriminately into a single mass, now came apart into their constituents.”²³

Proprietaria della casa è una donna insoddisfatta ed energica (Huxley la chiama in italiano “signora”), che “gets rid of her superfluous energy [...] by ‘doing in’ her tenants”²⁴ e fa di tutto per impadronirsi del figliolo più giovane del suo contadino Carlo. Incaricarsi dell'educazione di questo bimbo precoce trasformandolo in “an infant prodigy”²⁵ diventa la sua ossessione, parla continuamente di lui e, come dice il mezzadro, “she has

²³ A. Huxley, *Young Archimedes*, in Id., *Little Mexican. Six Stories*, London, Chatto & Windus, 1948, p. 272 e pp. 274-275. Traduzione: “E quale panorama! O meglio, quale successione di panorami! Poiché ogni giorno era diverso, e, senza muoversi dalla casa, si aveva l'impressione di un continuo mutar di scena. [...] Come cambiavano e si trasformavano le colline! Ogni giorno, ad ogni ora del giorno, erano diverse [...] quasi subitamente, col passar di una nuvola, o quando il sole era giunto a una certa altezza nel cielo, la piatta scena si trasformava e dove era solo un telone dipinto, ora erano galoppate di colline, di tono graduato, dal castano, al grigio, al verdeoro, all'azzurro delle distanze. Forme che un momento prima erano fuse insieme in una sola massa confusa, si separavano nei loro elementi” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, in Id., *Il Sorriso della Gioconda ed altri racconti*, cit., p. 113 e pp. 115-116).

²⁴ Cfr. A. Huxley, *Young Archimedes*, cit., p. 280. Traduzione: “smaltisce la sua energia superflua tormentando i suoi inquilini” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., p. 119).

²⁵ Cfr. Id., *Young Archimedes*, cit., p. 312. Traduzione: “un bambino prodigio” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., p. 141).

really set her heart on getting hold of the child".²⁶ Se la villa e il paesaggio paiono vicini al *setting* della *Cognizione*, questa "signora" possessiva, che vuole adottare il bambino esercitando "what she regarded almost as her feudal right" ("For, after all, weren't they her peasants?"),²⁷ ha qualche punto in comune con la "Signora" del romanzo gaddiano e più ancora con il suo modello reale: Adele Lehr, la madre esigente e severa dello scrittore Carlo Emilio Gadda.²⁸ Anche il ritratto del bambino conteso fa scattare degli echi gaddiani: in grado di apprezzare, eseguire e perfino comporre musica classica, l'"infant prodigy" si rivela soprattutto un genio matematico, autentico "young Archimedes" capace di dimostrare "the theorem of Pythagoras – not in Euclid's way, but by the simpler and more satisfying method which was, in all probability, employed by Pythagoras himself".²⁹ La dimostrazione del teorema, riferita da Huxley in tutti i suoi dettagli tecnici (e munita nell'edizione italiana di due grafici geometrici),³⁰ è in perfetta sintonia con la formazione dell'ingegner Gadda, a sua volta brillantissimo in matematica nel suo percorso scolastico.

È l'epilogo a sovrapporsi con maggior precisione ai fantasmi della *Cognizione*, poiché il padre cede il figlio alla signora e il bambino, nel dolore di essere stato abbandonato, affonda nella disperazione e si suicida saltando da una finestra. Il narratore evoca la tragedia durante una visita al

²⁶ Cfr. Id., *Young Archimedes*, cit., p. 298. Traduzione: "s'è ficcata in capo di prendersi mio figlio, tenterà tutto pur di riuscirvi" (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., p. 131).

²⁷ Cfr. Id., *Young Archimedes*, cit., p. 313. Traduzione: "ciò che era venuta considerando quasi un suo diritto feudale. Perché dopo tutto non erano quelli i villani delle sue terre?" (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., p. 142).

²⁸ Sulla madre di Gadda si veda G. C. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 30-48.

²⁹ Cfr. A. Huxley, *Young Archimedes*, cit., pp. 317-318. Traduzione: "il teorema di Pitagora, non secondo Euclide, ma con il metodo più semplice e più soddisfacente che probabilmente adoperava Pitagora stesso" (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., pp. 145-146).

³⁰ Si veda *ivi*, p. 146.

cimitero in compagnia del padre sconvolto, e ai lettori gaddiani questa figura funebre (“When I think of him throwing himself out, falling through the air... [...] And then crash”)³¹ può ricordare l’ombra di Enrico Gadda, figlio e fratello caduto in aereo e dolorosamente evocato da Gonzalo Pirobutirro:

“Tutta la scempiata, tutto il zoccolante residuo degli anni doveva esser il solo, a contare, a valere, nel mondo. Ed era nella sua casa ora, il consorzio, come lo aveva sognato, presagito, il Marchese: ‘Per i miei figli, la villa, le pere, per i miei figli’. Peccato che uno si fosse buttato in aria, l’aria buona, a quel modo: ma la gravitazione aveva funzionato, il 9,81: con due fili rossi sui labbri dalle narici, e gli occhi aperti, aperti, dentro cui si spegneva il tramonto.... Coi labbri pareva voler ribere il suo stesso sangue.... perché non sta bene.... dal naso.... il sangue.... due fili rossi.... dal naso.”³²

Il dolore per la morte del fratello si mescola, in Gonzalo, al rabbioso ricordo della rigida educazione familiare; mentre nella scena di Huxley la sofferenza del padre trova sfogo in uno scatto violento che evoca minacciosamente l’ombra dell’omicidio:

“The face which had been still in its sorrow, was suddenly convulsed; he opened his eyes, and through the tears they were bright with a violent anger. ‘I shall kill her,’ he said, ‘I shall kill her. [...]’ With his two hands he made a violent gesture, bringing them down from over his head and arresting them with a sudden jerk when they were on a level with his breast. [...] He shuddered. ‘She’s as much responsible as though she had pushed him down herself. I shall kill her’. He clenched his teeth. [...] He had had those fits before, when grief became too painful and he had tried to escape from it. Anger had been the easiest way of escape. I had had, before this, to persuade him back into the harder path of grief.”³³

³¹ Cfr. Id., *Young Archimedes*, cit., pp. 338-339. Traduzione (con un’omissione): “Quando penso a lui che si butta fuori, che precipita nel vuoto...” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., p. 161).

³² C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 414-415.

³³ A. Huxley, *Young Archimedes*, cit., pp. 338-339. Traduzione (con un’omissione): “La faccia che era stata immobile nel dolore, improvvisamente si contrasse; aprì gli occhi e vidi, attraverso le lagrime, che sfolgoravano d’ira. ‘La ammazzerò’ disse ‘la ammazzerò. [...] Fece coi pugni un gesto violento, sollevandoli all’altezza della testa e fermandoli con un sobbalzo davanti al petto. Rabbrividi: ‘E poi... Quella donna è responsabile, come se l’avesse butatto lei dalla finestra... La ammazzerò!’ [...] Aveva perso il controllo di sé, soffocato dal dolore, ed aveva tentato

Uno scatto analogo, dettato dall'“impotente rabbia” del protagonista che sfugge a ogni controllo, sarà quello evocato ripetutamente nella *Cognizione del dolore*: nelle scenate fra il “figlio” e la “mamma”:

“Impotente rabbia era in lui, nel figlio: dàtole un pretesto, subito si liberava in parole, tumultuando, vane e turpi: in efferate minacce. [...]

A certe ore pareva malato nel volere. ‘Un po’ di buona volontà...’, gli diceva la mamma, sorridendogli, studiandosi dargli animo, e indurre un po’ di sereno su quel volto. ‘La volontà...’, rispondeva, ‘che è indispensabile agli assassini...’ [...]

Un disperato dolore occupò l’animo del figliolo [...] Avrebbe voluto inginocchiarsi e dire: ‘perdonami, perdonami ! Mamma, sono io !’. Disse: ‘Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro...’ Questa frase non aveva senso, ma la pronunziò realmente (così certe volte il battello, accostando, sorpassa il pontile).”³⁴

E se la descrizione del “continental cemetery”,³⁵ così *Kitsch* agli occhi di un inglese, ricorda irresistibilmente altre famose pagine della *Cognizione* sulle orride ville dei ricchi borghesi che “ingioiellano” la Brianza³⁶ e magari il monumento funebre che sigilla degnamente *L’Adalgisa* (“fra le molte e impagabili sculture che popolavano” il “Monumentale”):³⁷

“Busts of men in Homburg hats, angels bathed in marble tears extinguishing torches, statues of little girls, cherubs, veiled figures, allegories and ruthless realism – the strangest and most diverse idols beckoned and gesticulated as we passed [...] In spiky Gothic cottages of marble the richer dead privately reposed; through grilled doors

di sfuggire al suo morso. L’ira era stata lo sfogo più facile. Ed io avevo dovuto ricondurlo sul sentiero più duro del dolore” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., pp. 160-161).

³⁴ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 307, p. 314 e pp. 436-437.

³⁵ Cfr. A. Huxley, *Young Archimedes*, cit., p. 331. Traduzione: “cimitero continentale” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., p. 155).

³⁶ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 42 e si veda ivi, pp. 40-48.

³⁷ Cfr. Id., *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di R. Redondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, vol. I, pp. 550-551.

one caught a glimpse of pale Inconsolables weeping, of distraught Geniuses guarding the secret of the tomb”;³⁸

la pausa contemplativa che chiude il racconto, con un ritorno sul “panorama” di cielo e nuvole vaganti come emblema del destino umano sospeso fra vita e morte, è vicina alla meditazione di Gonzalo appoggiato al parapetto del terrazzo, che rivela il titolo del romanzo gaddiano:

“It was a day of floating clouds – great shapes, white, golden, and grey; and between them patches of a thin, transparent blue [...] On the innumerable brown and rosy roofs of the city the afternoon sunlight lay softly, sumptuously, and the towers were as though varnished and enamelled with an old gold. I thought of all the Men who had lived here and left the visible traces of their spirit and conceived extraordinary things. I thought of the dead child.”³⁹

“Per intervalli sospesi al di là di ogni clàusola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti ala terra, quandoché vi migravano luci ed ombre. E, sommesso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo.”⁴⁰

Questi echi non sono abbastanza espliciti per conquistare una loro autonomia argomentativa, tuttavia si sostengono a vicenda (come

³⁸ A. Huxley, *Young Archimedes*, cit., pp. 330-331. Traduzione: “Busti di uomini col cappello di feltro, angeli irrorati di lacrime di marmo che spengono torcie, statue di ragazzine, cherubini, figure velate, allegorie e realismo brutale – gli idoli più strani e diversi sfilavano ai nostri lati, mentre passavamo [...] In puntute villette di marmo gotico i morti più ricchi riposavano privatamente; attraverso le griglie di ferro battuto si indovinavano delle *Inconsolabili* pallide e piangenti, ed angeli apatici di guardia al segreto della tomba” (cfr. Id., *Il piccolo Archimede*, cit., pp. 154-155).

³⁹ Id., *Young Archimedes*, cit., p. 340. Traduzione: “Era una giornata di nuvole vaganti – immense, bianche, grigie, dorate; e tra esse, chiazze di un azzurro trasparente e sottile [...] Sugli innumerevoli tetti marrone e rosa della città la luce del pomeriggio si appoggiava morbida e le torri sembravano esser state verniciate e smaltate di oro vecchio. Io pensai a tutti gli Uomini che erano vissuti qui, a tutte le visibili tracce che avevano lasciato del loro ingegno e alle cose straordinarie che avevano concepito. Pensai al bambino morto” (Id., *Il piccolo Archimede*, cit., pp. 161-162).

⁴⁰ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 421-423 (e sopra cfr. p. 421). Per un esame dettagliato di questa pagina si veda R. Rinaldi, *I Dioscuri senza Leda. Biografia e letteratura nel primo Gadda*, in Id., *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della “Cognizione del dolore”*, Milano, Unicopli, 2001, pp. 79-86.

dicevamo) e intrecciano una rete di coincidenze che indica una direzione chiara. L'incrocio con Huxley, del resto, è segnalato una sola volta e in data piuttosto tarda nel *corpus* gaddiano, ma ci riporta non per caso a uno dei volumi presenti nella biblioteca dello scrittore. Alludiamo all'elzeviro *Versilia*, uscito come *Dolce Versilia* ne "Il Popolo" di Roma il 29 agosto 1950 e ripreso con nuovo titolo (e poche varianti) nel volume *Verso la Certosa* edito nel 1961 dall'editore Riccardo Ricciardi di Milano.⁴¹ Il pezzo, scritto dopo un soggiorno balneare a Forte dei Marmi,⁴² si segnala per una fitta serie di riferimenti, allusioni e citazioni letterarie più o meno esplicite, prendendo spunto dal gruppo di famosi intellettuali e artisti *habitués* della riviera, ma ricordando anche precise opere di Giosue Carducci, Enrico Pea, Riccardo Bacchelli, Jules Verne e Thomas Mann; l'ombra di Gabriele D'Annunzio è onnipresente e la pagina si chiude su un appassionato ricordo di Percy Bysshe Shelley. In coppia con *Mario und der Zauberer* di Mann, come esempio di variazione toponomastica ispirata a Forte dei Marmi, Gadda cita *Those Barren Leaves*:

"Aldous Huxley lo chiama invece il Forte, nel romanzo *Those barren Leaves* (1925), col più semplice toponimo di Marina di Vezza (afèresi probabile di Serravezza)."⁴³

Il libro dello scrittore inglese, da cui eravamo partiti, non contiene solo il curioso episodio dell'ebreo con "la tentazione di mangiarsi un gambero", ma un buon numero di altri temi e idiosincrasie che sembrano adattarsi bene all'universo gaddiano. Questa *conversation piece*,

⁴¹ Si veda L. Orlando, *Nota al testo*, in C. E. Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., vol. I, pp. 1271 ss.

⁴² Si veda la lettera a Contini del 10 novembre 1950, in G. Contini – C. E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, cit., p. 161.

⁴³ C. E. Gadda, *Versilia*, in Id., *Verso la Certosa*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., vol. I, p. 366.

ambientata nella villa di “una ricca *salonnière* londinese”⁴⁴ che vi accoglie i suoi amici intellettuali come in una rabelaisiana abbazia di Thélème, è innanzitutto un feroce romanzo satirico: gli ospiti sono infatti “un gruppo di mediocri individui, salottieri noiosi e *snobbish*”, tutti “più o meno parassiti e compiacenti, che mangiano e bevono, amoreggiano, si annoiano, chiacchierano e sentenziano in continuazione”.⁴⁵ Perciò il titolo scelto da Huxley cita la chiusa di una poesia di William Wordsworth sulla superiorità della natura rispetto ai libri:

“Enough of Science and of Art;
close up those barren leaves;
come forth, and bring with you a heart
that watches and receives.”⁴⁶

Perfino i due personaggi più importanti, i giovani intellettuali Calamy e Chelifer che fungono da autobiografici portavoce dell'autore, non sfuggono alla minaccia della noia e dello spreco. E vi sfuggiranno solo abbandonando questo mondo artificiale, tornando al lavoro o al “silenzio e solitudine” che Gadda (pensando a Gonzalo Pirobutirro) avrebbe definito “silenzio tecnico” e “solitudine tecnica”.⁴⁷ Proprio quest'acuta coscienza della *vanitas*, questo doloroso recupero del proprio Io di fronte alle “irrelevant preoccupations”⁴⁸ del mondo, avvicinano i due tormentati giovanotti di Huxley (che confessano le proprie incertezze vagando nella

⁴⁴ Cfr. R. Pieraccini, *Aldous Huxley e l'Italia*, cit., p. 41.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 51 e pp. 42-43.

⁴⁶ W. Wordsworth, *The Tables Turned. An Evening Scene on the Same Subject*, in *Id.*, *The Poems*, Edited by J. G. Hayden, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, vol. I, p. 357 (29-32).

⁴⁷ Cfr. C. E. Gadda, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in *Id.*, *La cognizione del dolore*, cit., p. 491. “L'elogio del silenzio e della tranquillità e la conseguente condanna di rumori e schiamazzi d'ogni genere” sono temi costanti di Gadda ma anche di Huxley (cfr. R. Pieraccini, *Aldous Huxley e l'Italia*, cit., pp. 74-75).

⁴⁸ Cfr. A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 348.

villa di Serravezza) alla "secreta perplessità" e all'"orgoglio secreto" che conducono il protagonista della *Cognizione del dolore* al "lento pallore della negazione [...] di parvenze non valide".⁴⁹ Forse non a caso certi loro sfoghi sembrano familiari, come quello di Calamy sul tipo del "Don Juan" ovvero del "*homme à bonnes fortunes*":

"Consider first of all the other heroes who have had the same sort of successes – more notable, very probably, and more numerous than one's own. Consider them. What do you see? Rows of insolent grooms and pugilists; leather-faces ruffians and disgusting old satyrs; louts with curly hair and no brains, and cunning little pimps like weasels; soft-palmed young epicenes and hairy gladiators – a vast army composed of the most odious specimens of humanity. Is one to be proud of belonging to their numbers?"⁵⁰

Il motivo è topico ed è a sua volta legato alla misoginia di Gadda, che lo riprenderà fino alle pagine più tarde di *Eros e Priapo* dedicate al narcisismo:

"In genere talune femine sono molto grate al maschio narcissico o esibitor di sé, oltreché al furfantello e al paino: e dispregiano in sommo grado il timido, il pavido, il pensoso, il delicato, l'inclinato, lo inchiostrato, il letterato, l'occhialuto, il balbo, l'incerto. Esse ringraziano l'uomo di essere un tacchino: desiderano che l'uomo loro sia, soprattutto, un tacchino";⁵¹

ma lo sfogo ricorda anche da vicino la famosa pagina della *Cognizione* sul "tempestoso mare" dei *parvenus*, "turba in tobòga senza più né Cristo né

⁴⁹ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 351 e p. 353.

⁵⁰ A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 68 e sopra cfr. p. 67. La traduzione, con qualche libertà, omissione o attenuazione (che segnaliamo in corsivo), è la seguente: "Considerate prima di tutto chi sono gli altri eroi che hanno avuto gli stessi successi.... Più notevoli, molto probabilmente e più numerosi che i nostri.... Guardateli, che cosa vedete? Una schiera di protervi scozzoni e pugilisti, *furfanti* e vecchi satiri nauseabondi, pagliacci dai capelli ricci e senza cervello, *mediatori* astuti come donnole, *frolli* andrògini e pelosi gladiatori.... Si deve forse sentirsi orgogliosi d'esser del numero?" (cfr. Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, cit., p. 77).

⁵¹ C. E. Gadda, *Eros e Priapo. Da furore a cenere*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, cit., vol. II, p. 368.

Diavolo” che Gadda passa in rassegna con uno straordinario catalogo formalmente simile.

L’aggressività satirica delle pagine di Huxley, sia pur moderata e meno virtuosistica di quella gaddiana, sembra insomma vicina a quell’idea di scrittura come “revenge” (“Indeed I sometimes think that some authors must write as they do purely out of a desire for revenge”)⁵² che sta alla base di tante opere dell’Ingegnere, dai racconti dell’*Adalgisa* alla stessa *Cognizione del dolore*.⁵³ E analogamente l’insofferenza o l’ipersensibilità per gli odori, quell’iperosmia⁵⁴ che i lettori gaddiani incontrano così spesso, non è solo appannaggio di Swift o di Celine, ma anche dei personaggi di Huxley: pensiamo alla raffinata scrittrice Miss Thriplow in *Those Barren Leaves*⁵⁵ o a quel “odour of humanity” che soffoca Walter Bidlake nelle prime pagine di *Point Counter Point* facendo scattare un’angosciosa proustiana reminiscenza.⁵⁶ Certo, il “barocco” e “grottesco” Gadda⁵⁷ non

⁵² Cfr. A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 169. La traduzione: “[...] in verità, talvolta penso che alcuni autori devono scrivere come scrivono, per pura sete di vendetta” (Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, cit., p. 181).

⁵³ Gadda dichiara ripetutamente che la sua scrittura è “lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de’ suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta” (cfr. C. E. Gadda, *Intervista al microfono*, in Id., *I viaggi la morte*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., vol. I, p. 503). Si pensi anche al “Mi vendicherò” e al “voglio vendicarmi di quanto ho patito”, riferiti ai “grattacapi” che gli “procura” la sua “casa di campagna” (la “villa” della *Cognizione*): cfr. G. Contini – C. E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, cit., p. 108 (lettera dal 26 maggio 1936) e C. E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, A cura di G. Marcenaro, Con un saggio di G. Pontiggia, Milano, Adelphi, 1983, p. 84 (lettera del 31 agosto 1938). E ricordiamo il “Vorrei essere il Robespierre della borghesia milanese” di un’altra lettera all’amico Ambrogio Gobbi: cfr. Id., *Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 46 (lettera del 7 aprile 1934).

⁵⁴ Si veda G. Leucadi, *Il naso e l’anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 101 ss.

⁵⁵ Si veda A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., pp. 212-214.

⁵⁶ Cfr. Id., *Point Counter Point*, London, Chatto & Windus, 1928, pp. 18-21.

⁵⁷ Per questo tema il punto di riferimento è C. E. Gadda, *L’Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l’Autore*, cit., pp. 480-484. E si deve aggiungere Id., *Come lavoro*, in Id., *I viaggi la morte*, cit., pp. 427 ss. e Id., *Fatto personale... o quasi*, ivi, pp. 495 ss.

avrebbe potuto condividere questa condanna estetica che il compostissimo Huxley inserisce quasi al centro di *Those Barren Leaves*:

"For by some strange and malignant fate the Italians, once arrived at baroque, seem to have got stuck there. They are still up to the eyes in it. Consider their literature, their modern painting and architecture, their music – it's all baroque. It gesticulates rhetorically, it struts across stages, it sobs and bawls in its efforts to show you how passionate it is. In the midst, like a huge great Jesuit church, stands D'Annunzio.

[...] somehow, one can't feel emotion about anything so furiously and consciously emotional as these baroque things. It's not by making wild and passionate gestures that an artist can awake emotion in the spectator. [...] Styles that protest too much are not fit for serious, tragical use. They are by nature suited for comedy, whose essence is exaggeration."⁵⁸

Ma le suggestioni o le consonanze possono funzionare anche per antifrasi, ed è innegabile che alcune pagine di *Those Barren Leaves* (magari quelle più marginali rispetto alla linea narrativa del romanzo) risvegliano echi e atmosfere ben note ai lettori della *Cognizione del dolore*. L'immagine del giovane cugino morto, per esempio, che in Huxley oscura le reminiscenze di Miss Thriplow e che la scrittrice trasforma cinicamente in spunto letterario ("It suddenly occurred to her that this would make a splendid short story [...] Wasn't she deliberately scratching her heart to

⁵⁸ A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 207. La traduzione: "Poiché, per non so quale strano e maligno destino, gli Italiani, una volta giunti al barocco, sembra che si siano fermati là. Ancora non vedono altro; considerate la loro letteratura, la loro pittura moderna, la loro architettura, la loro musica... tutto barocco! È un'arte che gesticola retoricamente, che incede tronfia sulle scene, che singhiozza e grida, sforzandosi di mostrarvi quant'è appassionata. E nel mezzo, come un grande e mostruoso tempio gesuitico, si leva il D'Annunzio [...] e non si può provare alcuna emozione, davanti a manifestazioni così furiosamente e consciamente emotive, come sono quelle barocche. Il mezzo con cui l'artista può suscitare la passione nello spettatore non è lo sfoggio di gesti selvaggi e appassionati. [...] Gli stili che protestano troppo non sono adatti a un effetto serio, tragico; essi sono per natura adatti alla commedia, la cui essenza è l'esagerazione" (cfr. Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, cit., pp. 221-222). Molto diverso è invece l'approccio di Id., *Variations on a Baroque Tomb*, in Id., *Themes and Variations*, London, Chatto & Windus, 1950, pp. 159-173 (uscito in precedenza col titolo *Death and the Baroque*). Sul tema si veda R. Pieraccini, *Aldous Huxley e l'Italia*, cit., pp. 85-86.

make it bleed, and then writing stories with the red fluid?”),⁵⁹ è molto vicina al fantasma del fratello caduto in guerra nella “disperata memoria” del protagonista della *Cognizione*, che invece “i compagni morti, mai, mai, [...] non li avrebbe mai adoperati a così gloriosamente poetare, il fratello, sorriso lontano!”⁶⁰ E la scena finale di *Those Barren Leaves*, con la matura padrona della villa Lilian Aldwinkle “weeping over her whole life, weeping at the approach of death”,⁶¹ mentre la giovane nipote Irene resta fedele al suo amore per il coetaneo Hovenden in nome dell’istintiva continuazione biologica della specie:

“Irene was on the point of declaring that she would give up Hovenden, that she would spend all her life with her Aunt Lilian. But something held her back. Obscurely she was certain that it wouldn’t do, that it was impossible, that it would even be wrong [...] something in her that look prophetically forward, something that had come through innumerable lives, out the obscure depths of time, to dwell within her, held her back. The conscious and individual part of her spirit inclined towards Aunt Lilian. But consciousness and individuality – how precariously, how irrelevant almost, they flowered out of that ancient root of life planted in the darkness of her being”,⁶²

⁵⁹ Cfr. Id., *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 49, p. 82 (e si veda ivi, pp. 47-50, pp.80-82). Traduzione: “A un tratto le venne in mente che ciò sarebbe potuto diventare uno splendido raccontino. [...] Non era un grattare deliberatamente il suo cuore, per farne uscire il sangue fluido con cui scrivere dei racconti?” (cfr. Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, cit., p. 58 e p. 91).

⁶⁰ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 291 (e si veda ivi, pp. 290-291).

⁶¹ A. Huxley, *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 355. Traduzione: “[...] piangeva sulla sua intera vita, piangeva per l’avvicinarsi della morte” (cfr. Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, cit., p. 372).

⁶² Id., *Those Barren Leaves. A Novel*, cit., p. 355. Traduzione: “la fanciulla fu sul punto di dichiarare che avrebbe rinunciato a Hovenden, che sarebbe rimasta sempre con la zia; ma qualche cosa la trattenne. Oscuramente, sentiva che non sarebbe giovato, ch’era impossibile, che non era giusto [...] internamente, qualche cosa che aveva guardato profeticamente il futuro, qualche cosa che era venuto, attraverso innumerevoli vite, fuori dalle oscure profondità del tempo, ad abitare dentro di lei la tenne. La parte conscia e individuale del suo spirito era incline verso zia Lilian. Ma la coscienza, l’individualità.... Come fiorivano precarie e quasi insignificanti, su dall’antica radice della vita ch’era piantata nell’oscurità del suo essere!” (cfr. Id., *Foglie secche. Romanzo inglese*, cit., p. 372).

è certo imparentata con uno dei motivi più profondi della letteratura gaddiana, quello del ciclo biologico che deve oscuramente compiersi per garantire la continuità filogenetica e che appare continuamente minacciato dalla solitudine e dalla morte: dalla malinconica "negazione" di Gonzalo, all'insoddisfazione della giovane Elsa nell'*Adalgisa*, fino alla tragedia di Liliana Balducci in *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana*.⁶³

La citazione di *Those Barren Leaves*, nell'articolo del 1950, non è dunque come le altre una semplice associazione geografica evocata dalla Versilia, ma la traccia di una consonanza più profonda che giustifica l'ipotesi di Gadda lettore (sia pure occasionale) di Huxley. E la traccia riesce a precisarsi, appunto, richiamando altre pagine dei due scrittori: echi dai contorni spesso sfumati, ma significativi per la loro stessa frequenza, per il loro accumulo di piccole coincidenze. Ne ricordiamo, per concludere, un'altra, caratteristica proprio per il suo essere, insieme, clamorosamente precisa e incerta nella sua determinazione. Le scelte di racconti di Huxley tradotte negli anni Trenta non comprendono, come abbiamo visto, un titolo presente nella raccolta *Brief Candles: The Rest Cure*, la storia di una ricca signora inglese che per curarsi i nervi ("A sort of rest cure")⁶⁴ si trasferisce in una villa nei dintorni di Firenze e viene travolta dalla passione per un giovane seduttore provinciale, finendo per suicidarsi. La novella non era dunque disponibile in italiano, anche se Gadda avrebbe potuto leggerla nella traduzione francese di Jean Auby, insieme ad altri due titoli di *Brief Candles*, pubblicata a Parigi presso Plon nel 1936. Quest'incertezza è però compensata da alcune pagine (il *turning point* nella narrazione di Huxley) che rinviano puntualmente (ancora una volta!) alla *Cognizione del dolore*. È la descrizione del temporale che coglie la protagonista sola nella casa,

⁶³ Sul tema di veda R. Rinaldi, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010, *passim*.

⁶⁴ Cfr. A. Huxley, *The Rest Cure*, in Id., *Brief Candles. Stories*, London, Chatto & Windus, 1931, p. 59.

scatenandosi come simbolo del suo istinto fino alla confessione dell'amore (l'uomo, chiamato per telefono, arriverà a calmarla):

“With a kind of sinking apprehension – for she was terrified of storms – Moira sat at her window, watching the black hills leap out against the silver and die again, leap out and die. The flashes brightened; and then, for the first time, she heard the approaching thunder [...] a gust of wind suddenly shook the magnolia tree [...] And then all at once the storm burst catastrophically, it seemed directly overhead. [...] Through the continuous roaring of the rain the thunder crashed and reverberated, crashed again and sent the fragments of sound rolling unevenly in all directions through the night. The whole house trembled. In the window-frames the shaken glasses rattled [...]

And then suddenly a terrible thing happened; the light went out. Through her closed eyelids she saw no longer the red of translucent blood, but utter blackness. Uncovering her face, she opened her eyes and anxiously looked round – on blackness again. [...] In a panic she stumbled across the grave-dark room to the door. Another flash revealed the handle. She opened. [...]

Her voice was hollow above the black gulf of the stairs. The thunder exploded again above her. With a crash and a tinkle of broken glass one of the windows in her room burst open. A blast of cold wind lifted her hair. [...] The door slammed behind her. She ran down the stairs in terror, as though the fiend were at her heels. In the hall she met Assunta and the cook coming towards her, lighting matches as they came. [...] there wasn't a candle in the house. Not a single candle, and only one more box of matches.”⁶⁵

Anche nel primo capitolo della seconda parte del romanzo gaddiano, che inizia con il *Leitmotiv* “Vagava, sola, nella casa”,⁶⁶ il temporale terrorizza una donna indifesa, ma qui la valenza simbolica non rinvia all'amore bensì alla morte, alla vecchiaia, all'atroce ricordo del figlio perduto e a un disperato congedo dal mondo dei viventi. Le coincidenze sono certamente legate alla scelta del *topos*, ma non al punto da escludere ogni interrogativo sulle curiose analogie fra le due pagine:

“Il cielo, così vasto sopra il tempo dissolto, si adombrava talvolta delle sue cupe nuvole; che vaporavano rotonde e bianche dai monti e cumulate e poi annerate ad un tratto parevano minacciare chi è sola nella casa [...]

⁶⁵ Ivi, pp. 77-79.

⁶⁶ Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 255.

L'uragano, e anche quel giorno, soleva percorrere con lunghi ululati le gole paurose delle montagne, e sfociava poi nell'aperto contro le case e gli opifici degli uomini. Dopo ogni tetro accumulo di sua rancura, per tutto il cielo si disfreava alle folgori [...] Il vento, che le aveva rapito il figlio verso smemoranti cipressi, ad ogni finestra pareva cercare anche lei, anche lei, nella casa. Dalla finestretta delle scale, una raffica, irrompendo, l'aveva ghermita per i capegli: scricchiolavano da parer istantare i piangenti e le loro intravature di legno [...] Ed ella [...] si raccolse come poteva nella sua stremata condizione a ritrovare un rifugio, da basso, nel sottoscala: scendendo, scendendo: in un canto. Vincendo paurosamente quel vuoto d'ogni gradino, tentandoli uno dopo l'altro, col piede, aggrappandosi alla ringhiera con le mani che non sapevano più prendere, scendendo, scendendo, giù, giù, verso il buio e l'umidore del fondo. Ivi, una piccola mensola.

E la oscurità le permise tuttavia di ritrovarvi al tatto una candela, ammollata in un piattello con degli zolfini, predisposti per l'ore della notte [...] Si raccolse allora, chiusi gli occhi, nella sua solitudine ultima: levando il capo, come chi conosce vana ogni implorazione di bontà.⁶⁷

Certo, le suggestioni non si trasformano immediatamente in citazioni vere e proprie, ma ancora una volta è l'accumulo ovvero l'incremento dei segnali a rendere plausibile l'ipotesi di un Gadda lettore di Huxley; con tutto il corteggio di ricordi, echi involontari, recuperi indiretti e lontani nel tempo, che ogni lettura (come già insegnava Francesco Petrarca) porta con sé.

Il nome di Aldous Huxley appare solo di striscio nella biblioteca dell'Ingegnere, ma non è l'unico a sfuggire all'appello. Ci sono altri autori, assenti dai cataloghi e dagli indici dell'opera gaddiana, che ugualmente fanno scattare fra le pagine delle reminiscenze o delle citazioni vere e proprie. Ne vogliamo ricordare almeno uno, in chiusura, ben noto a Gadda e alla sua passione per la letteratura francese. In una lettera all'amico Ambrogio Gobbi spedita il 5 dicembre 1932 da Roma, dove lavorava presso i servizi tecnici del Vaticano dirigendo l'allestimento della centrale elettrica voluta da Pio XI, si legge:

⁶⁷ Ivi, pp. 260-264

“Il mio compito è [...] di presiedere ai cessi, fogne, elettricità, acqua e gas: ‘après l’eau il y a le gaz’ diceva la lettera anonima inviata a Topaze, il macilento professore di letteratura messosi in imprese di scopatrici stradali e orinatoî pubblici.”⁶⁸

Il riferimento è alla “pièce en quatre actes” *Topaze*, primo trionfo teatrale di Marcel Pagnol nel 1928. Pubblicata nel 1930 a Parigi presso Fasquelle e destinata a due trasposizioni cinematografiche firmate da Louis Gasnier (nel 1932, con Louis Jouvet) e dallo stesso Pagnol (nel 1951, con Fernandel), la commedia racconta la storia di un professore di letteratura frustrato che si trasforma in ricco e corrotto affarista, con un’ironica contrapposizione fra le due carriere che certo corrispondeva (a parti scambiate!) alla personale situazione di Gadda e doveva colpirne l’immaginazione:

“Il mio male è dovuto in gran parte allo strazio continuo del dovere fare l’ingegnere, mentre vorrei solo occuparmi di studi e di scrivere, stare al tavolino 5 ore e altre 5 sparanzarmi a leggere. Questo dissidio ha raggiunto negli ultimi anni un’acutezza tale, che io non ho più pace.”⁶⁹

La frase della lettera anonima, scritta da un ricattatore che Topaze riuscirà a neutralizzare, non corrisponde perfettamente a quella ricordata da Gadda: “il y a de l’eau dans le gaz”,⁷⁰ che in francese familiare significa ‘c’è aria di burrasca’, ‘si preparano tempi difficili’. Ma la deformazione, forse involontaria, adatta perfettamente il testo di Pagnol al ruolo ingegneresco dello scrivente: la citazione si deforma, come tanto spesso

⁶⁸ Id., *Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 43. Si veda anche la lettera parallela a Piero Gadda Conti dell’ottobre 1932: “Io dovrei occuparmi (teoricamente) della luce, dell’energia, dei termosifoni, delle latrine, dell’acqua e del gas di questo Stato. Sto costruendo la Centrale Elettrica e Termida dello Stato” (cfr. P. Gadda Conti, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 34).

⁶⁹ Ivi, p. 46 (lettera ad Ambrogio Gobbi del 7 aprile 1934).

⁷⁰ Cfr. M. Pagnol, *Topaze. Pièce en quatre actes*, Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 188 (III, iv).

accade, mimetizzandosi nel tessuto della pagina e dell'immaginario che l'accoglie.

MATERIALI / MATERIALS



SIMONE TURCO

**ON PAULINE QUOTATION MODES
AND THEIR TEXTUAL-LITERARY VALUE.
A BRIEF NOTE ON “2 TIMOTHY”, 2, 19**

Like most of its kind, the apostle Paul’s second Epistle to Timothy contains several more-or-less overt references to parts of the Hebrew Scriptures reinterpreted in a Christian light. Among these, however, a text is found which includes a twofold quotation not entirely – or directly – ascribable to the Hebrew writings. Even though this text has already been analysed from an exegetical viewpoint, has seldom been considered in the context of textual analysis and authorship studies. The well-known text is 2 *Timothy*, 2, 19, which reads:

“Ο μέντοι στερεὸς θεμέλιος τοῦ θεοῦ ἔστηκεν, ἔχων τὴν σφραγίδα ταύτην Ἔγνων Κύριος τοὺς ὄντας αὐτοῦ, καὶ Ἀποστήτω ἀπὸ ἀδικίας πᾶς ὁ ὀνομάζων τὸ ὄνομα Κυρίου”¹

¹ B. F. Westcott – F. J. A. Hort, *The New Testament in the Original Greek*, American edition, New York, Harper & Brothers, 1882, p. 493. Translation: “However, the FIRM Foundation of GOD stands having this INSCRIPTION, ‘The LORD knows THOSE who are his;’ and, ‘Let EVERY ONE who NAMES the NAME of the Lord depart from

The context in which the words are set is a stern condemnation of apostate ideas that seem to have infiltrated the Ecclesia as early as 65 C. E., when the letter is thought to have been penned.² In chapter 2, the writer advises the recipient how to deal with those who entertained and spread the belief that the resurrection had already occurred (8-13). Subsequently, Timothy is warned against useless debates about words, empty speeches and ungodly rumors that would become as contagious as gangrene, and two early supporters of the doctrine of mere spiritual resurrection, Hymenaeus

Iniquity.’” (B. Wilson, *The Emphatic Diaglott*, New York, International Bible Students Association, 1942, p. 714).

² There has been much dispute as to whether this Pastoral Epistle (out of the three that were given this label) was actually written by Paul. A considerable number of scholars concluded that it was not written by the apostle, but by someone who knew about Paul’s last days. The basis for such assumption is the same as is used to disprove the traditional authorship of other Bible writings, even by the same author (mainly Paul), namely, the fact that the style of this one letter differs from that of others bearing his name. However, by such standards, very few works, not only within the Biblical canon, could be associated with any certain writer, as if an author could not change his style, lexicon and form even considerably depending on his readership. Textual analysis is not conducive to the former conclusion, nor does it leave scholarship free from biased standpoints. Although much stylistic analysis favours the assumption that too wide deviations from the norm should be viewed as a sign of a different authorship, alleged proof of apocryphalness in the case analysed here has usually been inferred on rather weak basis, namely, a difference in ‘tone’ and ‘contents’ in respect of, for example, *1 Timothy*. Interestingly, and paradoxically, Jerome Murphy-O’Connor, himself an supporter of the idea that the Pastorals as a whole are not genuine, has come to the conclusion that *2 Timothy* is the only genuine one of the three (*1 Timothy* and *Titus* being, in his view, later inclusions) : see for completeness R. F. Collins, *1 & 2 Timothy and Titus: A Commentary*, Louisville, Westminster John Knox Press, 2002, as well as J. Murphy-O’Connor, *Paul: A Critical Life*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 357 and ff. Further, the quotation-style complements Paul’s as expressed in other canonical writings, and the quotation-context in particular follows a pattern of reasoning that is akin to his manner of developing arguments. In this respect, see P. H. Towner, *The Letters to Timothy and Titus*, Grand Rapids – Cambridge, William B. Eerdmans, 2006, pp. 3-9; Towner also provides a detailed bibliography of both ‘supporters’ of and ‘dissenters’ from the assumption of Paul’s authorship of the Pastorals. Besides revealing an inherent weakness in stylistic methodology (the merits of which it is not our aim or duty to expand on here), the case of *2 Timothy* shows how the problem of Pauline textual criticism is still far from being solved; it would call for a reconsideration of stylistic aspects in more comprehensive and unprejudiced terms.

and Philetus, are mentioned by name (14-18). Thereafter, by the adversative conjunction μέντοι ('however', 'indeed', 'to be sure'), the text introduces the expressions of 19 as two quotations put on an equal level.

As to the first one, we have an official source highlighted by most commentators: the words are taken almost *verbatim* from the Septuagint version of *Numbers*, 16, 5: “ἔγνω ὁ θεὸς τοὺς ὄντας αὐτοῦ”.³ The context is the Levite Korah and his crowd of rebels being summoned before the Tabernacle for God to express his judgment on them.

The second quotation has no equally clear source, as no match can be found in any *Old Testament* text. As mentioned earlier, since the writer presents them both as equally direct quotations, the latter one, not being so in the actual sense, must be considered as such from an exegetical point of view.⁴ Explaining the verse, Charles John Ellicott presents us with an exhaustive précis on the major interpretations furnished up to his time (and as they mostly remained even later):

“The thought [of the second quote] is expressed in a wider and more general form in Isaiah 52:11: ‘Depart ye, depart ye, go ye out from thence, touch no unclean thing . . . Be ye clean, that bear the vessels of the Lord;’ and for the words ‘nameth the name of the Lord,’ see Isaiah 26:13. ‘Naming the name of Jesus’⁵ must be understood in the sense of the last clause of 1 Corinthians 12:3;⁶ in other words, this sentence of the

³ *Septuaginta; id est vetus testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Editio altera quam recognovit et emendavit R. Hanhart (Rahlf-Hanhart), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2006, p, 243. Translation: “Jehova will show who are his” (*The Holy Bible. American Standard Version*, [1901], New York, Watchtower and Tract Society – International Bible Students Association, 1944, p. 166 [Old Testament Section]).

⁴ The exegetical issue is discussed at length in C. R. Erdman, *The Pastoral Epistles of Paul: An Exposition*, Philadelphia, Westminster, 1923, pp. 82-130. See also, much more recently, R. F. Collins, *1 & 2 Timothy and Titus: A Commentary*, cit., pp. 214-238.

⁵ “The Lord” can here be intended as referring to God himself, the application to Jesus possibly being result of confessional leanings [my note].

⁶ *The Holy Bible. American Standard Version*, cit., p. 192 (New Testament Section): “Wherefore I make known unto you, that no man speaking in the Spirit of God saith, Jesus is anathema; and no man can say, Jesus is Lord, but in the Holy Spirit” [my note].

inscription signifies that no man confessing with the heart that Jesus is Lord can commit iniquity deliberately—the two things are utterly incompatible. ‘Iniquity’ here includes the teaching of those false men above alluded to, as their teaching led away from the truth, and resulted in a lax and evil way of life.”⁷

Timothy’s correspondent actuates here a refined textual operation. He presents the recipient with a direct quote he may well have been acquainted with (since it was taken from a well-known version that widely circulated in the Hellenized world) and then interpolates a statement which acquires equal force due to the former one – certainly canonical – but which is the result of his own theological gleaning. In fact, the second statement is the distilled product of various Bible texts and contexts put together to resemble a genuine quotation whose sense might ideally match the first one and, most importantly, provide a suitable climax for the reasoning expressed in the chapter.

This operation, of a textual kind, takes on even greater significance considering the letter’s peculiar target-readership as well as text-economy. The epistle’s frame hinges on two key aspects. Firstly, Paul felt his death was imminent; the effort he poured out into his writing amounted to a concentration of reasonings and admonitions that had to be carried out in a reduced time-space frame. Secondly, the epistle was addressed to Timothy, who already knew Paul’s style and general line of reasoning, and who would thus be able to use it to convey a powerful, direct reminder to the Ecclesia, which had to be spurred on to take definite stand against then-flourishing apostasy. In such a context, the letter, of a private kind and evidently not meant for wide distribution at first, was to be brief,

⁷ *A New Testament Commentary for English Readers*, edited by C. J. Ellicott, London – Paris – New York, Cassel, 1884, vol. III, p. 230. See also J. M. Bassler, *Abingdon New Testament Commentaries: 1 Timothy, 2 Timothy, Titus*, Nashville, Abingdon Press, 2011, p. 147, where the interpretation’s sole focus is on the theological significance, without references to the textual problem.

straightforward, succinct and substantial enough both to be completed before the writer's death and to be quickly interiorized by a Christian recipient acquainted with the holy writings as well as with his mentor's ability to synthesize on doctrine and divinity.⁸

The problem of this quotation was taken into consideration and broadly commented on by many – especially Protestant – exegetes and commentators,⁹ but the study of it in the economy of the work, not only from a religious point of view, has seldom, if ever, been carried out to a minimally satisfactory degree. This little cameo can well be seen as one of the letter's foci, as a sort of melting pot shedding light on the work's manner, time, and environment of composition. It might be a good starting point to reassess Pauline scholarship, especially as concerns the Pastoral Epistles, in two different ways: 1) to highlight a quotation and reasoning pattern that might hide in other works attributed to the same author and – by an unbiased analysis – it can thus serve as a touchstone, albeit minimal, to evaluate other dubious attributions; 2) to provide a key to understanding even better the cultural *humus* in which the epistle was written.¹⁰

Therefore, the epistle should also be considered an achievement in which both the attitudes of the writer and his need to condensate deep and urgent Christian-life and theological messages are revealed in the forging of a literally 'unmatchable' but 'sensibly' genuine quotation whose

⁸ See P. H. Towner, *The Letters to Timothy and Titus*, cit., pp. 10-30.

⁹ See A. W. Meyer – J. E. Huther – G. Lünemann, *Critical and Exegetical Handbook to the Epistles to Timothy and Titus and to the Epistle to the Hebrews*, with a Preface and Supplementary Notes to the American Edition by T. Dwight, New York, Funk & Wagnalls, 1885, pp. 236-237 and pp. 243-245. On the issue of Paul's quotation modes, see A. H. Wakefield, *Where to Live. The Hermeneutical Significance of Paul's Citations from Scripture in "Galatians", 3, 1-14*, Leiden – Boston, Brill, 2003, pp. 11-49. Early criticism of the subject was carried out by J. Gill, *Exposition of the Old and New Testaments*, Paris (Ark.), the Baptist Standard Bearer, 1989 [1st ed. 1810], vol. IX, pp. 320 ff.

¹⁰ See C. B. Puskas – M. Reasoner, *The Letters of Paul: An Introduction*, Collegeville, Liturgical Press, pp. 227-240.

position, in the economy of the verse, of the chapter and finally of the whole work makes it absolutely genuine and truthfully canonical in the reader's eyes, as a literary piece is supposed to be. In this light, quotation stands out as a way of forming the text, a veritable way of writing, which we know Pauline writings (most often not so covertly) not very rarely hinge on. It is a way of directing the reader's perception and understanding; it 'creates' textual truthfulness by acquainting him to novelty, mainly in doctrinal dialectics, using known material and by persuading him about the gist of the reasoning. It encloses here in one dense formulation a vast array of traditional perspectives reinterpreted and reapplied according to the circumstances, to be easily, and aptly, caught in by a single glance and by virtue of sheer epistolary immediacy, and thus to be subjected to further, and deeper, examination.



ROSARIA IOUNES-VONA

CITER À SA MANIÈRE.

GIOVAN FRANCESCO STRAPAROLA ET

GIROLAMO MORLINI

1. Dans la lettre dédiée aux femmes plaisantes et amoureuses, par laquelle débute le deuxième tome des *Piacevoli notti* – publié à Venise en 1553 – l’auteur lui-même, et non pas l’éditeur, comme cela était le cas dans la lettre ouvrant le premier tome publié trois ans auparavant,¹ introduit le doute sur son statut d’auteur :

“Sono molti, amorevoli donne, i quali o per invidia o per odio mossi cercano coi minacciosi denti mordermi e le misere carni squarciare, imponendomi che le piacevoli favole da me scritte, e in questo e nell’altro volumetto raccolte, non siano mie, ma da questo e da quello ladronesamente rubbate. Io, a dir il vero, confesso che non sono mie, e se altrimenti dicesse, me ne mentirei, ma ben holle fedelmente scritte secondo il modo che furono da dieci damigelle nel concistorio raccontate. E se io ora le

¹ Le premier volume, publié à Venise en 1550 par le typographe Comin da Trino, s’ouvre par la dédicace de l’éditeur Orfeo Dalla Carta. Voir Donato Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola*, dans “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CLXXVII, 2000, pp. 540-569.

do in luce, nol fo per insuperbirmi né per acquistar onore e fama, ma solo per compiacere a voi [...]”²

Giovan Francesco Straparola s’en prend ici vertement à ses éventuels détracteurs, mus par une jalousie exacerbée à son égard, sans doute consécutive au succès rencontré par le premier volume,³ réfute l’accusation de larcin littéraire au motif qu’il n’a fait que jouer le rôle du fidèle transcripateur d’une narration orale féminine, et déclare que son unique finalité est celle d’être le serviteur des narratrices, mais aussi des “graziose e amorse donne”⁴ auxquelles l’ensemble de l’œuvre est dédié. Si cette diatribe rappelle celle de Boccace dans l’introduction à la quatrième journée du *Decameron*⁵ et pourrait être lue tant comme un *topos* de la modestie littéraire que comme un acte d’allégeance au modèle qu’avait été jusqu’alors l’écrivain de Certaldo, il importe de rappeler les conséquences qu’une telle “*excusatio non petita*”⁶ a eues auprès de la critique littéraire.

Giuseppe Rua, qui eut un rôle majeur dans la diffusion des *Piacevoli notti*, puisqu’il permit de faire sortir l’œuvre des limbes éditoriaux dans lesquels elle se trouvait depuis sa dernière publication (intervenue en 1608), en proposant en 1899 et en 1908 une nouvelle édition, fut aussi le premier à adresser à Straparola une claire accusation de plagiat, en affirmant que l’œuvre écrite en latin et intitulée *Novellae* du juriste napolitain Girolamo Morlini, publiée en 1520 par l’éditeur français Jean

² G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno, 2000, t. II, p. 425 ([Lettera dedicatoria]).

³ Le recueil fut un véritable *best-seller* en raison de ses nombreuses éditions, entre 1550 et 1608. Voir D. Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola*, cit., p. 540.

⁴ G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 425 t. II, p. 425 ([Lettera dedicatoria]).

⁵ Voir G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, vol. I, pp. 459-462 (IV).

⁶ Cf. D. Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola*, cit., p. 548.

Pasquet de Sallo,⁷ fut “spietatamente saccheggiata dal novellatore di Caravaggio”.⁸ Ce jugement sera repris des années plus tard par Letterio Di Francia (“su 48 pezzi, ben 23 provengono dalle *Novellae* del Morlini”)⁹ et nuancé par Marziano Guglielminetti (“È ipotesi questa del plagio [...] comunque non [...] sufficiente a rendere conto di un volgarizzamento che si presenta, nel complesso, meno improvvisato di quanto non paia a prima vista”).¹⁰ Il est d’autant plus difficile de formuler un jugement péremptoire et d’accuser Straparola de plagiat que le seizième siècle se distingue en Italie par un marché éditorial au caractère fortement anarchique, et par une contradiction de fond entre d’une part la condamnation d’une réappropriation littéraire signalée ou tue, et d’autre part une “annexion sans scrupules”.¹¹

Quelle que soit l’interprétation retenue, il est indéniable que Straparola, ou son éditeur, n’emploie pas les guillemets et ne divulgue donc pas ses sources. En partant du postulat que l’analyse de la citation du recueil napolitain ne saurait être dissociée du contexte de la narration, le Carnaval de Murano aux alentours de 1535, ni d’une vision d’ensemble des *Piacevoli notti*, nous souhaiterions dans cette étude soulever les

⁷ Nous n’avons que quelques informations au sujet de cet éditeur : il exerça son activité à Naples, de 1517 à 1524, et publia des œuvres concernant les sciences et le droit, ainsi que des livres de prière et quelques recueils de poésies. Après la publication en 1520, le recueil (qui comprenait aussi vingt *Fabulae* et une *Comoedia*) tomba dans l’oubli éditorial : soumis à l’Index de 1559, il fut édité à nouveau en 1799 et en 1855.

⁸ Cf. G. Rua, *Intorno alle Piacevoli notti dello Straparola*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XV, 1890, p. 130.

⁹ Cf. L. Di Francia, *Novellistica. Dalle origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, vol. 1, p. 731.

¹⁰ Cf. M. Guglielminetti, *Il plagiatore plagiato (lo Straparola fra il Morlini e il Basile)*, dans Id., *La cornice e il furto. Studi sulla novella del ’500*, Bologna, Zanichelli, 1984, p. 79.

¹¹ Cf. P. Larivaille, *La “grande différence entre les imitateurs et les voleurs” : à propos de la parodie des amours de Didon et d’Enée dans les “Ragionamenti” de l’Arétin*, dans *Réécritures I. Commentaires, parodies, variations dans la littérature italienne de la Renaissance : Berni, l’Arétin, Castiglione, Grazzini*, éditeurs J. Toscan – J. Guidi – M. Plaisance, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983 p. 117.

interrogations suivantes : en premier lieu, pourquoi Straparola fait-il référence à Morlini et non pas à un autre auteur ? À quel type de citation avons-nous affaire dans ce cas précis, vu qu'au seizième siècle le terme plagiat n'existait pas ?¹²

2. On a évoqué, pour expliquer la référence à Morlini, le manque d'inspiration littéraire¹³ ou la nécessité de répondre à une certaine urgence éditoriale, dictée par succès qu'avait rencontré le premier volume.¹⁴ Dans quelle mesure les motifs ci-dessus invoqués sont-ils exhaustifs ? L'interrogation mérite d'autant plus d'être soulevée que Straparola aurait pu aussi tremper sa plume dans des recueils de nouvelles écrits bien avant les *Novellae* de Morlini.

Lorsqu'on approfondit la confrontation des deux œuvres, on s'aperçoit qu'elles se rapprochent par leur caractère hybride (*Le piacevoli notti* comportent des nouvelles mais aussi des énigmes ou devinettes en vers), par le recours à la narration orale brève ainsi que par la présence de thèmes communs, tels que celui du bien-fondé de la violence pour corriger le vol ou de la nécessité d'éviter la prodigalité.¹⁵ Ce sont là autant d'indices transparents d'une parenté dans la façon de concevoir l'écriture et son discours. Mais à y regarder de plus près il se pourrait aussi qu'il y ait aussi un jeu de miroir identitaire entre les deux auteurs.

¹² L'introduction de ce terme dans la langue italienne et dans la langue française date du XVII^{ème} siècle.

¹³ Voir E. Russo, *Forme della narrazione*, dans G. Alfano – C. Gigante – E. Russo, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno, 2016, p. 181.

¹⁴ Voir R. Brusciagli, *La novella e il romanzo*, dans *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1996, vol. IV: *Il primo cinquecento*, p. 867.

¹⁵ Voir G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., t. II, pp. 469-472 et pp. 786-790 (VI, 5 et XIII, 13) e G. Morlini, *Novelle e Favole*, A cura di G. Villani, Roma, Salerno, 1983, p. 236 et 274-276 et (LI et LXI).

Rappelons que Straparola fit publier une œuvre intitulée *Opera nova*, éditée pour la première fois en 1508 par Giorgio Rusconi, puis en 1515 par Alessandro Bindoni : elle se distinguait déjà par son caractère hybride puisqu'elle est composée de sonnets, de *strambotti*, d'épîtres et de chapitres. Malgré sa réédition, elle ne permit pas à Straparola de se faire connaître dans le panorama littéraire de l'époque ; et peut-être est-ce aussi en raison de son statut d'auteur marginal qu'il se rapprocha de Morlini. Bien que le voile sur la vie de ce dernier (1470/1480-*post* 1528) n'ait pas encore pu être totalement levé, nous savons qu'il exerça la profession d'avocat et qu'il enseigna le droit, en qualité de lecteur et de manière irrégulière à l'Université de Naples ; aucune de ces deux activités ne lui permit d'accéder à l'aisance financière et de trouver une place au sein de la société napolitaine,¹⁶ bien que son recueil ait été publié à Naples. Une grande partie de la production littéraire de Morlini "finirà lontano da Napoli, spesso fuori d'Italia ; come accadrà anche per quelle poche copie delle *Novellae* che sfuggiranno al braccio dell'Inquisizione";¹⁷ on peut par conséquent supposer que le recueil du napolitain parvint chez un autre éditeur, à Venise, haut lieu de l'imprimerie en cette première moitié du seizième siècle,¹⁸ et que Straparola eut ainsi l'occasion de le lire et de s'y référer, tirant parti de l'isolement dans lequel était le juriste napolitain et reflétant dans cette démarche sa propre marginalité.¹⁹

Si Straparola a compris l'originalité de Morlini, liée pour certains aspects à la dimension orale ainsi qu'à la tradition de la *facetia*,²⁰ il a aussi

¹⁶ Voir G. Villani, *Nota biografica*, dans G. Morlini, *Novelle e Favole*, cit., p. XLIX.

¹⁷ Cf. Id., *Introduzione*, ibidem, p. XII.

¹⁸ Voir G. Alfano, *La cultura veneta e l'industria tipografica*, dans *Il Rinascimento*, cit., p. 107.

¹⁹ Voir R. Brusagli, *La novella e il romanzo*, cit., p. 870.

²⁰ Voir G. Villani, *Introduzione*, cit., p. XXXIII.

emprunté à l’auteur napolitain son côté polémique, mettant au début du deuxième volume ses lectrices en garde contre les “abbaiatori che contra noi con canina rabbia e con mordaci denti si moveno”.²¹ De son côté Morlini, proclamant la supériorité des *humanae litterae* sur l’action destructive du Temps :

“Siquidem statue et inmagines intereunt aut vi convulsae aut vetustatis situ decoloratae: volumina vero, quae sunt vera spirantiaque hominum simulacra, nulla vi convelluntur, nullo senio oblitterantur, fiuntque vetustate ipsa sanctiora durabilioraque”,²²

demandait aux lecteurs de défendre son livre contre les envieux :

“ [...] lector egregie; teque ipsum rogatum volo ut contra invidos, calumniatores atque malivolos criminatores, qui per trivium et quatrivium viperae linguas virulentas vibrant in perniciem honorum, qui felicitatem invident beatis, doctrinam eruditibus, qui invidiae stimulis irritati virtutem praecellentem allatrare nec cessant, clipeum salutem retineas, meque ab ipsis defendas, illosque coerceas atque fuges: et hoc dumtaxat erit emolumentum mei laboris assidui.”²³

3. Le recueil de Morlini, loin de l’hommage canonique rendu à Boccace par de nombreux auteurs de nouvelles de la première moitié du seizième siècle, est écrit en latin, “un latino fortemente invaso dal lessico e dalla sintassi giuridica [...] , spesso contaminato di forme dialettali, molto inventivo, sino al limite dell’espressionismo”.²⁴ Il s’agit alors d’analyser de plus près le vecteur par lequel Straparola s’est approprié l’œuvre de Morlini, c’est-à-dire la traduction, délaissant ainsi le latin au profit du

²¹ Cf. G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 425 t. II, p. 425 ([Lettera dedicatoria]).

²² G. Morlini, *Novelle e Favole*, cit., p. 6 (*Ad lectorem*).

²³ Ibidem, p. 8 (*Ad lectorem*).

²⁴ Cf. R. Brusca, *La novella e il romanzo*, cit., p. 846.

volgare et intervenant parfois de façon radicale dans le texte d'origine.²⁵ Si la traduction de Straparola concerne dans ce cas précis un fragment de l'œuvre morlinienne (vingt-trois nouvelles),²⁶ elle n'exclut pas le recours à d'autres sources narratives (comme *De proverbiorum origine* de Antonio Cornazano, 1454), amplifiant parfois ou bien ayant recours à des simplifications²⁷ pour opérer une vraie réécriture du texte de départ au nom de la vulgarisation.²⁸

Certains novellistes de la deuxième moitié du seizième siècle (Matteo Bandello, Giovanni Forteguerra, Ascanio de' Mori, Anton Francesco Grazzini et Straparola même) choisissent pour cadre de leur propre narration la fête du carnaval.²⁹ La narration des *Piacevoli notti* est le fait du consistoire mis en place par la veuve Lucrezia Gonzaga pour écouler, à l'intérieur d'un palais de l'île de Murano, les treize derniers jours du carnaval. Bien que Straparola éloigne ainsi le lecteur de la fête et de son effervescence, on ne peut cependant négliger l'influence que ce repère chronologique exerce sur les *favole* : les métamorphoses, les déguisements, l'inversion des rôles, la *beffa* et l'érotisme y occupent en effet une place

²⁵ Voir M. Guglielminetti, *Il plagiatore plagiato (lo Straparola fra il Morlini e il Basile)*, cit., p. 90.

²⁶ Dans le recueil de Straparola la référence à Morlini se concentre dans la douzième et la treizième nuit et l'auteur puise exclusivement dans les quatre-vingt-un nouvelles du recueil napolitain, délaissant ainsi les vingt *Fabulae* et la *Comoedia* qui pourtant font partie intégrante de ce dernier.

²⁷ Voir D. Pirovano, *Introduzione*, in G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., t. I, p. XXXIV-XXXV.

²⁸ Voir L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.

²⁹ Voir A.-Ch. Fiorato, *Il Carnevale dei letterati: argomento novellistico e occasione del novellare in alcuni autori del Quattro-Cinquecento*, dans *Il Carnevale. Dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, Convegno di Studi Roma, 31 maggio – 4 giugno 1989, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1990, pp. 493-514.

importante.³⁰ L'émerveillement que leur narration suscite n'est pas sans rappeler l'étonnement, la stupeur qu'engendrent bien des œuvres maniéristes, comme les tableaux d'Arcimboldo. Ce n'est donc pas un hasard si Straparola introduit à la fin de chaque *favola*, une énigme ou devinette en vers (des huitains, probablement retranscrits à partir de la tradition orale mais non exclusivement)³¹ qui joue le même rôle que le masque pendant le carnaval : elle vise à étonner en décrivant un sujet banal par des constructions verbales et des images insolites, et introduit dans le groupe – fût-il restreint et évoluant à l'abri des regards, comme l'est le consistoire de Lucrezia Gonzaga – une vision différente, non normalisée, du monde.

En citant Morlini à sa manière, Straparola dénote une créativité qui fragilise l'accusation de larcin littéraire, que celle-ci ait émané de ses contemporains ou de la critique. *Le piacevoli notti* ont fortement contribué à faire connaître le recueil de l'auteur napolitain et l'ont sorti des limbes éditoriaux dans lesquels il se trouvait : nous sommes en présence d'une genèse à l'envers, car c'est l'hommage qui lui est rendu par Straparola à marquer le début de sa renaissance.

³⁰ Voir Cl.-G. Dubois, *Le maniérisme. Un formalisme créatif*, Paris, Eurédit, 2011², pp. 208-209.

³¹ Voir R. Ioues-Viona, *Le Carnaval des énigmes dans « Le piacevoli notti » de Giovan Francesco Straparola (Venise 1550-1553)*, dans "Cornucopia", section "Le Verger", automne 2014 (*Bouquet VI : La fête à la Renaissance*, numéro dirigé par M. G. Lucas Fontaine, N. Khattabi et A. Lionetto), pp. 1-15, à l'adresse électronique www.cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/01/Verger-6-Ioues.pdf.



MAICOL CUTRÌ

IL RITRATTO DELL'OZIOSO. LE CITAZIONI MORALI DI FRANCESCO FULVIO FRUGONI

Nel chiudere orgogliosamente il terzo volume dei suoi *Ritratti critici* (1669), un'ampia raccolta di descrizioni di tipi morali negativi costruite su accumuli di massime e citazioni, il frate genovese Francesco Fulvio Frugoni traccia, sotto la maschera letteraria di tal Innocenzio Peregrino, una sorta di profilo autobiografico, tra le cui righe si può leggere anche qualche notizia sulla composizione dell'opera:

“E ben si può divisar in questa, come nelle altre opere di esso, il profitto che ha fatto nella violenza dello studio, e se in lui sian superficiali infrascature le dottrine, poiché le di lui composizioni son più effetti dello *studuisse* che dello *studere*, formate con pochissimi libri e serî giuochi di testa: come alcuni di questi *Contorni critici*, da esso concepiti e partoriti nel letto colla gotta, senza potersi prevaler di altri autori che di quelli che aveva in capo. Il *Contorno dell'Ozioso* singolarmente, pieno di tanti dotti riflessi, è un produzione fatta a furor d'ingegno, ne' dolori più artetici [*sic*] della podagra, senz'altro intervento che del di lui cervello, rivolgente colla reminiscenza ciò che trovavasi in capitale, per impiegarlo opportunamente in quell'angusto procinto.”¹

¹ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, Venezia, Combi & La Noù, 1669, vol. III, pp. 668-669. Per una dichiarazione analoga si veda Id., *Il cane di Diogene*, Presentazione di G. M. Anselmi, Note introduttive di N. Bonazzi e F. Rossi, Bologna, Forni, 2009 [edizione anastatica della *princeps* Venezia, Bosio, 1689], vol. I (*Primi Latrati*), pp.

Proprio il *Contorno dell'Ozioso*, uno dei ritratti della raccolta ispirato alla condanna dell'ozio che è una costante nella cultura europea del XVII secolo,² si presenta come un testo ricchissimo di citazioni e ci permette dunque di associare il metodo citatorio frugoniano a quello mnemonico che organizza tante enciclopedie barocche. Qui infatti le citazioni non sono semplicemente un artificiale pigmento che permette di ombreggiare delle scintillanti pitture a soggetto (secondo un parallelismo teorico tra le arti tipicamente barocco), ma si organizzano secondo un calcolato criterio.

È necessario innanzitutto catalogare i materiali, per la quasi totalità in lingua latina, seguendo l'ordine del testo e riconducendo ogni frammento alla sua fonte. Delle sessantasette citazioni dirette riscontrate, trentasei sono introdotte dal nome dell'autore o da una parafrasi di esso.³ Le rimanenti, per lo più da fonti bibliche o scolastiche, sono anonime.⁴

245-246. Nella trascrizione dei passi frugoniani, si è seguito un criterio di moderato ammodernamento grafico: normalizzazione degli apostrofi e degli accenti; eliminazione delle *h* etimologiche e superflue, quindi trascrizione dei gruppi *ph*, *th*, in *f*, *t*, ecc.; riduzione del nesso *ti* in *zi* e di *tti* in *zzi*; distinzione normativa di *u* e *v*; regolarizzazione di & congiuntiva con *e* o *ed*; normalizzazione delle *i* grafiche e delle maiuscole in eccedenza; mantenimento delle oscillazioni tra consonanti semplici e doppie; trascrizione delle *ii* o *ji* finali in *î*; intervento sulla punteggiatura per rendere maggiormente comprensibile la lettura.

² Si veda M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, nuova edizione a cura di M. Galzigna, Milano, Rizzoli, 2012³, pp. 148-149.

³ Virgilio (1, 19, 20, 27), Varrone (2), Giuliano Imperatore (3), Tertulliano (11), Demostene (15), Petrarca (20), Persio (22), Orazio (24), Seneca (25, 33, 56, 67), Democrito (mediato da Stobeo 26), Columella (28), Claudiano (31), Plinio (36), Aulo Gellio (39, 40), Elio Sparziano (41, 42), Catullo (44), Ovidio (45), Cicerone (46), Diogene Laerzio (mediato da Erasmo 51, 65, 66), Catone (52), Erycius Puteanus (53), Senofonte (55), Antonio Pérez (57), Giovenco (58), Terenzio (63), Plutarco (64).

⁴ Libri della *Bibbia* senza riferimenti (5, 6, 7, 10, 12, 13, 16, 21, 35, 37, 48, 59, 61, 62) e con riferimenti (9, 17, 38, 43, 47), Sant'Ambrogio (6, 27), Rabano Mauro (23), Aristotele e Scolastica (8, 32, 60), Virgilio (54), Ovidio (49, 50), un proverbio (30), un'etimologia (14).

1. *Per un catalogo di citazioni*

[1] “*totamque infusa per artus / Mens agitat molem, et magno se corpore miscet*”⁵

Virgilio, *Aeneis*, VI, 726-727

[2] “*choreas astricas*”⁶

Varrone, *Saturae Menippeae*, fr. 273, 3

[3] “*circa Solem choreas ducunt*”⁷

Flavio Claudio Giuliano, *Orationes*, IV, 135b (*Ad Helios regem*)

[4] “*omnes tenentes gladios et ad bella doctissimi*”⁸

Canticum canticorum, 3, 8

[5] “*omnia per ipsum facta sunt; et sine factum est nihil*”⁹

Ioannes, 1, 3

[6] “*nescit tarda molimina*”¹⁰

Sant' Ambrogio, *Expositiones Evangelii secundum Lucam*, 19

[7] “*ferebatur super aquas*”¹¹

Genesis, 1, 2

[8] “*esse propter operari*”¹²

Massima della Scolastica¹³

[9] “*homo nascitur ad laborem*”¹⁴

Iob, 5, 3

[10] “*faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*”¹⁵

Genesis, 1, 26

[11] “*considera totum Deum ocupatum*”¹⁶

Tertulliano, *De resurrectione carnis*, 6

⁵ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 207.

⁶ Ivi, p. 212.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 213.

⁹ Ivi, p. 214.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 215.

¹² *Ibidem*.

¹³ Si veda F. Suárez, *Disputationes metaphysicae*, in Id., *Opera omnia*, Parisiis, apud L. Vivès, 1861, t. XXV, p. 438 (XIII, xiv, 12).

¹⁴ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 216.

¹⁵ Ivi, p. 217.

¹⁶ *Ibidem*.

- [12] “*ut operaretur et custodiret illum*”¹⁷
Genesis, 2, 15.
- [13] “*noluit intelligere ut bene ageret*”¹⁸
Psalmi, 35, 4
- [14] “*ab occulendo*”¹⁹
Etimologia tradizionale²⁰
- [15] “*oculum morum indices*”²¹
Demostene, *Amatoria*, 159b
- [16] “*si oculus tuus fuerit simplex totum corpus tuum lucidum erit*”²²
Matthaeus, 6, 22
- [17] “*delectabile est oculis videre Solem*”²³
Ecclesiastes, 11, 7
- [18] “*Tenebris nigrescunt omnia circum*”²⁴
Virgilio, *Aeneis*, XI, 824
- [19] “*tenebrosa palus Acheronte refuso*”²⁵
Virgilio, *Aeneis*, VI, 107
- [20] “La gola, il sonno e l’oziose piume / hanno dal mondo ogni virtù
sbandita”²⁶
F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, VII, 1-2
- [21] “*boves arabant et asini pascebantur*”²⁷
Iob, 1, 14
- [22] “*Auriculas asini quis non habet ?*”²⁸
Persio, *Saturae*, I, 121
- [23] “*impinguatus, incrassatus, dilatatus [...] recalcitravit*”²⁹

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Ivi, p. 219.

¹⁹ Ivi, p. 226.

²⁰ Si veda J. Fungerus, *Etymologicum trilingue*, Lugduni, De Harsy, 1607, p. 527b.

²¹ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 226.

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ Ivi, p. 227.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Ivi, p. 228.

²⁸ Ivi, p. 230.

²⁹ *Ibidem.*

Rabano Mauro, *Commentarium in Ezechielem*, XI, 28

[24] “*nil sine magno / vita labore dedit mortalibus*”³⁰
Orazio, *Saturae*, I, ix, 59-60

[25] “*Generosos animos labor nutrit*”³¹
Seneca, *Ad Lucilium epistulae*, 31, 5

[26] “*plures sunt exercitatione boni, quam natura*”³²
Democrito, fr. 242 (Stobeeo, *Sententiae*, 3, 29, 66)

[27] “*Vade ad apem, et disce ad ea quam laboriosa sit operatrix*”³³
Sant’Ambrogio, *Hexameron*, V, xxi, 70

[28] “*trunca pedum primo*”³⁴
Virgilio, *Georgicon*, IV, 310

[29] “*quanto grandior, atque rotundior, tanto peior*”³⁵
Columella, *Res rustica*, IX, 4

[30] “*Neque mel, neque apes*”³⁶
Erasmus, *Adagia*, I, vi, 62

[31] “*Non quisquam fruitur veris odoribus, / hybleos latebris nec spoliat favos, / si fronti caveat, si timeat rubos: / armat spina rosa, mela legunt apes*”³⁷
Claudiano, *Fescennina*, IV, 7-10

[32] “*sunt in perpetuo labore animantia*”³⁸
Aristotele, *Etica Nicomachea*, VII, xiv, 1154b

[33] “*non est viri timere sudorem*”³⁹
Seneca, *Ad Lucilium epistulae*, 31, 7

[34] “*in sudore vultus tui vesceris pane tuo*”⁴⁰
Genesis, 3, 19

[35] “*super pectus tuum gradieris, et in terram comedes*”⁴¹
Genesis, 3, 14

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² Ivi, pp. 230-231.

³³ *Ibidem.*

³⁴ Ivi, p. 232.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ Ivi, p. 233.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Ivi, p. 234.

⁴¹ *Ibidem.*

- [36] “*serpentes neque sanguinis, neque sudoris, vim habet*”⁴²
Plinio, *Naturalis historia*, X, 198
- [37] “*exaltabuntur cornua iusti*”⁴³
Psalmi, 74, 11
- [38] “*operatus est in eis*”⁴⁴
Matthaeus, 25, 16
- [39] “*homines exercendo conteri*”⁴⁵
Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, XI, ii, 6
- [40] “*si nihil exerceas, inertia atque torpedo plus detrimenti facit quam exercitatio*”⁴⁶
Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, XI, ii, 6
- [41] “*Ego nolo Caesar esse, / Ambulare per Britannos, / Scythicas pati pruinas*”⁴⁷
Scriptores Historiae Augustae [Elio Sparziano], *De vita Adriani*, XVI, 3⁴⁸
- [42] “*Ego nolo Florus esse, / ambulare tabernas, / latitare per popinas, / culicos pati rotundos*”⁴⁹
Scriptores Historiae Augustae [Elio Sparziano], *De vita Adriani*, XVI, 4
- [43] “*ecce haec fuit iniquitas Sodomae sororis tuae superbia saturitas panis et abundantia et otium ipsius*”⁵⁰
Ezechiel, 16, 49
- [44] “*Otium et reges prius et beatas / perdit [sic] urbes*”⁵¹
Catullo, *Carmina*, LI, 15-16
- [45] “*Quaeritur Aegistus quare sit adulter? / In promptu causa est: desidiosus erat*”⁵²
Ovidio, *Remedia amoris*, 161-162
- [46] “*Qui propter desidiam in otio vivuunt [...] tamen in turpi inertia capiunt voluptatem*”⁵³

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Ivi, p. 235.

⁴⁷ Ivi, p. 236.

⁴⁸ Questa è a sua volta una citazione del poeta Annio Floro.

⁴⁹ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 237.

⁵⁰ Ivi, p. 238.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Ivi, p. 240.

⁵³ *Ibidem.*

Cicerone, *De lege agraria oratio secunda*, 37, 103

[47] “*abstulit opprobrium ex Israel*”⁵⁴
Breviarium Romanum (De libro primo Regum)

[48] “*Erravi sicut ovis quae periit*”⁵⁵
Psalmi, 118, 176

[49] “*Otia si tollas, periere Cupidinis arcus, / contemptaeque iacent et sine luce faces*”⁵⁶

Ovidio, *Remedia amoris*, 139-140

[50] “*Venus otia amat*”⁵⁷
Ovidio, *Remedia amoris*, 143

[51] “*Otiosum negotium amorem esse, quod hic affectis [sic] potissimum occupet otio deditos*”⁵⁸

Erasmus, *Apophthegmata*, III (*Diogenes Cynicus*, II, vii)⁵⁹

[52] “*principium iniustitiae*”⁶⁰
Porfirio, *De abstinencia*, III, 26

[53] “*Cadaver est hominis, non homo, qui otiosus et cuius vivo in corpore mens sepulta*”⁶¹

Ericio Puteano, *Suada attica, sive Orationum selectarum syntagma*, IX

[54] “*Ignavum pecus fucos a presepibus arcent*”⁶²
Virgilio, *Georgicon*, IV, 168

[55] “*a melioribus ad peiora migrare otium esse*”⁶³
Senofonte, *Memorabilia*, III, ix, 9

[56] “*contemptisse quam solve*”⁶⁴
Seneca, *Ad Lucilium epistulae*, 49, 6

[57] “*Su restitucion deve el que usurpa conceptos de otros, como el que roba otras cosas, y mayor, porque tiene algo de sacrilegio el robar cosa del alma*”⁶⁵

⁵⁴ Ivi, p. 241.

⁵⁵ Ivi, p. 242.

⁵⁶ Ivi, pp. 243-244.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Questa è a sua volta una citazione di Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum*, VI, 51.

⁶⁰ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 245.

⁶¹ Ivi, p. 246.

⁶² Ivi, p. 251.

⁶³ Ivi, p. 255.

⁶⁴ Ivi, p. 256.

⁶⁵ Ivi, p. 257.

Antonio Pérez, *Aphorismos de las Segundas Cartas*, 137

[58] “*Informem rapuit ficus de vertice mortem*”⁶⁶
 Giovenco, *Evangelica Historia*, IV, 632

[59] “*Fur erat et loculos habebat*”⁶⁷
 Ioannes, 12, 6

[60] “*numerus motus*”⁶⁸
 Aristotele, *Physica*, IV, xi, 219b

[61] “*non est vestrum nosse tempora, vel momenta, quae pater posuit in sua potestate*”⁶⁹
 Actus Apostolorum, 1, 7

[62] “*ponens in thesauris abyssus*”⁷⁰
 Psalmi, 32, 7

[63] “*rerum omnium primum*”⁷¹
 Terenzio, *Heautontimorumenos*, II, iii, 123

[64] “*serviunt etiam ii qui alioquin imperare videntur*”⁷²
 Plutarco, *Aratus*, XLIII, 2

[65] “*pretiosissimum impendium*”⁷³
 Erasmo, *Apophthegmata*, VII (*Democritus Milesius*, v)

[66] “*Nullum esse sumptum pretiosorem tempore; solum enim hoc recuperare non potest et tamen vulgo nihil habetur vilius tempore*”⁷⁴
 Erasmo, *Apophthegmata*, VII (*Theophrastus Eresius*, iii)⁷⁵

[67] “*Nemo invenitur qui pecuniam suam dividere velit: vitam unusquisque suam multis distribuit*”⁷⁶
 Seneca, *De brevitate vitae*, III, 1

⁶⁶ Ivi, p. 258.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 259.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Questa è a sua volta una citazione di Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum*, V, 40.

⁷⁶ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 261.

2. *Per un profilo dell'argomento*

Dietro all'apparente disordine che sembra caratterizzare la prosa matura frugoniana, si nasconde una ferrea volontà di armonica organizzazione che mira ad esaurire ogni possibile connotazione del tipo morale 'ozioso', passando dall'universale al particolare e accumulando citazioni che sostengono il ragionamento. Punto di partenza è il moto come principio cosmico e Dio come motore immobile che regola l'armonia delle sfere cosmiche, grazie alla sua perfetta virtù: l'ozio allora, opposto al movimento, è un principio fisico negativo: compare qui una sola citazione diretta dell'*Eneide* [1], con forti echi lucreziani.⁷⁷ Le pagine successive sviluppano nei particolari questa parte cosmologica, esaminando i continui mutamenti fisici dei quattro elementi, fino a delineare l'armonia dei moti astrali, angelici e della materia creata. Le citazioni di autori pagani si adattano qui al discorso cristiano, come quelle di Varrone [2] e dell'imperatore Giuliano [3]. Le altre citazioni sacre dalla Bibbia [4, 5, 7], da Sant'Ambrogio [6] e dalle massime scolastiche [8], fanno parte dell'armamentario retorico di un dotto predicatore.⁷⁸

L'inattività cosmica si trasferisce poi alla dimensione umana e anche in questo caso coincide con una perversione della legge divina. L'ozio capovolge infatti la condanna alla fatica e al lavoro, che Adamo ha ricevuto dopo la cacciata dall'Eden, come ribadiscono le citazioni bibliche e patristiche [9, 10, 11, 12].⁷⁹ L'anima umana, invece, è un principio dinamico, come dimostra una serie di allusioni a filosofi greci (Senocrate, Zenone, Talete, Aristosseno, Eraclito, Ipparco) e una digressione su intelletto, volontà e memoria che riecheggia un passo di Sant'Agostino (*De*

⁷⁷ Si veda *ivi*, pp. 203-208.

⁷⁸ Si veda *ivi*, pp. 208-216.

⁷⁹ Si veda *ivi*, pp. 216-219.

trinitate, X, 17-19).⁸⁰ Legame tra anima e corpo, emblema di mobilità, è l'occhio: l'occhio aperto dell'uomo virtuoso osserva la virtù divina, come confermano le citazioni bibliche [16, 17]; l'occhio chiuso dell'uomo vizioso affonda nelle tenebre mortali, come confermano le citazioni virgiliane [18, 19]. Non a caso una delle poche citazioni non latine quella petrarchesca [20], serve ad aprire una breve requisitoria contro l'inutilità del sonno, immagine tipicamente barocca della morte.⁸¹ Da un adagio satirico di Persio [22] prende poi avvio una serie di proverbiali analogie tra gli uomini (nobilitati dal lavoro) e le bestie: lo sterile fuco è destinato a soccombere senza raggiungere il miele prodotto dalle api operose, come suggerisce la citazione di Claudiano [31]; il freddo serpente, emblema del peccato originale, è costretto a nutrirsi della sola polvere [35, 36].⁸²

L'ozio come peccaminosa corruzione della natura umana si trasferisce ora sul piano sociale, come origine della rovina pubblica; e l'autore privilegia qui gli aneddoti o gli *exempla*. I primi esempi sono costruiti su coppie oppostive: la crapula del poeta Floro [41] è contraria alla solerzia dell'imperatore Adriano [42]; la città di Sodoma, prima florida, si degrada per la corruzione dei costumi [43]; Egisto, l'amante di Clitemnestra, è l'opposto del marito Agamennone [45]; il re Davide, dapprima in preda alla lussuria, si trasforma in pentito e penitente [48].⁸³ Il parallelismo tra polo pagano e polo biblico non è ovviamente casuale e le citazioni sacre sono il *pendant* di quelle classiche, che illustrano spesso la condanna della lussuria (Catullo [44] e Ovidio [45]). Dopo una ricapitolazione,⁸⁴ Frugoni pronuncia un'invettiva tipica del discorso satirico, condannando energicamente coloro che usurpano gli uffici

⁸⁰ Si veda *ivi*, pp. 219-225.

⁸¹ Si veda *ivi*, pp. 225-230.

⁸² Si veda *ivi*, pp. 230-234.

⁸³ Si veda *ivi*, pp. 234-244.

⁸⁴ Si veda *ivi*, pp. 244-246.

pubblici e i falsi letterati che trasformano la dignità dell'*otium* nella passiva accettazione del vizio e dell'ipocrisia.⁸⁵ Gli esempi negativi sono qui i viziosi imperatori Eliogabalo e Domiziano, mentre un aforisma di Antonio Pérez [57] conclude opportunamente questa sezione 'politica'.⁸⁶

La conclusione ritorna in circolo a un concetto universale, quello del Tempo, poiché l'ozio è riconducibile al cattivo uso del tempo dato agli uomini da Dio. Il tono stoico di queste pagine, dedicate alla brevità della vita e all'inevitabilità della morte, culmina opportunamente con la citazione senecana del *De brevitae vitae* [67] che invita ad essere compassionevoli per la misera esistenza che accomuna tutte le creature.⁸⁷ L'autore, da parte sua, si riserva una finale ma pur sempre morale argutezza dichiarando che "nel persuader all'Ozioso il guadagno del tempo, l'ha inutilmente, ma non senza lode, perduto".⁸⁸

3. *Il punto di vista morale*

Se è vero che l'arte mnemonica, come suggeriva Gottfried Wilhelm Leibniz, deve obbedire al criterio dell'enumerazione dei diversi elementi, ma anche a quelli della distinzione e dell'analogia che li associano o li dissociano in serie distinte,⁸⁹ il metodo compositivo di Frugoni può essere definito come una mnemotecnica⁹⁰ finalizzata a un discorso rigorosamente morale. I materiali enciclopedici adibiti dal frate genovese, le serie di citazioni ed esempi come variazioni potenzialmente infinite sul tema di

⁸⁵ Si veda *ivi*, pp. 246-251.

⁸⁶ Si veda *ivi*, pp. 251-258.

⁸⁷ Si veda *ivi*, p. 258-262.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 262.

⁸⁹ Si veda G. W. Leibniz, *Sulla saggezza*, in *Id., Scritti di logica*, a cura di F. Barone, Bologna, Zanichelli, 1968, pp. 197-201.

⁹⁰ Si veda P. Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1960.

partenza (l'ozio), risultano infatti ordinati da uno sforzo combinatorio riconducibile alle teorie retoriche dell'epoca (Emanuele Tesauro, Matteo Peregrini, Paolo Segneri, Daniello Bartoli, Baltasar Gracián). E il punto di vista che permette di organizzare le serie sfuggendo alla minaccia del caos⁹¹ è proprio quello etico che distingue il bene dal male e la virtù dal vizio, permettendo di disporre ordinatamente le citazioni lungo il filo logico del ragionamento.⁹² Così, per esempio, la definizione scolastica del Tempo diventa una prova a supporto della virtù ontologica del fare e dell'agire ("numero del moto perché opposto all'Ozio") i moniti biblici sull'imperscrutabilità della sapienza divina diventano prove teologiche della preziosità del tempo ("Tempo prezioso, e perciò riposto nella divina tesoreria"), le massime sapienziali sull'importanza del Tempo stigmatizzano l'ozio colpevole dell'uomo ("così poco è stimato [...] che dall'ozioso viene posposto al vizio e al sonno"), le sentenze degli antichi filosofi sono al servizio dei moniti cristiani sul buon uso del tempo ("Tempo scialacquato, tempo perduto!").⁹³

Si capisce allora che il contesto storico delle fonti impiegate non abbia alcuna importanza di fronte al valore didattico delle citazioni, che funzionano esattamente come le figure e i motti dell'emblematica.⁹⁴ Le loro parole sono portatrici di significati da riqualificare ogni volta secondo l'esplicita intenzione dell'autore, conciliando "l'edonismo dell'arguzia con

⁹¹ Si veda G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, nuova edizione a cura di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004, p. 35.

⁹² Per la parentela di questo metodo con la *disputatio* scolastica si veda C. Lértora Mendoza, *El método derivativo en la Escolástica: formas de disputatio y estrategias argumentativas*, in "Studium. Filosofía y Teología", XVIII, 35, 2015, pp. 97-99.

⁹³ Cfr. F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, p. 258.

⁹⁴ Per l'emblematica in ambito barocco si veda M. Praz, *Studi sul concettismo*, Milano, Milano, Abscondita, 2014 [1^a ed. 1946], ma anche W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete*, vol. II: *Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Gianni, Torino, Einaudi, 2001, pp. 219-220

l'insegnamento morale implicito".⁹⁵ Frugoni ricostruisce in tal modo, con la sua mira particolare, la struttura enciclopedica dei repertori sapienziali e degli zibaldoni tematici di sentenze ben noti agli intellettuali barocchi, dalla *Officina vel Naturae historia per locos* (1503) di Jean Tixier de Ravisi (Ravisius Textor) e dai *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris* (1556) di Giovanni Pierio Valeriano, fino al *De symbolica Aegyptiorum sapientia* (1623) di Nicolas Caussin e alla *Historia ludicra, ex omni disciplinarum genere selecta* (1652) di Baldassarre Bonifacio;⁹⁶ dando vita a una scrittura inclusiva che non vuole "trascurare nulla".⁹⁷

Non è allora un caso che molte citazioni presenti nei *Ritratti critici* si ritrovino identiche nel capolavoro di Frugoni, *Il cane di Diogene* (1687-1689),⁹⁸ sia pure all'interno di una differente scrittura narrativa.⁹⁹ Le citazioni sull'ozio, per esempio, ritornano nei primi "latrati" del nuovo libro,¹⁰⁰ sia pure con un ruolo più discreto: prive del nome dell'autore di riferimento, assimilate nel tessuto del racconto, parafrasate o spostate nelle postille marginali. Ed è significativo che esse abbondino proprio in una sezione dell'opera, *La moda smoderata*,¹⁰¹ a sua volta configurata come un'invettiva contro gli oziosi nei panni degli ignoranti e inaugurata da una

⁹⁵ Cfr. M. Praz, *Studi sul concettismo*, cit., p. 152.

⁹⁶ Si veda A. Sana, *La libreria del Frugoni*, in "Studi secenteschi", XXXIV, 1993, pp. 123-258; Id., *Noterelle frugoniane. Marino, Petronio e Ravisius Textor nel "Cane di Diogene"*, ivi, XL, 1999, pp. 349-360; Id., *Il mappamondo dell'erudizione*, in F. F. Frugoni, *Il Tribunal della Critica*, a cura di S. Bozzola e A. Sana, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Guanda, 2001, vol. I, pp. IX-LXXII.

⁹⁷ Cfr. A. Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, p. 74.

⁹⁸ *Il cane di Diogene*, iniziato fra il 1661 e il 1663, fu completato probabilmente fra il 1673 e il 1678, quindi riveduto costantemente fino al 1685-1686.

⁹⁹ Si veda L. Rodler, *Una fabbrica barocca. Il "Cane di Diogene" di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 185-197.

¹⁰⁰ Per [8], [9], [20], [21] e [53] si veda rispettivamente F. F. Frugoni, *Il cane di Diogene*, cit., vol. I, p. 389, p. 476, p. 383, p. 389 e p. 389.

¹⁰¹ Si tratta del terzo racconto, che chiude la prima parte dell'opera.

significativa opposizione fra “sonno”, che come “tomba” seppellisce i pigri, e la “tromba” del Giudizio, che deve risvegliarli e rigenerarli:

“Ho per costume, non che salutare, istruttivo di non istringermi troppo, o mio Ingegnoso, col *sonno*, per esser questo *fratell’uterino dell’ignoranza*. E ben si chiama imagine della morte [...] più morto è l’ignorante, non sol d’un che dorma per risorgere dal suo letargo, ma anche d’un che sia morto nella tomba, poiché, così l’uno come l’altro, risvegliaransi: l’ignorante no, che non ha udito per sentire del giudicio la tromba.”¹⁰²

Come quella fra “tromba” e “tomba”, si riferisce agli oziosi anche la convenzionale opposizione fra “api” attive e “fuchi” inutili, presente nei *Ritratti critici* (lo abbiamo visto) ma anche in altre opere frugoniane. Pensiamo ancora al *Cane di Diogene* (“un commune di oziosi non è dissimile da uno sciame di fuchi. Mangiano il mèle che fabbricarono le api”),¹⁰³ ma anche nei *Fasti del miracoloso S. Francesco di Paula* databile al 1681-1682 (“esser congenito a’ sapienti, che sono le api e non i fuchi de’ libri, non partirsene così presto quando vi trovano abbondanza di mèle”)¹⁰⁴ e nell’*Epulone, opera melo-drammatica* del 1675 (“quelle api succhiose alle quali toccò in sorte di volare al possesso di fiori così olezzanti, senza consentir che v’abbiano accesso i fuchi dorati”).¹⁰⁵ Se il tema e le immagini ritornano, allora, ritornano anche le citazioni corrispondenti, poiché Frugoni ribadisce il suo pessimismo nei confronti degli uomini¹⁰⁶

¹⁰² F. F. Frugoni, *Il cane di Diogene*, cit., vol. I, p. 383. *Tomba e tromba* si riferiscono ovviamente a *Matthaeus*, 24, 30-31 e forse a Dante (*Inferno*, VI, 94-96), ma l’immagine ricorre anche nel *Sueño del Juicio Final* di Francisco de Quevedo, autore sicuramente conosciuto dal Frugoni (si veda F. de Quevedo, *Sueños y Discursos... corregidos y emendados...*, Valencia, I. B. Marçal, 1628, f. 1v).

¹⁰³ Cfr. F. F. Frugoni, *Il cane di Diogene*, cit., vol. I, pp. 388-389.

¹⁰⁴ Cfr. Id., *I fasti del miracoloso S. Francesco di Paula*, Venezia-Milano, G. A. Maietta, s. a., p. XVIII.

¹⁰⁵ Cfr. Id., *L’Epulone, opera melo-drammatica esposta con le Prose morali-critiche*, Venezia, Combi & La Noù, 1675, p. 298.

¹⁰⁶ Si veda C. Reale, *Coordinate del pessimismo frugoniano*, in “Vichiana”, s. V, 9, 1989, pp. 1-23.

combinando e ricombinando ossessivamente gli stessi elementi: figure e frasi, emblemi e motti in continuazione ricordati, ripetuti e variati in un campionario maniacale da una febbrile grafomania. Il suo gusto per l'accumulo trasforma l'assunto morale di partenza in una proliferante enciclopedia, per definizione mai conclusa poiché le citazioni non finiscono mai:

“ [...] io non ti mostro già ora quelli [profili] che mi medito di far a questi Ritratti quando avrò pace, per far sempre più guerra al Tempo ed all'Invidia, i due capitali nemici del virtuoso; perché me li sono ideati alla norma di quelli che ho lasciato correre al capo del Superbo, ancorché ad essi manchino i rapporti dell'imitazione artificiosa a' migliori e più classici poeti greci, latini, spagnuoli, francesi ed italiani. Applicazione che richiede sofferenza, ed è bastevole a far crescere le annotazioni, molte delle quali mi trovo nel mio scartafaccio appuntate, con tale feracità che potrebbero formar un grosso volume.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ F. F. Frugoni, *Ritratti critici*, cit., vol. II, pp. 375-376.



MILENA CONTINI

**GLI “APPUNTI” LINGUISTICI DI TOMMASO
VALPERGA DI CALUSO E QUALCHE CITAZIONE
DANTESCA**

Nella parte finale del suo trattato incompiuto *Appunti sullo studio e sulla lingua*¹ l'abate Tommaso Valperga di Caluso (17637-1815) espone alcune riflessioni sulla lingua italiana all'interno di un bizzarro racconto ricco di citazioni dantesche, inserito nel testo senza alcun commento.

La narrazione inizia *ex abrupto*, durante un discorso intorno ai mali causati dalla superstizione. L'abate narra in prima persona che tempo addietro, alle tre di notte, era capitato a casa di un amico, “solenne professore di lettere umane”,² il quale, in evidente stato di *shock*, giaceva su una poltrona con la veste da camera a tal punto impregnata d'olio che il

¹ Oltre ai classici studi di Carlo Calcaterra e Marco Cerruti, si veda ora M. Contini, *La felicità del savio. Ricerche su Tommaso Valperga di Caluso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

² Cfr. T. Valperga di Caluso, *Appunti sullo studio e sulla lingua*, in M. Contini, *La felicità del savio. Ricerche su Tommaso Valperga di Caluso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, p. 152. L'autografo è consultabile presso il Fondo del Castello di Masino (ms. 399), gestito dal Fondo Ambiente Italiano.

liquido untuoso era caduto sul pavimento e sopra il tavolino antistante.³ Valperga, imbarazzato, dopo aver biasciato qualche frase di circostanza, si accinge a togliere il disturbo, ma l'amico lo trattiene perché desidera spiegargli il motivo di quella strana scena. A questo punto si apre un racconto nel racconto e l'autore dichiara, con elegante ironia, di riportare le parole dell'amico senza operare alcun intervento:

“Allora mi feci animo a domandargli il fatto dell'olio come fosse andato, ed egli con pienissima risposta mi soddisfece, la quale ben potete pensarvi non essermi rimasta nella memoria così appunto come l'udi da lui. Ma né sarò meno verace degli storici più rinomati se vi dirò che queste furono le sue precise parole.”⁴

Il professore riferisce che mentre era immerso nella lettura dei *Ragguagli del Parnaso*⁵ di Traiano Boccalini è apparso al suo cospetto il dio Mercurio,⁶ che ha trasportato il suo spirito nel Regno dell'Eloquenza, sposa del dio irritata con il marito per le sue ricorrenti infedeltà. Qui giunto, egli vede una moltitudine di uomini vestiti con gli abiti più difforni, che denunciano diverse provenienze geografiche e temporali. S'imbatte poi in un amico e collega, intento a litigare con un rubizzo e ringhioso cruscante che si esprime con termini desueti:

“[...] sento non lungi ad alta voce caldamente contendono due Italiani, ambedue vestiti di nero, ma l'uno colla zazzera incipriata ed abito corto, l'altro con un grande cappello ed tonaca e mantello sino a terra si distingue a un sacco di carbone solo alla faccia di color di natiche di fanciullo sculacciato, e se altro abito avesse avuto e lunga barba potea passare per *Caron dimonio con occhi di brace* mentre con stizza insieme e

³ Il riferimento a questa sostanza è forse dovuto al fatto che l'olio era considerato un rimedio magico contro i veleni e le maledizioni.

⁴ Ivi, p. 152.

⁵ Anche nei *Ragguagli del Parnaso* si fa riferimento all'intervento di un nume, ad un regno fantastico e a una riunione di uomini saggi.

⁶ Forse Valperga si è ispirato al *De nuptiis Mercuri et Philologiae* di Marziano Capella, nel quale però la valenza di Mercurio e Filologia non è “decriptata univocamente dai commentatori sia medievali sia moderni” (cfr. I. RAMELLI, *Introduzione*, in M. Cappella, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano, Bompiani, 2001, p. XI).

burbanza dice: ‘Vedi tracotanza? un lombardo, che appena alla sfuggita ha veduto di Fiorenza i palagi ed i quadri e le statue, nel fatto della lingua osa contender con me che di mercato vecchio trite le salii tant’anni e sono Accademico della Crusca? Ma tagliate a vostro talento, che colla penna vi farò vedere se so ribadire ogni purtà e scaponire un provano. Non anderà guari che vi morderete le pugna di non esservi andato a fiorentinizzare prima d’entrar di fregola di schiccherar carta’.’⁷

Il contendente con “zazzera incipriata ed abito corto” – sotto i cui panni si cela, probabilmente Vincenzo Monti⁸ – si difende da queste accuse, sottolineando che la sua provenienza lombarda non gli impediva di essere capito dai lettori (“ch’io so farmi leggere”).⁹ A questo punto interviene il nuovo venuto che domanda il motivo della contesa all’amico, il quale approfitta di questa interruzione per appartarsi con lui e intavolare un discorso sulla lingua italiana. L’amico spiega inoltre al proprio collega lo scopo della loro venuta a Resipoli,¹⁰ capitale del Regno dell’Eloquenza: tutti i dotti, chiamati da ogni luogo della terra e dalle più diverse epoche storiche, parteciperanno a un dibattito sotto l’occhio vigile di tre censori,

⁷ T. Valperga di Caluso, *Appunti sullo studio e sulla lingua*, cit., p. 154.

⁸ Monti ha in comune col personaggio sia la provenienza geografica lombarda sia la professione, dato che fu, per breve tempo, professore di eloquenza a Pavia. Egli inoltre fu in contatto con Valperga, che scrisse le prose introduttive ai *Versi montiani* (Parma, Bodoni, 1787), corresse altri versi premessi all’edizione dell’*Aminta* tassiana (Parma, Bodoni, 1789) ed elogiò la traduzione montiana dell’*Iliade* contro quella di Melchiorre Cesarotti. Se Valperga non poté leggere la *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* (pubblicata due anni dopo la sua morte), egli fu al corrente dell’avversione di Monti per i cruscanti e le vuote dispute accademiche, palesata già nelle *Profusioni agli studj dell’Università di Pavia per l’anno 1804* (Milano, Sonzogno, 1804) e ribadita in tre dialoghi satirici usciti sul “Poligrafo” fra il giugno del 1813 e il febbraio del 1814. Monti ricambiò la stima dell’abate citandolo nella *Proposta* con grande ammirazione e Valperga si occupò della contesa tra Monti e i fiorentini anche in una lettera perduta sulla lingua italiana indirizzata a Gian Francesco Galeani Napione (si veda C. Boucheron, *De Thoma Valperga Calusio*, Torino, Chirio et Mina, 1833, p. CXV). L’identificazione del personaggio del racconto con Monti permette di datare gli *Appunti sullo studio e sulla lingua* agli ultimi anni di vita dell’autore.

⁹ Cfr. T. Valperga di Caluso, *Appunti sullo studio e sulla lingua*, cit., p. 154.

¹⁰ Probabile allusione al greco ῥῆσις ovvero *parola, discorso*: Resipoli sarebbe la città della parola.

Longino, Orazio e Voltaire. E con questa delucidazione il racconto si arresta bruscamente.

Il cruscante è ottuso, aggressivo, sgarbato, collerico e queste pecche morali si riflettono nel suo aspetto fisico, ridicolo e al tempo stesso mostruoso. Egli non accetta una discussione costruttiva, ma si limita ad attaccare l'interlocutore dichiarando la propria superiorità e utilizzando esclusivamente dei termini attinti al *Vocabolario della Crusca*. Le sue intransigenti argomentazioni, tuttavia, offrono al professore e al suo amico lo spunto per confrontarsi sul problema della lingua italiana.

Essi criticano innanzitutto le teorie dei fiorentinisti che pretendono di detenere il monopolio sulla lingua italiana e si arrogano “il diritto di farci i maestri addosso”.¹¹ Citano allora Dante, il Calmeta, Gerolamo Muzio e Baldassar Castiglione, che in modi diversi si erano opposti al fiorentinismo, aggiungendo anche un generico rinvio ai “parecchi moderni”¹² che condividono questa posizione. La polemica si indirizza poi verso l'uso del fiorentino trecentesco, lingua ormai lontanissima “dal parlare de' tempi nostri”.¹³ I due personaggi ripercorrono e commentano la canonizzazione dell'imitazione della lingua trecentesca operata da Pietro Bembo e proseguita da Leonardo Salviati e dagli accademici della Crusca. Ciò che preme di più ai due professori non è tanto riesumare contese ormai vecchie di quasi trecento anni, ma concentrarsi sul problema attuale dell'insegnamento dell'italiana ai giovani:

“ [...] Ma che importa a' giovani manifestar tutto questo? Non basta propor loro alcuna gramatica a studiare e alcuni buoni libri a leggere, ed a noi non giova piuttosto poichè non parreano e gramatici e scrittori non toscani eccellenti por loro in mano questi per iscreditare il fiorentinismo senza discapito della favella nostra?. 'Basterebbe' risposi io 'non giovasse loro di saper di più che per la naturalezza buon uso e proprietà

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 155.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 154-155.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 155.

delle espressioni, quantunque non ci dobbiamo abbandonare alla cieca a seguire nessuno, pure ci possiamo fidare degli scrittori naturali Toscani e soprattutto de' Fiorentini assai più che degli altri di uguale e talor anche di maggior valore'."¹⁴

I maestri devono fornire ai propri allievi strumenti autorevoli e devono insegnare loro ad affrontare lo studio della lingua senza pregiudizi. Nessun modello deve essere assunto in modo acritico, anche se alcuni scrittori sono generalmente più affidabili di altri. Grazie al dialogo tra i due amici, l'autore da un lato ribadisce le proprie posizioni sulla lingua, che non si discostano da quelle presentate in altri suoi scritti come *Delle lingue e della Gramatica*,¹⁵ e dall'altro sottolinea l'importanza del metodo di insegnamento, ricollegandosi in questo modo ai temi svolti nella prima parte degli *Appunti sullo studio e sulla lingua*.

Nel racconto di Valperga sono presenti alcuni riferimenti alla *Commedia*, che associano il viaggio del letterato settecentesco a quello oltremontano di Dante: dal calco generico ("voleva io domandare al mio duce qual fosse quella gente e quel luogo")¹⁶ alla citazione vera e propria dell'*Inferno* ("come corpo morto cade", "Allor si mosse ed io li tenni dietro", "Caron dimonio con occhi di brace", "femmine da conio").¹⁷ Se è vero che l'abate era refrattario alla pratica citatoria (è molto raro che nelle sue opere egli citi esplicitamente o implicitamente autori antichi o moderni, se non come semplici esempi), qui invece le citazioni, attribuite al "solenne professore di lettere umane", sono importanti e in due casi anche ben rilevate graficamente, perché sono collocate al centro del foglio e separate dal resto del testo da due ampi spazi bianchi.

¹⁴ Ivi, p. 156.

¹⁵ Questo scritto risale all'ultimo decennio di vita dell'autore e precede di poco gli *Appunti*. Si veda Id., *Delle lingue e della Gramatica*, in M. Contini, *La felicità del savio. Ricerche su Tommaso Valperga di Caluso*, cit., pp. 132-144.

¹⁶ Cfr. T. Valperga di Caluso, *Appunti sullo studio e sulla lingua*, cit., p. 153.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 153, p. 154 e p. 154. Si veda rispettivamente D. Alighieri, *Inferno*, V, 142, I, 136, III, 109 e XVIII, 66.

Bisogna innanzitutto sottolineare che le citazioni scelte dal Valperga sono, in tre casi su quattro, celeberrime: il verso conclusivo del primo canto, usato per descrivere la fiduciosa partenza del professore verso il “voto dove i pianeti s’aggirano e le comete”,¹⁸ al seguito di Mercurio; la descrizione del traghettatore ctonio, utilizzata per rappresentare in modo grottesco i tratti mostruosi del cruscante, trasfigurato dal proprio folle infervoramento; e il verso finale del quinto canto, quando Dante perde i sensi non solo per pietà nei confronti dei due sventurati amanti, ma anche per le accuse di Francesca verso la letteratura in genere e quella amorosa in particolare, scelto non a caso per ritrarre la subitanea perdita di sensi da parte del professore, che cade a terra mentre è assorto in mille fantasticherie “intorno alla [sua] professione”¹⁹ di intellettuale.

La quarta citazione, meno nota delle precedenti, presenta alcuni tratti interessanti. In questo caso Valperga non sottolinea con il tratteggio la frase (com’era sua abitudine), ma fa seguire “femmine da conio” dal rinvio al verso e al canto (riferendosi per errore al XVII e non al XVIII). L’abate usa l’espressione con il significato di ‘donne che si concedono in cambio di denaro’, riferendosi alle “sfacciatelle”²⁰ che giacciono con il fedifrago Mercurio e collegandosi ad alcuni commentatori antichi (Alessandro Vellutello, Giovanni Bertoldi, Giovan Battista Gelli) che attribuivano a “conio” il significato traslato di *moneta*; diversamente da altri commentatori (l’Ottimo, Buti, l’Anonimo Fiorentino) che affiancavano “conio” a *coniello* ovvero inganno, intendendo la frase come ‘donne da ingannare, da sedurre con arti fraudolente’.²¹ Nella biblioteca del castello di Masino, dove visse e studiò Valperga, è presente un’edizione della

¹⁸ Cfr. T. Valperga di Caluso, *Appunti sullo studio e sulla lingua*, cit., p. 153.

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 152.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 156.

²¹ Si veda E. Ragni, *Conio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Dantesca, 1970, vol. II pp. 147-148.

Commedia, nella quale sono affiancati i commenti di Vellutello e di Cristoforo Landino, concordi nell'attribuire a "conio" significato di moneta o denaro.²² Va sottolineato, però, che su questo esemplare non è presente l'*ex libris* del Valperga, apposto invece sull'esemplare di una stampa settecentesca della prima cantica, nel quale, a proposito dell'espressione "femmine da conio" si legge: "*Conio* impronta sul denaro, qui pel denaro medesimo; onde *femmine da conio* vale quanto *femmine, che per denaro vendono la propria onestà*".²³

L'interesse di Valperga per la *Commedia* non era dunque limitato alla sua passione di bibliofilo che gli fece consultare certamente numerose edizioni e commenti del poema dantesco, oggi non conservate a Masino;²⁴ ma ben più ampio e approfondito, come testimoniano anche i suoi saggi di traduzione latina dell'*Inferno*.²⁵ Non è casuale allora che negli *Appunti sullo studio e sulla lingua* le citazioni dantesche abbiano una chiara funzione polemica, legata alla fiera avversione di Valperga per ogni pedanteria arcaizzante.²⁶ Gli autori del passato, infatti, vanno studiati in modo approfondito e ammirati per la loro grandezza, non imitati

²² Cfr. *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso*, Venezia, Domenico Nicolino per Giovambattista Sessa, 1564, p. 96: "Qui non son femine da conio, cioè da pecunia, la qual si conia" e "Qui non son femine da conio, cioè femine da moneta stampata e conia" (Vellutello).

²³ Cfr. *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.* [fra' Baldassare Lombardi, minore conventuale], Roma, Antonio Fulgoni, 1791, p. 251.

²⁴ L'unica altra edizione antica della *Commedia* custodita nel castello è una non eccelsa traduzione francese di fine Cinquecento: B. Grangier, *La Comedie de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire et Paradis mise en ryme françoise et commentée par M. B. Grangier*, Paris, Jehan Gesselin, 1597.

²⁵ Si veda M. Contini, "Ugolini mors". Traduzioni latine di "Inferno", XXXIII, in "Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri", VIII, 2011, pp. 97-102 e Ead., *Versione latina di "Inferno"*, XXXIII, in "Lo Stracciafoglio", V, 10, 2014, pp. 41-46.

²⁶ Oltre a quelli già citati, ricordiamo altri suoi scritti linguistici: il *Discorso sulla lingua italiana* (databile alla seconda metà degli anni Ottanta) e il trattatello *Della lingua italiana* (1791).

maldestramente: perciò egli critica, ad esempio, l'uso contemporaneo di riproporre gli accenti dei poeti antichi,²⁷ a suo avviso sgradevoli e ormai superati, facendo riferimento proprio a Dante nel suo trattato *Della poesia*;²⁸ perciò negli *Appunti* le citazioni sono un esplicito omaggio a colui che “vinse la dura impresa de’ due penaci e del beato regno”,²⁹ con i suoi versi. A differenza di Giovanni Boccaccio, criticato aspramente e ripetutamente dall’abate,³⁰ Dante è qui annoverato tra gli oppositori del fiorentinismo (“egli avea pensiero di farsi forte con quanto Dante, il Calmeta, il Muzio, e parecchi moderni gli somministravano ad umigliare il fiorentinismo”).³¹ Le citazioni della *Commedia* sono anche un omaggio a Dante studioso di lingua, da parte di un autore che ha sempre palesato una decisa insofferenza nei confronti degli avvocati della “fiorentineria”, assidui frequentatori dei “treconi di Mercato Vecchio”.³²

²⁷ Come facevano sia Cesarotti sia Vittorio Alfieri, in questo ben lontano dal gusto del proprio maestro.

²⁸ Si veda T. Valperga di Caluso, *Della poesia. Libri tre*, Torino, Giossi, 1806, pp. 12-13. Il trattato fu scritto nel 1780 e ampiamente rielaborato negli anni successivi.

²⁹ Cfr. Id., *Galleria di poeti italiani a Masino*, Torino, Bianco, 1814, p. 5.

³⁰ Si veda Id., *Della poesia. Libri tre*, cit., p. 63, pp. 181-182 e pp. 236-237.

³¹ Cfr. Id., *Appunti sullo studio e sulla lingua*, cit., p. 156.

³² Cfr. Id., *Della lingua italiana qual facoltà se ne richieda a scriver libri*, in *Ideologismo e italianità nella trasformazione linguistica della seconda metà del Settecento*, a cura di C. Calcaterra, Bologna, Minerva, 1946, p. 164.



ANDREA SCIUTO

UN RICORDO DI DELIO TESSA: EDOARDO FERRAVILLA E LA PARODIA DELL'OPERA

Primavera, un elzeviro di Delio Tessa uscito su “Il Corriere del Ticino” nel 1939, comincia con un intenso abbandono nel paesaggio della bella stagione incipiente, nei pressi di uno specchio d’acqua alla periferia di Milano. Presto, però, vengono introdotte due scene narrative: nella prima la segretaria di un avvocato resiste alle attenzioni di un anziano cliente che attende di essere ricevuto; nella seconda la stessa giovane è stata mandata a sbrigare una commissione all’ufficio del Registro, dove l’impiegato allo sportello la invita a “una strana gita in biroccio a Pavia”.¹ Commenta il narratore:

“ [...] s’è ricordato forse di Ferravilla nel *Minestron*:
Vieni o bella
Vieni a Pavia
ivi d'amor vivrem!”

¹ Cfr. D. Tessa, *Primavera*, in Id., *Ore di città*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1988, p. 164.

A Pavia! Come si può vivere d'amore a Pavia? E andarci apposta?"²

Il riferimento è a Edoardo Ferravilla (1846-1915), capocomico dialettale milanese. L'impiegato, evidentemente, non s'è ricordato bene: il personaggio ferravilliano non chiama la sua amata "bella", ma "cara".³ Ma anche al narratore qualcosa sfugge: i versi non sono del *Minestron, follia di carnevale in un prologo e tre atti* di Edoardo Giroud (1879)⁴ ma dell'*Opera del maester Pastizza* (1880), sempre parodia del mondo dell'opera lirica, sempre interpretata da Ferravilla.⁵

Spiegare il *lapsus* richiede di allontanarsi da Tessa per un po' e andare a rispolverare i rapporti di questo *Pastizza* con il mondo dell'opera parodizzato.

1. *Un melomane comico*

Si tratta di uno dei testi più famosi e apprezzati dell'intero *corpus* ferravilliano, anche se la paternità della scrittura andrebbe discussa: ricorda Cletto Arrighi in una nota che "la parte di Pastizza è tutta creazione di Ferravilla, come pure la musica al piano";⁶ e ciò sembra implicare che il

² *Ibidem.*

³ Cfr. E. Ferravilla, *L'opera del maester Pastizza*, Milano, Barbini, 1880, p. 43 (XIII).

⁴ Si veda E. Giroud, *Minestron, follia di carnevale in un prologo e tre atti*, in Id., *A la pretura, commedia in un atto – Minestron, follia di carnevale in un prologo e tre atti*, Milano, Barbini, 1879, pp. 33-64.

⁵ Sull'autore e le sue opere C. Guaita, *Edoardo Ferravilla e la scena dialettale milanese*, in *Filosofie sull'attore*, a cura di K. L. Angioletti, Milano, LED, 2010, pp. 33-49 e A. Sciuto, *Ferravilla autore, Ferravilla attore. La parola di Edoardo Ferravilla tra oralità e drammaturgia*, Tesi di Dottorato in Storia della Lingua e Letteratura Italiana (XXV ciclo), Relatore prof. M. Marazzi, Milano, Università degli Studi, 2013.

⁶ Cfr. C. Arrighi – F. Fontana – Jarro, *Ferravilla e compagni. Studi critici e biografici*, con disegni originali dell'artista V. Bignami, Milano, Aliprandi, 1890, p. 63. Arrighi fu capocomico di Ferravilla per un certo numero di anni, sulla storia della

testo nel suo complesso non lo sia. Sulla stessa linea è l'indicazione che troviamo sulla copertina della *princeps*: “*Vaudeville* in un atto. Musica del M.^o Cesare Casiraghi. La parte del Maester Pastizza venne immaginata e recitata a soggetto dall'Attore E. Ferravilla”; il che, però, non dà alcuna indicazione su eventuali altri autori. Possiamo ritenere certo, tuttavia, che l'attribuzione tessiana a Ferravilla sia da riferire all'interpretazione dell'attore milanese, piuttosto che alla stesura del testo.

L'*Opera del maester Pastizza* ci presenta un melomane incallito, il ricco Pastizza, che si scontra con l'assessore Michele per la concessione del parco pubblico, ove vorrebbe rappresentare una grandiosa opera di propria composizione. Il musicista ha anche combinato il matrimonio della propria nipote Rosina con tale Teodoro Elefanti, direttore d'orchestra figlio di un suo amico. Carlo, spasimante di Rosina, si finge questo fantomatico Elefanti (che nessuno ha mai visto) per introdursi in casa dell'anziano, e coinvolge dei musicisti amici affinché allestiscano l'opera di lui. Mentre lo scalcinato *ensemble* avvia le prove dell'opera, una lettera avvisa Pastizza che Teodoro ha preso moglie e che perciò il previsto matrimonio con Rosina non si può fare. La circostanza costringe Carlo a palesare la propria identità e il testo non ci dice se Pastizza approverà le nuove nozze o se cacerà via il giovane, ma sulla scena la gestualità degli attori al momento della rivelazione (il dialogo è sovrastato dal canto del coro) dovevano abbastanza espliciti per gli spettatori.

Comico è certamente Pastizza, che millanta autorevoli e prestigiose collaborazioni, ma lo strale di Ferravilla colpisce anche l'assessore digiuno di cultura musicale, forse tra i pochi rappresentanti della classe politica nell'opera del comico milanese:

“PASTIZZA [...] El voraria che mi avess invidaa dei personaggi ragguardevoli, tra i quali on Gioachimo...

MICHELE Chi l'è sto Gioachin?

PASTIZZA Rossini, on certo Rossini.

MICHELE El conossi minga.⁷

PASTIZZA Oh, el soo ben! Sarebbe un disonore per Gioachimo se fosse conosciuto da lei.”⁸

Gioacchino Rossini è uno degli autori con cui Pastizza vanta improbabili amicizie (“La sinfonia della *Semiramide* ghe l’hoo fada quasi tuta mi”).⁹ Ci sarebbe da chiedersi quanto vecchio è il personaggio, se sostiene di aver contribuito alla scrittura di un’opera del 1823: il testo ferravilliano ha debuttato nel 1877, se si intende ambientato in epoca contemporanea il personaggio dovrebbe aver scritto cinquantaquattro anni prima. Ebbene, sul tema dell’età la stesura del testo in nostro possesso comprende alcune delle *gag* nate dall’improvvisazione:

“GALLETINI Mi scusi, voglio levarmi una curiosità. Quanti anni ha lei?

PASTIZZA La me pare una domanda un po’ indiscreta; io non ho domandato a lei la sua età.

GALLETINI Oh, io ce lo dico subito: Io ne ho diciotto.

PASTIZZA Sì? È una bella età. Io ne ho dodici.”¹⁰

Nelle sue memorie Ferravilla ricorda lo spunto originario dell’opera:

“Un buon violinista, certo Reduzzi, che teneva un posto onorevole nelle orchestre, aveva avuto l’idea di un lavoro in cui il protagonista non voleva saperne di musica e si acconciava a subirla come condizione *sine qua non* per dar marito alla figlia.

⁷ “El conossi minga” è anche una battuta di un altro fortunato personaggio impersonato da Ferravilla, lo zio Camola in N. Brianzi, *Bagolamento-fotoscultura*, Milano, Barbini, 1882, p. 22 (VII). Egli la pronunzia quando il nipote gli nomina l’imperatore Tiberio in riferimento alla moglie Agrippina e l’allusione alla famiglia Giulio-Claudia riecheggia quella dell’*Agrippina* di Georg Friedrich Haendel.

⁸ E. Ferravilla, *L’opera del maester Pastizza*, cit., p. 13 (III).

⁹ Cfr. *ivi*, p. 37 (XII).

¹⁰ *Ivi*, p. 30 (X).

La commedia, che partiva da uno spunto comunissimo, me ne fece pensare un'altra in cui la trama fosse su per giù la stessa, ma il personaggio principale avesse la mania, anziché l'orrore, della musica. E di qui nacque *El maester Pastizza*. È sottinteso che la scena al piano fu improvvisata e, dopo tre o quattro sere, fissata definitivamente.”¹¹

Come si vede, Ferravilla dichiara qui la propria responsabilità di autore, modificando l'idea umoristica di Reduzzi e trasformando l'opposizione tematica in un gioco di accumulo grottesco. D'altra parte, se il personaggio ferravilliano di Pastizza non si può ridurre alla semplice “estemporaneità di un'interpretazione improvvisata”,¹² è anche vero che la figura è legata a celebri improvvisazioni dell'attore, come questa:

“E la paura del pazzo – il Dassi – com'è comica! Anche qui il Ferravilla ha inventato una frase che passò poi in dettato popolare. Per sottrarsi a lui, che non vuol cantare nel coro, Pastizza si mette dietro l'uscio, che dà nella camera vicina, sporge fuori il braccio, e dice al pazzo: *Vedi mano, vedi mano* – coll'indice teso.”¹³

Nell'opinione dei contemporanei, il personaggio ferravilliano che più si avvicina a Pastizza è il Vecchio protagonista della *Scena a soggetto musicale* (1876): semplice scena di un anziano signore in vestaglia e papalina che intrattiene la nipote strimpellando al pianoforte dei brani d'opera troppo difficili per la sua debole voce; l'effetto comico nasce appunto dalle stecche, dai debiti di fiato, dalle imperfezioni tecniche dell'esecuzione.¹⁴ Il testo nacque come aggiunta a soggetto alla commedia

¹¹ Edoardo Ferravilla parla della sua vita della sua arte del suo teatro, a cura di R. Sacchetti, Milano, Società Editoriale Italiana, s. d. (ma 1911), p. 47.

¹² Cfr. S. Asti, *Edoardo Ferravilla, attore, drammaturgo, capocomico*, Tesi di laurea in Lettere, Relatore prof. P. Bosisio, Milano Università degli Studi, 1989-1990, p. 230.

¹³ C. Arrighi e F. Fontana, *Ferravilla. Studio critico e biografico*, cit., pp. 59-60. Si veda *L'opera del maester Pastizza*, cit., p. 28 (IX): “PASTIZZA [...] Parli col maestro, là... (*indicando*). MATTO (*via a soggetto*). Dassi è l'attore che interpretava questo corista pazzo.

¹⁴ Il testo è inedito, ma esiste il film *Scena a soggetto musicale* di Arnaldo Giacomelli (Comerio Film, Italia, 1915); e la registrazione sonora della *Scena* è in un

di Cletto Arrighi *Dal tecc alla cantina*, diventando poi un'opera autonoma che precede di solo un anno il Pastizza. Le due *pièces* hanno finito per confondersi e una veniva rappresentata con alcune *gag* dell'altra,¹⁵ tanto che il vecchio e la ragazza della *Scena a soggetto musicale* potrebbero essere visti come lo stesso Pastizza molti anni dopo (ancor più decrepito e solo) e la figlia di Rosina già felicemente sposata.

2. Citazioni verdiane

Ferravilla ricorda come nel terzo atto del *Minestron* di Giraud, in origine, doveva apparire lui travestito da donna, impersonando un soprano che doveva imparare la parte di Violetta per *La Traviata*. La versione successiva invece, messa in scena dallo stesso attore, prevedeva il baritono Gigione¹⁶ che si cimentava con la parte del conte di Luna per *Il Trovatore*: “Temendo però che qualcuno si innamorasse di me sostituii il quadro del *Trovatore* ottenendo, per uno speciale favore della casa Ricordi, anche l'uso dello spartito verdiano.”¹⁷ Molte fonti confermano come le rappresentazioni di Ferravilla fossero apprezzate dallo stesso Verdi:

disco allegato a L. Sanguinetti, *Il teatro dialettale milanese dal XVII al XX secolo*, Milano, Ufficio Stampa del Comune, 1966.

¹⁵ Si veda G. M. Sala, *Il grande Edoardo. Memorie ferravilliane 1846-1946*, Milano-Roma, Gastoldi, 1946, p. 35.

¹⁶ Il nuovo personaggio, uno dei più fortunati di Ferravilla, è il tipo del cantante con bellissima voce finché chiacchiera con gli amici in Galleria, ma destinato a essere fischiato appena mette piede sul palcoscenico.

¹⁷ *Edoardo Ferravilla parla della sua vita della sua arte del suo teatro*, cit., p. 48. Nella versione pubblicata si trova la redazione antica dell'opera, quella con Violetta: si veda E. Giraud, *Minestron, follia di carnevale in un prologo e tre atti*, cit., pp. 54-57. La versione con Gigione è conservata in un manoscritto nella Biblioteca della Famiglia Meneghina, dal catalogatore attribuito senz'altro a Edoardo Giraud. Ferravilla aveva già scritto un'opera nella quale un'intera compagnia di cantanti incapaci si cimenta nel *Trovatore*: si veda E. Ferravilla, *On agent teatral*, in Id., *On agent teatral – El sur Pedrin in conversazion – Ona lezion a gratis. Tre scherzi comici*, a cura di A. Bentoglio, introduzione di A. Zanardi, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 89-126.

“Quando il maestro Pastizza, intento a sciorinare le sue amicizie illustri, fece quella sera il nome del Peppino, tutti gli sguardi conversero nel palchetto donde Verdi assisteva allo spettacolo; sguardi che si convertirono subito in un prolungato applauso a lui. Pochi giorni dopo ricevetti un biglietto nel quale Giuseppe Verdi mi ringraziava di aver secondato il suo desiderio e aggiungeva: “Non mi stancherò mai di risentire quel gioiello che è la Scena a soggetto: è una cosa shakesperiana”;¹⁸

e in particolare il *Minestron*:

“Il Conte di Luna (Ferravilla), Manrico (Giraud), Leonora (Emma Ivon), Fernando (Sbodio), Azucena (Giovannelli).

Non è a dire il successo che riportarono in quella sera, come in tante altre, gli attori cantanti del Teatro Milanese. Tredici anni dopo, a Sant’Agata, sullo scrittoio del Maestro, riprodotte in effigie in due statuette grottesche, rividi le sembianze di Ferravilla e di Giraud negli sgargianti paludamenti indossati... pel *Minestron*.”¹⁹

In quell’epoca la rappresentazione del *Minestron* era letta proprio come una parodia del *Trovatore*:

“Ormai accade di rado di poter sentire un buon *Trovatore*. Un po’ per mutamento artistico avvenuto nei pubblici, un po’ più per la deficienza di veri cantanti che possano cantarlo... e forse anche — perché no? perché il Ferravilla ne ha fatto una tal gustosa parodia, che non è più dato di vedere sulle scene un *Manrico* dall’elmo piumato, senza correre colla mente all’ingresso in scena di *Manrico-Ferravilla*, che inciampa a rotta di collo, contro la traversa di legno della scena e vien quasi a dar del naso contro il coperchio del suggeritore! Avrò veduto cinquanta *Trovatori*, ma non ho mai potuto trattenere una risata imperiosa all’ingresso di Manrico.”²⁰

Se Gigione è consapevole di non avere le doti del bel canto e cerca il

¹⁸ Edoardo Ferravilla *parla della sua vita della sua arte del suo teatro*, cit., p. 79.

¹⁹ *Idealità convergenti. Giuseppe Verdi e Giovanni Tebaldini. Ricordi saggi testimonianze commenti*, a cura di A. M. Novelli e L. Marucci, Ascoli Piceno, D’Auria, 2001, p. 45. Il brano citato è tratto da un testo autobiografico di Tebaldini pubblicato nel 1940.

²⁰ M. Basso, *Giuseppe Verdi. La sua vita, le sue opere, la sua morte. Storia popolare raccontata*, Milano, La Milano, 1901, p. 76. Il personaggio di Ferravilla non è Manrico ma il Conte di Luna: il *lapsus* è probabilmente dovuto a uno scambio fra il *Minestron* e la *Scena a soggetto musicale*, dove pure è presente un’aria di Manrico.

successo puntando su effetti superficiali, Pastizza al contrario è profondamente convinto delle proprie qualità musicali, dolorosamente frustrate. Si rifugia dunque nel culto dell'arte e invoca i grandi compositori, improvvisando una canzone che inizia come un'aria d'opera, si trasforma in una litania con musicisti in luogo dei santi, diventando alla fine un'amara invettiva:

“Ah! Lei chiama pazzie
 dell'arte il sacro amor?
 Di tai parole rie
 non sente in cor orror?
 Si scosti, io lo ripudio,
 indegno egli è di me,
 vanne dai cieli *ad inferos*,
 fra noi distanza v'è.
 Ah, dove siete, o martiri
 dell'arte musicale?
 Venite qui, schiacciatemi
 quel misero mortale.
 Oh! Donizetti, oh! Porpora,
 Pedrotti, Paganini,
 oh! Mercadante, oh! Coppola,
 Beethoven, Boccherini,
 Coccia, Mozart, Vaccai,
 Mendelssohn, Bottesini,
 Gobatti, Pergolesi,
 Meyerbeer, Rossini,
 Ponchielli, Cimarosa, Auber, Petrella, Peri,
 Wagner, Asioli, Nini,
 Rossi, Aidin, Pacini,
 oh! Glinka, Majer, Weber,
 Paisiello, Cherubini,
 oh! Generali, oh! Manna,
 ah! angelico Bellini!
 E Verdi? Oh! sommo aiutami,
 tu pur invoco, ispirami
 tal melodia terribile
 da farlo tramortir!”²¹

²¹ *L'opera del maester Pastizza*, cit., pp. 34-36 (XII).

L'invettiva si chiude con uno scatto che ricorda da vicino una famosa aria del *Trovatore*, l'opera parodiata da Gigione (e si ricordi che *Ah! sì, ben mio*,²² aria che immediatamente precede *Di quella pira*, era uno dei cavalli di battaglia del Vecchio nella *Scena a soggetto musicale*):

“Di tal bestemmia
l’orrido accento
ancor io sento
per l’aer suonar
Deh! Vanne, scostati,
dal guardo mio,
o giuro a Dio
l’avrai a pagar.”²³

“Di quella pira l’orrendo foco
tutte le fibre m’arse, avvampò!...
Empi, spegnetela, o ch’io tra poco
col sangue vostro la spegnerò...”²⁴

Nella *Scena a soggetto musicale* la rappresentazione del personaggio è ispirata a una delicata psicologia. Le stecche della voce che non arriva alle note alte sono quasi una metafora della fragilità del vecchio che si tuffa nelle melodie del suo passato. E il significato funebre è sottolineato dal finale dell’aria verdiana (“e solo in ciel precederti / la morte a me parrà!”),²⁵ ultimo ritornello che il personaggio canta prima della buonanotte:

“Sulla soglia, si volge; e guarda a lungo il pubblico. ‘Buonanotte’. Ma lo sguardo, la voce, la tosse, dicono *addio*. E proprio qui, la risata idiota e unanime erompe. ‘*Capissen no che el va a morì, sti àsen!*’ ci disse un giorno Ferravilla, sdegnato.

²² Si veda S. Cammarano, *Il Trovatore*, in *Tutti i libretti di Verdi*, Introduzione e note di L. Baldacci, con una postfazione di G. Negri, Milano, Garzanti, 1975, p. 285 (III, vi).

²³ E. Ferravilla, *L’opera del maester Pastizza*, cit., p. 36 (XII).

²⁴ S. Cammarano, *Il Trovatore*, cit., p. 286 (III, vi).

²⁵ Cfr. *ibidem* (III, vi).

Quello scatto ci commosse come una confessione.”²⁶

Nell’*Opera del maester Pastizza*, al contrario, una satira feroce colpisce gli improbabili musicisti, sia l’ingenuo compositore, sia coloro che cercano di ingannarlo. Ma il canto con cui egli si difende, appellandosi a quel sistema di cui vorrebbe far parte,

“ [...] diventa, nel gioco sottile di una sorta di aria nell’aria, un’irresistibile parodia globale del melodramma italiano; accompagnata però [...] da un ‘affetto’ sincero per il melodramma, tanto amato – o, almeno, tanto connaturato alla coscienza del momento – da garantire piena licenza a chi così lo derideva sulle scene comiche, all’interno di un *vaudeville*. ”²⁷

La comicità di Pastizza opera in due direzioni: per un verso l’innalzamento, nel proprio atteggiarsi, della conversazione quotidiana al tono dell’opera; per l’altro, l’abbassamento del dettato lirico, nella sua composizione operistica, a registro e contenuto della conversazione quotidiana. Questo è il caso della scena citata da Tessa, una lunga lettura (probabilmente cantata) che il protagonista fa della propria opera:

“PASTIZZA ‘Atto sesto, scena quattordicesima. Timoteo entra in scena, essendo oscura la suddetta, urta nel muro e si fa male. –Eccomi alfine, dopo tanti patimenti io rivedo almeno il mio paese diletto. Gran Dio, io ti ringrazio. E lei, e lei che adoro, dov’essa mai sarà? Oh! Come la vedrei volentieri! Eccola, eccola... Oh! Dio, sei tu!– – Son io.– –Felissina...– –Timoteo...– (Si abbracciano entrambi si guardano in faccia con

²⁶ B. M. Luzzi, *Edoardo Ferravilla, il suo tempo, la sua arte, i suoi compagni*, in “La Martinella di Milano”, 11-12, 1954, p. 761.

²⁷ R. Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. 6: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, p. 386. Leydy usa ‘*minestrùn*’ come nome comune, per indicare un genere musicale definito “da osteria” e basato sulla “‘riutilizzazione’ di materiale derivato dalla pratica melodrammatica, in contesti comunicativi di segno profondamente alterato” (cfr. *ivi*, p. 333). Il nome sarebbe diffuso in Lombardia, ma gli esempi citati da Leydi sono raccolti nella seconda metà del Novecento: si dovrebbe appurare se alla fine dell’Ottocento il termine era usato da Ferravilla e Giraud perché indicava già quel genere, o viceversa se indicava quel genere proprio in seguito all’impiego dei due autori comici.

piacere) –Abbracciami. Mi ami ancora?– (Con sospetto) –Se io t’amo? Non domandarlo nemmeno perché mi fai venire la rabbia.– (Mortificato) –Scusa, o cara, non ho fatto per offenderti ma così, per modo di dire. Dunque mi ami?– –Sempre di più.– –Vieni, dunque, partiamo insieme; io ti pagherò il viaggio; sempre uniti in una speme.– –No, non posso.– –E perché?– (Con sospetto quasi dubitando, diventa rosso, poi pallido, e in ultimo il suo viso diventa verdognolo) –E perché?– –Perché la mia sarta non ha portato ancora il vestito.– –E chi se ne importa? Vieni, vieni, vieni. Vieni a Pavia...–’ Perché lu l’era student de Pavia. ‘–Vieni o cara che ti troverai contenta, e l’amor più che sincero alimento ci sarà. È un po’ poco, ma fa niente. Quando si ama, non si guarda. Noi lavoreremo insieme, tu in negozio ed io coll’ago. Ce la caverem con onor. Ahi! che dolor!–’ Chi ghe ven on mal repentino, el borla in terra e l’opera l’è finida. ‘–Ahi! che dolor! Ahi! che dolor! –’”²⁸

Se è vero che nel *vaudeville* i brani musicali erano orchestrati su melodie notissime e che “sempre uniti in una speme”²⁹ è un verso della *Sonnambula*, questa scena doveva allora essere cantata sull’aria del finale dell’opera di Vincenzo Bellini. Analogamente e in modi ancor più estesi, l’intera situazione è una parodia della *Traviata*, dal momento che i due personaggi come Alfredo e Violetta si rivedono dopo lunga separazione e sognano di ricostruire una vita insieme: “Vieni o cara” riecheggia allora l’aria notissima “Parigi, o cara”,³⁰ con l’abbassamento parodico di Parigi trasformata nella provinciale Pavia. Il *lapsus* di Tessa, che scambia *L’opera del maester Pastizza* con il *Minestron, follia di carnevale*, può forse dipendere da questa presenza verdiana, visto che proprio Violetta compariva nella versione a stampa dell’operetta del 1879.

²⁸ E. Ferravilla, *L’opera del maester Pastizza*, cit., pp. 41-43 (XIII).

²⁹ Cfr. F. Romani, *La Sonnambula*, in *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di O. Cescatti, con una prefazione di M. Pieri, Milano, Garzanti, 1994, p. 175 (II, x).

³⁰ Cfr. F. M. Piave, *La Traviata*, in *Tutti i libretti di Verdi*, cit., p. 319 (III, vi).



DAVIDE ASTORI

“HO, MIA KOR”. LAZAR LUTWIK ZAMENHOF FRA ARCHILOCO E SHAKESPEARE

Apparve nell'estate 1887 a Varsavia il cosiddetto *Unua libro* ovvero *Primo libro*, un piccolo opuscolo di una quarantina di pagine stampato dalla ditta Kelter a spese dell'autore, dal titolo (in lingua russa) *Meždunarodnyj jazyk. Predislovie y polnyj učebnik*, di cui il redattore fornì nel corso dell'anno le edizioni polacca, francese e tedesca, e l'anno successivo l'ebraica e l'inglese.¹ Nasceva così, compleanno il 26 luglio, ad opera del giovane oftalmologo allora ventottenne Lazar Ludwik Zamenhof, la *lingvo internacia* che di lì a poco avrebbe preso nome dello pseudonimo del suo iniziatore, il dottor Esperanto.

¹ Si veda Д-ръ Эсперанто [L. L. Zamenhof], *Международный языкъ. Предисловие и полный учебник. Meždunarodnyj jazyk. Predislovie y polnyj učebnik*, Warszawa, Kelter, 1887, all'indirizzo elettronico www.lernolibro.info/lernolibro/zamenhof_kun_vortato.pdf. Per le ristampe anastatiche delle edizioni russa, polacca, francese, tedesca, le due inglesi e svedese (e i relativi primi dizionari) si veda Ludovikito, *Ludovikologia dokumentaro I: Unuaj libroj por esperantistoj*, Tôkyô, Eldonejo Ludovikito, 1991 [1^a ed.1973].

Fra i diversi progetti interlinguistici susseguitisi nel corso della storia degli ultimi secoli, l'unico ad avere mostrato una reale funzionalità, con quasi centotrenta anni di vita alle spalle, è l'esperanto. Conta attualmente un numero di parlanti che, a seconda dei vari livelli di capacità di fruizione, oscilla – nelle diverse statistiche – tra alcune centinaia di migliaia e otto milioni, fra cui qualche centinaio di parlanti madrelingua.²

L'idea di una lingua universale aveva accompagnato Zamenhof fin dagli anni del liceo, quando, insieme a qualche amico, era già alla ricerca di un mezzo di comunicazione per l'intera umanità: un'esigenza sentita personalmente, a contatto delle lotte etniche nella sua terra natale, ma che certo trovava un *humus* culturale favorevole nell'Europa di fine Ottocento: l'Occidente, sulla scia del libero pensiero settecentesco, da tempo andava coltivando l'idea della tolleranza universale insieme a una nuova volontà di

² Si veda innanzitutto il sito della Federazione Esperantista Italiana (www.esperanto.it) e i seguenti contributi: D. Astori, *La poesia esperantista*, in "Poesia", CCV, 2006, pp. 65-76 e CCVI, 2006, pp. 65-76; Id., *Pianificazione linguistica e identità: il caso emblematico dell'Esperanto*, in "Metabasis" III, 5, 2008, all'indirizzo elettronico www.metabasis.it/articoli/5/5_Astori.pdf; Id., *E non si parlerà né di politica né di religione. La lingua è solo uno strumento di comunicazione? "À rebours"?* per un recupero delle idealità dell'iniziatore della "Lingvo Internacia", in "L'esperanto", LXXXV, 5, 2008, s. p.; Id., *Saussure e il dibattito (inter)linguistico sulle lingue internazionali ausiliarie a cavallo fra XIX e XX secolo*, in "Atti del Sodalizio Glottologico Milanese", n.s., III, 2010, pp. 102-120; Id., *Comunicazione internazionale e libero pensiero: Esperanto tra pianificazione linguistica e religiosa / Internacia komunikado kaj libera penso: Esperanto inter lingvistika kaj religia planado*, in "Inkoj" 1-2, 2010, pp. 154-193; Id., "Esperantujo". *Uno strumento di comunicazione e di comprensione inter-culturale tra religioni e popoli diversi*, in "Prometeo", XXIX, 114, 2011, pp. 102-111; Id., *La "esperanta espero" fra creazione linguistica e costruzione identitaria*, in "Paideia", 66, 2011, pp. 383-403; Id., *La Zamenhofa revo inter lingvistika kaj religia planado: interpopola dialogo kaj tutmonda interkompreno per Esperanto kaj homaranismo*, in "Beletra Almanako", V, 12, 2011, pp. 155-166; *Esperanto e UNESCO. A 60 anni dalla Risoluzione di Montevideo*, a cura di Id., in "L'esperanto", n. s., 93, 1, 2016; Id., *Definire una minoranza socio-linguistica: dalle lingue segnate a quelle pianificate*, in *Atti del Primo Congresso Mondiale dei Diritti Linguistici / XIV Conferenza internazionale dell'Accademia Internazionale di Diritto Linguistico / IX Giornate dei Diritti Linguistici* (Teramo, 19-23 maggio 2015), a cura di G. Agresti e J. G. Turi, Roma, Aracne, 2016, pp. 195-222; D. Astori e N. Reggiani, *Progetto 125*, Milano, FEI, 2013, all'indirizzo elettronico www.trapassatoefuturo.it/125/index.html.

comunicazione; ed è una coincidenza significativa che al di là dell'Atlantico, in quel medesimo anno, Paul Harris ponesse a Chicago le basi del Rotary, che sarebbe stato uno fra i più felici esperimenti di internazionalizzazione dell'ultimo secolo.³

Il progetto esperantista si radica senza ambiguità in questo sogno di una nuova *koiné* socio-culturale, con un profilo molto più articolato e complesso di quanto si potrebbe credere. Il proposito di fornire all'umanità uno strumento privilegiato di comunicazione, agli occhi del suo *iniziatoro*, era solo il primo passo di una riflessione ben più ambiziosa: l'esperanto sarebbe stato un viatico per la creazione di una cultura mondiale che avrebbe contribuito a migliori rapporti fra i popoli pur rispettandone la diversità, sarebbe stato una seconda lingua comune a tutti, capace di tutelare le altre lingue e di garantire al tempo stesso la comunicazione globale.

Nel primo testo del 1887 che aveva come finalità la presentazione della nuova creazione linguistica, ultimo dei sei esempi di parlata internazionale, si legge anche la poesia *Ho, mia kor'*, dove Zamenhof esterna ansie e paure per il futuro del suo progetto,⁴ già minacciato da scettici detrattori come in precedenza l'altra lingua artificiale Volapük (percepita nei primi anni come concorrente dell'esperanto e rivelatosi inutilizzabile nella pratica).⁵ Il poeta si rivolge al proprio cuore, esortandolo

³ Per un approfondimento del rapporto fra Rotary ed esperanto (la *Rotaria Amikaro de Esperanto* è stata, nel 1928, la prima delle *fellowships* riconosciute) si veda D. Astori, *Rotary ed Esperanto. Oltre settant'anni di interesse rotariano per la lingua ausiliaria internazionale*, in "Rotary Distretto 2050", VI, 15, p. 9; Id., *Rotary kaj Esperanto: longa komuna vojo*, in Id., *Esperantaĵoj. Dek ses itineroj esperantologi-interlingvistike*, Milano, FEI, 2014, pp. 79-84.

⁴ Si veda E. Privat, *Vivo de Zamenhof*, Omnibus [e-book], 2001 (1^a ed. 1920), all'indirizzo elettronico www.ubuntuone.com/7e0Qfo9tIS0qQf9chbxWco.

⁵ Il Volapük (fusione delle parole inglesi *world* e *speak*) è una lingua artificiale a sistema misto elaborata nel 1879 da Johann Martin Schleyer, prete cattolico tedesco (1831-1912), poliglotta cameriere segreto di papa Leone XIII nel 1894. Si veda J. M.

a superare gli affanni e a non soccombere agli avversari, trovando l'equilibrio e la pace del guerriero al termine della fatica:

“Ho, mia kor’, ne batu maltrankvile,
el mia brusto nun ne saltu for!
Jam teni min ne povas mi facile,
ho, mia kor’!

Ho, mia kor’! Post longa laborado
ĉu mi ne venkos en decida hor’!
Sufiĉe! trankviliĝu de l’ batado,
ho, mia kor’!”⁶

Con la sua profonda formazione classica Zamenhof sembra riecheggiare, magari inconsciamente, i celebri versi di un frammento di Archiloco sull’ira, forse il primo vero monologo interiore nella storia della letteratura occidentale, dove il poeta esorta se stesso a non cedere, a resistere impavidamente alle difficoltà e al dolore:

“Θυμέ, θύμ’, ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
ἀναδύεο· μένων δ’ ἀλέξεο προσβαλὼν ἐναντίον
στέρνον, ἐνδόκοισιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεὶς
ἀσφαλέως· καὶ μήτε νικέων ἀμφάδην ἀγάλλεο,
μηδὲ νικηθεὶς ἐν οἴκῳ καταπεσὼν ὀδύρεο,
ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα

Schleyer, *Volapük, die Weltsprache. Entwurf einer Universalsprache für alle Gebildete der ganzen Erde*, Sigmaringen, Tappen, 1888. La lingua ebbe al principio quasi un milione di aderenti e un buon successo, per iniziare il suo declino dopo il 1890; in Italia, il Ministero della Pubblica Istruzione autorizzò, negli anni Ottanta dell’Ottocento, dei corsi liberi negli istituti tecnici di Torino e Reggio Emilia, mentre a Milano uscì in due volumi nel 1890 il *Dizionario italiano-volapük e volapük-italiano, preceduto dalle Nozioni Compendiose di Grammatica della lingua* firmato da Carlo Mattei. Si veda D. Astori, *Il poliglotta Daniele Marignoni e l’esperantismo cremonese*, in *Strenna dell’ADAFa per l’anno 2006*, Cremona, ADAFA, 2016, pp. 183-199.

⁶ Д-ръ Эсперанто [L. L. Zamenhof], *Международный языкъ. Предисловие и полный учебник. Meždunarodnyj jazyk. Predislovie y polnyj učebnik*, cit., p. 23. Traduzione: “Oh cuore mio, non battere agitato, / non balzar fuori ora dal mio petto! / Ormai non riesco a controllarmi facilmente, / oh cuore mio! // Oh cuore mio! Dopo lungo lavoro / forse non spuntarla nel momento decisivo! / È abbastanza! Trova la pace dopo la battaglia, / oh cuore mio!” (cfr. D. Astori, *La poesia esperantista*, cit., p. 69).

μη λήην, γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει.”⁷

Ma una suggestione, forse, la fornisce anche il famoso monologo di Hamlet, nella traduzione del testo shakespeariano⁸ che Zamenhof avrebbe pubblicato nel 1894, sul filo di un interesse per la figura del principe di Danimarca già presente *in nuce* nell'altra poesia *Mia penso* (compresa ugualmente nella silloge del 1887)⁹ e profondamente coltivato già negli anni giovanili:

“To be, or not to be? That is the question:
whether 'tis nobler in the mind to suffer
the slings and arrows of outrageous fortune,
or to take arms against a sea of troubles,
and, by opposing, end them. To die, to sleep—
no more, and by a sleep to say we end
the heart-ache and the thousand natural shocks
that flesh is heir to; 'tis a consummation
devoutly to be wished. To die, to sleep—
to sleep, perchance to dream— ay, there's the rub,
for in that sleep of death what dreams may come
when we have shuffled off this mortal coil,

⁷ Archiloco, 128 W2. Traduzione: “Animo, animo sconvolto da ansietà senza rimedio / su, difenditi gettando proprio contro chi ti è ostile, il / petto e nelle insidie dei nemici poniti lì accanto / saldamente: e quando vinci, non ostentare esultanza; e / quando perdi, non prostrarti nel dolore dentro casa; / godi invece delle gioie ed affliggiti dei mali / senza eccessi; e riconosci quale norma regga gli uomini” (cfr. C. Neri, *La lirica greca. Temi e testi*, Roma, Carocci, 2004, p. 169).

⁸ Sulle traduzioni di Shakespeare in *lingvo internacia* si veda A. Albault, *La Zamenhofa Hamlet-traduko*, in “*Esperanto*”, 56, 1963, p. 136; W. Auld, *La enigmo pri Hamleto*, in Id., *Pajleroj kaj stoploj*, Rotterdam, Universala Esperanto-Asocio, 1997, pp. 235-249; L. N. M. Newell, *Enkonduko*, in W. Shakespeare, *Hamleto Princo de Danujo*, La Laguna, Régulo, 1964, pp. 9-41; Id., “*Hamleto*” – *fidelismo aŭ artismo*, in “*Heroldo de Esperanto*” 41, 8, 1965, p. 2; D. Pesce, *Kelkaj rimarkoj pri la Zamenhofa “Hamleto”*, ivi, 71, 7, 1995, p. 3; V. Setälä, *La Zamenhofa Hamlet-traduko*, in “*Esperantologio*”, 1, 1951, pp. 201-204; H. Tonkin, *Shakespeare in Esperanto: A Bibliography / Shakespeare en Esperanto: Bibliografio 1894-1965*, London, CED, 1966.

⁹ Si veda Id., “*Hamlet*” in *Esperanto*, in *The Paths of Interlinguistics: From Bruno Migliorini to Today*, Accademia della Crusca e Akademio de Esperanto, Università di Firenze, 28 luglio 2006, all'indirizzo elettronico www.uhawe.hartford.edu/tonkin/pdfs/HamletInEsperanto.pdf, p. 8; Id., *La morale di Shakespeare*, in “*L'esperanto*”, XC, 6, 2013, p. 20.

must give us pause; there's the respect
 that makes calamity of so long life:
 for who would bear the whips and scorns of time,
 th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 the pangs of despised love, the law's delay,
 the insolence of office [...] .”¹⁰

“Ĉu esti aŭ ne esti, – tiel staras
 nun la demando: ĉu pli noble estas
 Elporti ĉiujn batojn, ĉiujn sagojn
 De la kolera sorto, aŭ sin armi
 Kontraŭ la tuta maro da mizeroj
 kaj per la kontraŭstaro ilin fini?
 Formorti – dormi, kaj nenio plu!
 Kaj scii, ke la dormo tute finis
 Doloron de la koro, la mil batojn,
 Heredon de la korpo, - tio estas
 Tre dezirinda celo. Morti – dormi –
 Trankvile dormi! Jes sed ankaŭ songi!
 Jen estas la barilo ! Kiaj songoj
 Viziti povas nian mortan dormon
 post la forjxeto de la teraj zorgoj, -
 Jen tio nin haltigas; tio faras,
 Ke la mizeroj teraj longe daŭras:
 Alie kiu volus elportadi
 la mokon kaj la baton de la tempo,
 la premon de l' potencaj, la ofendojn
 de la fieraj, falson de la juĝoj,
 turmentojn de la amo rifuzita,
 la malestimon [...] .”¹¹

Questa traduzione e la citata poesia *Oh mia kor'* hanno in comune una parte del lessico, come evidenziano le spie linguistiche delle radici

¹⁰ W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, in *The Riverside Shakespeare*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1974, p. 1170 (III, I, 55-72).

¹¹ *Zamenhofa Legolibro*, Red. M. Kidosaki, Tokio, Japana Esperanto-Istituto, 1932, pp. 33-34. Per la tragedia completa si rimanda a L. L. Zamenhof, *Hamleto Reĝido de Danujo. Tragedio en Kvin Aktoj de V. Ŝekspir*, Nurnbergo, Tümmel, 1894. Una riproduzione fotostatica, con note storiche, è in L. L. Zamenhof, *De Patronia al Ŝekspir*, Iam kompletigota verkaro de L. L. Zamenhof, Red. Ludovikito, p. 2, vol. 1, Kioto, Eldonejo Ludovikito, 1984. Si segnala la seconda edizione: L. L. Zamenhof, *W. Shakespeare / Hamleto / Reĝido de Danujo / Tragedio en Kvin Aktoj*. Paris, Hachette, 1902. Il primo atto (ripreso dalla prima edizione) appare anche in Id., *Fundamenta krestomatia de la lingvo Esperanto*, Prinotita de G. Waringhien, Roterdamo, Universala Esperanto-Asocio, 1992¹⁸ [1903].

lessicali (*kor-*, *bat-*, *trankvil-*), ma anche la linea tematica, fra sogni e preoccupazioni, fra le ferite del dolore e quelle del tempo, a cui si può rispondere soltanto con un malinconico *contemptus mundi*. Non è allora casuale un'altra sintonia shakespeariana,¹² fra lo *Homaranismo* ovvero la religiosità laica e naturale proposta da Zamenhof per servire come ponte fra i liberi pensatori di tutte le comunità,¹³ come testimonia l'ultimo incompiuto articolo del Maestro intitolato *Vortoj de lasta konfeso* ovvero *Parole di un'ultima confessione*:

“Ĉio, kion mi nun skribas, naskiĝis en mia kapo ne nun, sed antaŭ kvardek jaroj, kiam mi havis la aĝon de 16 ĝis 18 jaroj; malgraŭ ke mi de tiu tempo multe meditis kaj legis diversajn sciencajn kaj filozofiajn verkojn, miaj tiamaj pensoj pri Dio kaj pri senmorteco preskaŭ tute ne ŝanĝiĝis. Dum en la mondo scienca mi perdos ĉian estimon, mi samtempe en la mondo de kredantoj trovos nenian kompensan simpation, verŝajne nur atakon, ĉar MIA kredo estas tute alispeca ol ILIA kredo... Estus pli prudente, se mi silentus, sed mi ne povas.

Mia patrino estis religia kredantino, mia patro ateisto. En mia infaneco mi kredis je Dio kaj je senmorteco de l'animo en tiu formo, en kiu instruas mia denaska religio. Mi ne memoras tute precize, en kiu jaro de mia vivo mi perdis la religian kredon; sed mi memoras, ke la plej altan gradon de mia nekredado mi atingis ĉirkau la aĝo de 15-16 jaroj. Tio estis ankaŭ la plej turmenta tempo de mia vivo. La tuta vivo perdis en miaj okuloj ĉian sencon kaj valoron. Kun malestimo mi rigardis min mem kaj la aliajn homojn, vidante en mi kaj en ili nur sensencan pecon da viando, kiu kreiĝis, oni ne scias pro kio kaj oni ne scias por kio, kiu travivas en la eterneco malpli ol plej malgrandan sekundeton, baldaŭ forputros por chiam, kaj dum ĉiuj venontaj senfinaj milionoj kaj miliardoj da jaroj ĝi neniam plu reaperos. Por kio mi vivas, por kio mi lernas, por kio mi laboras, por kio mi amas? Ĉar estas ja tiel sensenca, tiel ridinda...

Mi eksentis, ke eble morto ne estas malapero...; ke ekzistas iaj leĝoj en la naturo...; ke io min gardas al alta celo...”;¹⁴

¹² Si veda H. Tonkin, *La morale di Shakespeare*, cit., p. 21.

¹³ Si veda É. Boirac, *Plena vortaro*, Paris, Hachette, 1909, s. v. *Homaranismo* e *Plena Ilustrita Vortaro*, Red. G. Waringhien, Paris, Sennacieca Asocio Tutmonda, 1970, p. 447.

¹⁴ L. L. Zamenhof, *Vortoj de lasta konfeso*, in J. Dietterle, *Originala Verkaro de D-ro Esperanto*, Leipzig, F. Hirts & Sohns, 1929, p. 358. Traduzione: “Tutto ciò che scrivo ora non è nato nella mia mente adesso, ma quarant'anni fa, quando avevo fra i 16 e i 18 anni; nonostante da allora abbia molto meditato e letto diverse opere scientifiche e religiose, i miei pensieri di allora su Dio e l'immortalità non sono mutati quasi per nulla. Mentre perderò ogni stima nel mondo della scienza, allo stesso tempo non troverò alcuna simpatia compensatrice in quello dei credenti, forse solo un attacco, perché il mio credo apparirà del tutto diverso dal loro ... Sarebbe più prudente rimanere in

e le parole di *Hamlet* nel secondo atto, quando Rosencrantz e Guildenstern, lo interrogano sul suo stato d'animo:

“I will tell you why; so shall my anticipation prevent your discovery, and your secrecy to the King and Queen moult no feather. I have of late— but wherefore I know not— lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god! the beauty of the world; the paragon of animals; and yet, to me, what is this quintessence of dust? Man delights not me— nor women neither, though by your smiling you seem to say so.”¹⁵

La poesia di Zamenhof subisce dunque un doppio ordine di suggestioni: da un lato quella archilochea, dall'altro (grazie all'attività del traduttore) quella shakespeariana, in particolare sintonia con il celeberrimo monologo di Amleto. È in questo incrocio di reminiscenze che l'autore può declinare i motivi del dolore e del tempo, della disistima e della miseria del mondo. I riecheggiamenti, anche linguistici, che stringono insieme la traduzione shakespeariana e le *Vortoj de lasta konfeso* rimandano ancora

silenzio, ma non posso. Mia madre era una credente, mio padre ateo. Nella mia infanzia credevo in Dio e nell'immortalità dell'anima nella forma insegnata dalla mia religione di nascita. Non ho un ricordo preciso dell'anno della mia vita in cui ho perduto il mio credo religioso; ma ricordo che ho raggiunto il più alto grado di assenza di fede intorno all'età di 15-16 anni. Quello che fu anche il periodo più sofferto della mia vita. L'intera esistenza perse ai miei occhi ogni senso e valore. Guardavo a me e agli altri con disistima, vedendo in me e in loro solo un pezzo di carne senza senso, creato non si sa per che ragione e a qual fine, che trapassa nell'eternità meno del più limitato istante, per putrefarsi velocemente per sempre e non riapparire mai più per tutti gli infiniti e futuri milioni e miliardi di anni. Per cosa vivo, per cosa imparo, per cosa lavoro, per cosa amo? Ché è invero così senza senso, senza valore, così ridicolo... Ho sentito che probabilmente la morte non è una scomparsa...; che esistono delle leggi nella natura...; che qualcosa mi preserva a un fine elevato...” (traduzione nostra).

¹⁵ W. Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, cit., p. 1156 (293-310).

una volta a *Ho mia kor'*, testimoniando una coerenza formale e tematica ispirata da una profonda fede nella propria missione.



CHIARA ROLLI

**UN PROCESSO AD ANTIGONE.
“THE ISLAND” DI ATHOL FUGARD, JOHN KANI
E WINSTON NTSHONA**

“We come to tragedy by many roads.”

R. Williams, *Modern Tragedy*

“It was Antigone who symbolized our struggle. She was, in her own way, a freedom fighter, for she defied the law on the ground that it was unjust.”

N. Mandela, *Long Walk to Freedom*

In un'intervista rilasciata a Martin Phillips nel febbraio del 2000, John Kani, coautore insieme ad Athol Fugard e Winston Ntshona di *The Island*, un adattamento di *Antigone* ambientato in Sudafrica ai tempi dell'*apartheid*, ha dichiarato che “*Antigone* addresses itself to any corner of the world where the human spirit is being oppressed, where people sit in jail because of their fight for human dignity, for freedom”.¹ Chiosando le

¹ Citato in E. B. Mee e H. P. Foley, *Mobilizing Antigone*, in *Antigone on the Contemporary World Stage*, editors Idd., Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 6.

parole di Kani, si può dunque affermare che Antigone è divenuta icona della resistenza di coloro che, per principio, lottano in difesa dei diritti universali.² Riscritture, traduzioni, rifacimenti e adattamenti del testo sofocleo sono incessantemente realizzati e messi in scena in ogni angolo del globo in cui la libertà o i diritti umani non sono rispettati – si pensi, fra gli altri, alle versioni di Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1986), ambientata in Argentina dopo la cosiddetta *guerra sucia*, o a quella turca di Sahika Tekand, *Eurydice's Cry* (2006).³

Benché *Antigone* sia un testo ancorato alla società, cultura e ideologia politica dell'Atene del V secolo a. C., nessun'altra tragedia classica (eccetto, forse, *Edipo re*) ha parlato con più forza all'età moderna.⁴ Per quanto concerne il contesto africano, in particolare, *Antigone* ha assunto un ruolo di primaria importanza all'interno del processo di appropriazione e riconfigurazione del canone letterario del colonizzatore da parte di poeti e drammaturghi africani e della diaspora africana.⁵ *Odale's Choice* del caraibico Kamau Brathwaite, ambientato e rappresentato in Ghana nel 1962, e *Tègònni (An African Antigone)* del nigeriano Femi Osofisan (1994), situato in un piccolo villaggio a nord dello Yorubaland

² Si veda D. Cairns, *Sophocles: Antigone*, London, Bloomsbury, 2016, p. 115.

³ Sul tema si vedano, ad esempio, G. Steiner, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984; T. Chanter, *Whose Antigone? The Tragic Marginalization of Slavery*, Albany, State University of New York, 2011; *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*, editors C. Morais, L. Hardwick and M. de F. Silva, Leiden – Boston, Brill, 2017.

⁴ Si veda R. Gordon, *Fugard, Kani, Ntshona's The Island: Antigone as South African Drama*, in "Comparative Drama", XLVI, 3, 2012, p. 379.

⁵ Per una panoramica dei numerosi adattamenti africani di *Antigone*, si rinvia a K. J. Wetmore Jr., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, Jefferson, McFarland, 2002, pp. 169-212; B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, Oxford, Oxford University Press, 2007 e A. Van Weyenberg, *African Antigones: Pasts, Presents, Futures*, in *The Return of Antigone*, editors T. Chanter and S. Kirkland, Albany, State University of New York, 2014, pp. 261-280.

(Nigeria) durante l'occupazione britannica, non sono che due dei più noti esempi tra le variegate ricezioni e riformulazioni africane del dramma.

Non è questa la sede per addentrarci in complesse e spinose questioni legate al dibattito postcoloniale, fra cui l'impiego del teatro greco come catalizzatore del cambiamento o quale veicolo di pregnanti riflessioni sulle identità culturali e politiche. È tuttavia opportuno rilevare che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, la riscrittura della tragedia classica si è rivelata un potente e deflagrante strumento contro imperialismo e colonialismo.⁶ Nel continente africano, l'interazione fra teatro greco e colonialismo si è cristallizzata in un'ampia varietà di testi: "the drama of resistance, of partial consolation, and of hybrid affirmation".⁷ All'interno di quest'ampia e multiforme costellazione, *The Island* rappresenta uno degli esempi più significativi di "drama of resistance"⁸ nel contesto politico-sociale sudafricano degli anni Settanta: rileggerlo proprio alla luce dell'*Antigone* sofoclea permette di cogliere la funzione profonda della tragedia, che nel testo moderno agisce come vera cassa di risonanza per l'anelito di libertà dei protagonisti e la loro lotta contro l'oppressione.

La messa in scena di opere classiche è fiorita in Sudafrica negli ultimi decenni del XX e all'inizio del XXI secolo.⁹ All'inizio degli anni

⁶ L. Hardwick, *Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics, in Dionysus Since 69: Greek Tragedy in the Dawn of the Third Millennium*, Edited by E. Hall, F. Macintosh, and A. Wringley, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 219-242.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 233. Per una lista delle principali riscritture africane di tragedie e miti classici, si veda M. McDonald, *The Return of the Myth: Athol Fugard and the Classics*, in "Akroterion", LI, 2006, pp. 1-2.

⁸ *The Island* non è ascrivibile alle opere della cosiddetta "protest literature" ma sarebbe piuttosto "a document of humanist values", non dissimile dalla tragedia greca nel tentativo di illuminare alcuni valori universali della condizione umana. Cfr. E. A. Mackay, *Fugard's "The Island" and Sophocles' "Antigone" with the Parameters of South African Protest Literature*, in *Literature and Revolution*, Edited by D. Bevan, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1989, p. 146.

⁹ Si veda B. van Zyl Smit, *Multicultural Reception: Greek Drama in South Africa in the Late Twentieth and Early Twenty-first Centuries*, in *A Companion to*

Settanta, in particolare, numerosi gruppi erano impegnati ad adattare, trasformare, rappresentare e pubblicare tragedie greche in afrikaans. Di *Antigone* (ed *Edipo re*) vennero addirittura realizzate tre traduzioni.¹⁰ Non essendo presente nel paese una forte tradizione teatrale, in quegli stessi anni i testi classici furono messi in scena con chiare allusioni alla realtà contemporanea – *in primis*, le ingiustizie perpetrate dal regime dell'*apartheid*. *Antigone* diventa così in Sudafrica “the myth of the Black Man stripped of his humanity by the tyranny of the law and by the licensed racism of White society”.¹¹

Fra le molteplici produzioni di tragedie classiche allestite da gruppi ostili al National Party e alla sua ideologia segregazionista, spiccano quelle dei Serpent Players, un gruppo di attori neri stanziati a New Brighton – sobborgo di Port Elizabeth abitato da persone di colore – con cui l'attore, poeta e drammaturgo Athol Fugard stabilì una proficua collaborazione tra il 1963 e la fine degli anni Sessanta. Come spiega l'autore stesso:

“It was inevitable that all of this should eventually lead us to the greatest political play of all time, Sophocles' *Antigone*. Whereas the first readings of all the other plays had usually involved a bit of to-and-froing about whether it was the right one for us, the response to *Antigone* was a spontaneous and totally unanimous ‘Yes!’ The story of that one lone voice raised in protest against what was considered an unjust law struck to the hearts of every member of the group. We were all so in awe of this work that we did not make any attempt to tamper with the text. To the best of our ability, our audiences would get *Antigone* as Sophocles had written it.”¹²

Classical Receptions, editors L. Hardwick and C. Stray, Oxford, Blackwell, 2008, pp. 373-385.

¹⁰ Per un elenco dei più celebri adattamenti e traduzioni di tragedie greche in afrikaans si rinvia a B. van Zyl Smit, *The Reception of Greek Tragedy in the ‘Old’ and ‘New’ South Africa*, in “Akroterion”, LXVIII, 2003, pp. 3-20.

¹¹ Cfr. E. Durbach, *Sophocles in South Africa: Athol Fugard's “The Island”*, in “Comparative Drama”, XVIII, 3, 1984, p. 259.

¹² A. Fugard, *Antigone in Africa*, in *Amid Our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*, editors M. McDonald and J. M. Walton, London, Methuen, 2002, p. 132.

Poco prima che la tragedia andasse in scena, nel 1965, l'attore che avrebbe dovuto impersonare Emone, Siphon Mguqulwa detto Sharkie, fu arrestato e rinchiuso nella Robben Island Prison, il famigerato carcere per detenuti politici in cui fu relegato anche Nelson Mandela. Profondamente amareggiato per non poter rappresentare il personaggio di un giovane in disaccordo col proprio padre, "for the life of someone he loved, and for her right to act in accordance with her conscience",¹³ Sharkie riuscì tuttavia a mettere in scena in carcere una *pocket version* di *Antigone*. In occasione dell'*annual concert*, uno dei rari momenti di svago concessi ai prigionieri, egli convinse il proprio compagno di cella a condensare in quindici minuti il capolavoro di Sofocle, ovvero a rappresentare davanti alle guardie carcerarie e ai compagni di prigionia il confronto tra Antigone e Creonte. Fugard ha osservato che in tale versione – come in un raffinato gioco di specchi – si riflettono e illuminano a vicenda due adattamenti di *Antigone*. Il primo, celeberrimo, è quello allestito in Francia da Jean Anouilh durante l'occupazione nazista:

"The front row of German army officers had thought they were enjoying French culture, while behind them Parisians received a political message of hope and defiance. So too on Robben Island, the South African warders sat in front of the audience of prisoners, and really admired these Bantus for what they had cooked up for their entertainment."¹⁴

Il secondo, forse meno noto ma simbolicamente non meno rilevante, è quello di Mandela. In isolamento a Robben Island, egli non poté assistere alla rappresentazione di Sharkie ma ne sentì parlare. Anni dopo, in un altro carcere, organizzò un allestimento integrale del testo sofocleo, in cui scelse di interpretare Creonte.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 133.

¹⁴ *Ivi*, p. 134.

Nella produzione del 1965, Sharkie fu sostituito da un giovane operaio da poco unitosi ai Serpent Players, John Kani. Quel momento segnò l'inizio di una lunga amicizia e stretta collaborazione fra quest'ultimo e Fugard, che si sarebbero rivelate determinanti per la carriera di entrambi. La risposta del pubblico fu entusiastica:

“ [...] the strongest yet that we had received to any of our work [...] our young theatre group had in fact become the Antigone of New Brighton. It was speaking out against and defying the edicts of the apartheid Creon.”¹⁵

Le riflessioni maturate a seguito di questa esperienza e la straordinaria vicenda di Sharkie ebbero un ruolo determinante nella composizione di *The Island*. Unanimemente riconosciuta dalla critica come una delle più significative opere teatrali sudafricane, la *pièce* è nata da una stretta collaborazione tra Fugard e due tra i principali attori dei Serpent Players: John Kani e Winston Ntshona. Il titolo con cui il testo è oggi universalmente conosciuto non corrisponde a quello originale. Quando venne messa in scena per la prima volta, il 2 luglio 1973, in un teatro alternativo di Cape Town, *The Island* fu presentata con un titolo in afrikaans, *Die Hodoshe Span* ovvero *Il gruppo di lavoro di Hodoshe*; titolo “usefully obscure”,¹⁶ dal momento che all'epoca ogni riferimento alle condizioni di vita in prigione era illegale. Il termine *Hodoshe*, che nella lingua sudafricana xhosa designa le mosche che si posano sulle carogne, era anche il soprannome con cui a Robben Island era conosciuta una

¹⁵ Ivi, p. 133.

¹⁶ Cfr. D. Walder, *Introduction*, in A. Fugard, *The Township Plays: “No-Good Friday”, “Nongogo”, “The Coat”, “Sizwe Bansi Is Dead”, “The Island”*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. XXIX.

guardia carceraria particolarmente efferata (evocata come tale anche nel testo).¹⁷

Il *cast* dell'opera è formato da due soli personaggi, John e Winston, omonimi dei due autori nonché attori originali. Che il significato di *The Island* trascendesse per Kani e Ntshona la mera *performance* è dimostrato da una nota di accompagnamento al *revival* dello spettacolo del 1985:

"We, John Kani and Winston Ntshona, declare every single performance of this play as an endorsement of the local and international call for the immediate release of Mr Nelson Mandela and all political prisoners and detainees."¹⁸

Se Kani e Ntshona non subirono periodi di reclusione (il fratello maggiore di Kani trascorse invece cinque anni nella famigerata isola), entrambi tuttavia avevano sperimentato personalmente le ingiustizie della segregazione razziale. L'identificazione dei due attori con i personaggi fu dunque totale e coinvolgente, come testimonia una *programme note* diffusa in occasione dell'allestimento presso il National Theatre di Londra nel 2000:

"In 1974, in London, a play from South Africa burst into the Royal Court Theatre like a bomb. On an empty stage, for fifteen minutes, the only sound heard was that made by the repetitive movements of two men – two young black actors, moving from one side of the stage to the other in a mime of incredible precision: digging, filling wheelbarrows, pushing them, emptying them, digging, filling each of them again. Great drops of sweat poured from the two men. Each muscle of their bodies, every fibre of their being showed a complete, a crushing reality that they absolutely had to express. For them, that empty space was the quarry on Robben Island."¹⁹

¹⁷ Si veda A. Wertheim, *The Dramatic Art of Athol Fugard: From South Africa to the World*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 2000, p. 88.

¹⁸ Citata in B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, cit., p. 272.

¹⁹ Citata ivi, p. 278. Per Fugard il vero attore non si limita a illustrare quello che altri ha scritto ("the actor as courtesan"), ma è investito da un autentico mandato ("the holy actor"). Cfr. E. A. Mackay, *Fugard's "The Island" and Sophocles' "Antigone" with the Parameters of South African Protest Literature*, in *Literature and Revolution*, cit, p. 161.

The Island si apre con un'immagine “of back-breaking and grotesquely futile labour”.²⁰ Il senso di assurdità evocato dalla scena ricorda le atmosfere esistenzialiste di Albert Camus (*Le mythe de Sisyphe*), uno degli autori più amati da Fugard, ma anche quelle surreali di *Waiting for Godot* o *Endgame* di Samuel Beckett.²¹ John e Winston scavano, gettano e trasportano sabbia in un moto incessante e privo di significato:

“Each in turns fills a wheelbarrow and then with great effort pushes it to where the other man is digging, and empties it. As a result, the piles of sand never diminish. Their labour is interminable.”²²

Al suono di un fischio i due personaggi smettono di scavare: ammanettati e brutalmente colpiti da Hodoshe, rientrano in cella, accasciandosi sfiniti al suolo. Dalle prime battute lo spettatore apprende che fra qualche giorno si terrà a Robben Island “the concert” e John ha deciso di preparare insieme a Winston *The Trial of Antigone*: il primo interpreterà Creonte, il secondo Antigone.²³ Se John è smanioso di mettere in scena il testo sofocleo, di cui conosce la storia per aver assistito ad una rappresentazione allestita nel 1965 a New Brighton (quella storicamente messa in scena dai Serpent Players), Winston è riluttante e mostra di non ricordare bene né la trama né i dettagli del mito. In particolare, lo infastidisce il fatto che Antigone si dichiari colpevole.²⁴

²⁰ Cfr. A. Fugard, *The Island*, in Id., *The Township Plays: “No-Good Friday”, “Nongogo”, “The Coat”, “Sizwe Bansi Is Dead”, “The Island”*, cit., p. 195.

²¹ Si veda E. Durbach, *Sophocles in South Africa: Athol Fugard’s “The Island”*, cit., pp. 254-258 e (per Shakespeare) B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, cit., pp. 309-316.

²² A. Fugard, *The Island*, cit., p. 195.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 199-200.

²⁴ La discussione si mescola a una pratica abituale dei due prigionieri, che ogni sera a turno si raccontano la trama di un film che hanno visto.

La seconda scena si apre con Winston che si traveste da Antigone. Alla vista dell'amico camuffato, John scoppia in una risata convulsa e inizia a corteggiarlo con esplicite allusioni sessuali. La prospettiva di essere equiparato a una donna, non solo dal proprio compagno di cella ma da tutti i detenuti, rende Winston furioso. Malgrado i ripetuti tentativi di John di dissuaderlo, egli rifiuta categoricamente di recitare nei panni dell'eroina:

"There you go again, more laughing! Shit, man, you want me to go out there tomorrow night and make a bloody fool of myself? You think I don't know what will happen after that? Every time I run to the quarry... 'Nyah... nyah... Here comes Antigone! ... Help the poor lady!...' Well, you can go to hell with your Antigone. [...] I don't care what you say, John. I'm not doing Antigone."²⁵

Vi è una seconda (e forse più profonda) ragione di carattere ontologico, che spinge Winston a rifiutare di vestire i panni della donna greca. Egli è reale, un uomo in carne e ossa, Antigone è invece un'impalpabile, incorporea figura immaginaria:

"Only last night you tell me that this Antigone is a bloody... what you call it... legend! A Greek one at that. Bloody thing never even happened. Not even history! Look brother, I got no time for bullshit. Fuck legends. Me?... I live my life here! I know why I'm here, and it's history, not legends. I had my chat with a magistrate in Cradock and now I'm here. Your Antigone is a child's play, man."²⁶

L'alterco è bruscamente interrotto da un suono alla porta: Hodoshe chiede a John di seguirlo. Dopo alcuni momenti, in cui, rimasto solo in scena, Winston ribadisce la propria intenzione di non impersonare Antigone, John rientra. È un uomo cambiato: la sua sentenza è stata ridotta,

²⁵ Ivi, p. 208 e p. 210. Si veda R. Rhem, *'If you are a Woman': Theatrical Womanizing in Sophocles' "Antigone" and Fugard, Kani, and Ntshona's "The Island"*, in *Classics in Postcolonial Worlds*, editors L. Hardwick and C. Gillespie, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 211-227.

²⁶ A. Fugard, *The Island*, cit., p. 210.

fra tre mesi sarà liberato. Winston gioisce per l'amico e, insieme a John, si abbandona ai ricordi di quando furono deportati sull'isola.

La transizione fra la seconda e la terza scena avviene senza soluzione di continuità: la stessa notte, mentre Winston apparentemente dorme, John comincia a contare sulla punta delle dita i giorni che lo separano dalla libertà. Winston lo vede e si abbandona a un moto di invidia e disperazione; vuole anch'egli contare, ma per lui il calcolo del tempo non è che un tuffo nell'eternità:

“Why am I here? I'm jealous of your freedom, John. I also want to count. God also gave me ten fingers, but what do I count? My life? How do I count it, John? One... one... another day comes... one... Help me, John!... Another day... one... one... Help me, brother!... one...”²⁷

Quando riprende a parlare Winston non è più lo stesso, come recita la didascalia che accompagna la scena: “*He turns and looks at John. When he speaks again, it is the voice of a man who has come to terms with his fate, massively compassionate*”.²⁸ Egli ha accettato la propria sorte, quella di Antigone: le differenze in termini di genere, cultura e stato ontologico che separano l'uomo sudafricano dall'eroina greca divengono irrilevanti.²⁹ Perciò, in chiusura di scena, i ruoli di John e Winston si ribaltano ed è il secondo che esorta il primo ad avviarsi per rappresentare *Antigone*:

“WINSTON. Come. They're waiting.

JOHN. Do you know your words?

WINSTON. Yes. Come, we'll be late for the concert.”³⁰

²⁷ Ivi, p. 221.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ Si veda W. Raji, *Africanizing Antigone: Postcolonial Discourse and Strategies of Indigenizing a Western Classic*, in “Research in African Literatures”, XXXVI, 4, 2005, p. 142 e C. Dahl, *Tragedy and Theatricality in The Island*, in “Modern Drama”, LVII, 1, 2014, p. 14.

³⁰ A. Fugard, *The Island*, cit., p. 222.

La quarta e ultima parte segna il punto culminante di *The Island*, con i due uomini che allestiscono il dialogo fra Antigone e Creonte. La scena si apre con un preambolo di John che, non ancora mascherato, si rivolge al pubblico (“Captain Prinsloo, Hodoshe, Warders,... and Gentlemen!”)³¹ e riassume le vicende di *Antigone* fino al momento del processo.³² Segue il confronto tra l’eroina e Creonte, con un serrato scambio di battute fitte di allusioni al testo sofocleo. Così, per esempio, le parole di Winston (“I buried my brother. That is an honourable thing, Creon. All these people in your state would say so too, if fear of you and another law did not force them into silence”) ricalcano quelle di Antigone (“καίτοι πόθεν κλέος γ’ ἄν εὐκλεέστερον / κατέσχον ἢ τὸν αὐτάδελφον ἐν τάφῳ / τιθεῖσα; τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν / λέγοιτ’ ἄν, εἰ μὴ γλῶσσαν ἐγκλήοι φόβος”).³³ E ancora la celeberrima affermazione di Antigone (“οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν”) riecheggia nell’espressione “I shared my love, not my hate”.³⁴ Persino le battute che suggellano il dialogo tra John e Winston sono finemente intessute di espressioni sofoclee, come l’ordine del primo:

“Take her from where she stands, straight to the Island! There wall her up in a cell for life, with enough food to acquit ourselves of the taint of her blood”;³⁵

che riecheggia il comando impartito da Creonte alle guardie:

³¹ Cfr. *ivi*, p. 223.

³² Sul pubblico si veda K. J. Wetmore Jr., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, cit., p. 200.

³³ Cfr. A. Fugard, *The Island*, cit., p. 226 e Sofocle, *Antigone*, traduzione di F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 1982, p. 95 (502-505): “Eppure, come acquistare fama più illustre che dando sepoltura a mio fratello? E tutti costoro mostrerebbero di apprezzare il mio gesto, se la paura non sbarrasse loro la bocca”.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 97 (523): “Io sono fatta per condividere l’amore, non l’odio”; e A. Fugard, *The Island*, cit., p. 227.

³⁵ *Ibidem*.

“οὐκ ἄξεθ’ ὡς τάχιστα; καὶ κατηρεφεῖ
 τύμβῳ περιπτύξαντες, ὡς εἶρηκ’ ἐγώ,
 ἄφετε μόνην ἔρημον, εἴτε χρῆ θανεῖν
 εἴτ’ ἐν τοιαύτῃ ζῶσα τυμβεύειν στέγη:
 ἡμεῖς γὰρ ἀγνοῖ τοῦπι τήνδε τὴν κόρην.”³⁶

Infine, l’accorato grido di Antigone (“ὄρᾱτ’ ἔμ’, ὦ γᾱς πατρίας
 πολῖται, / τὰν νεάταν ὁδὸν / στείχουσαν, νέατον δὲ φέγ- / γος λεύσσουσαν
 ἀελίου, / κοῦποτ’ αὔθις”) vibra nelle meste parole di Winston:

“Brothers and Sisters of the Land! I go now on my last journey. I must leave the
 light of day forever, for the Island, strange and cold, to be lost between life and death.”³⁷

Nella scena finale, come in quella iniziale, i due protagonisti sono
 ammanettati e corrono insieme al suono di una sirena. Ma prima di recitare
 l’ultima battuta, Winston – fino a quel momento travestito da Antigone – si
 toglie simbolicamente la parrucca e, sospesa la finzione scenica, si rivolge
 direttamente agli spettatori:

“WINSTON. Gods of our Fathers! My Land! My Home!
 Time waits no longer. I go now to my living death, because I
 honoured those things to which honour belongs.”³⁸

La trama di *The Island* è dunque assai semplice e contiene soltanto
 due eventi: la notifica a John della sua riduzione della pena e le prove per
 l’allestimento del processo ad Antigone.³⁹ L’efficacia del testo non dipende

³⁶ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 123 (885-889): “Avanti, conducetela subito via. Come già vi ho detto, muratela nella sua camera sepolcrale e lì abbandonatela, sola, segregata da tutti, sia che intenda morire sia che voglia sopravvivere nella tomba. Comunque, nei riguardi di costei le nostre mani sono pure”.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 117 (806-810): “Guardatemi, cittadini della mia patria: l’estremo viaggio percorro, l’estremo raggio contemplo, per l’ultima volta”; e A. Fugard, *The Island*, cit., p. 227.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Si veda K. J. Wetmore Jr., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*, cit., p. 196.

però da tali avvenimenti, ma dalla loro emblematica risonanza all'interno del motivo profondo della lotta contro l'*apartheid*. Questo è anche il valore della tragedia di Sofocle, che compare in *The Island* come *play-within-a-play*: la rilettura di Fugard, Kani e Ntshona trasforma innegabilmente *Antigone* in un "political drama",⁴⁰ "a political message of opposition to the repressive state".⁴¹ Grazie a *The Island* la tragedia di Sofocle, e in particolare il confronto tra Antigone e Creonte, dopo più di duemila anni, continua a risuonare e a ricordarci che qualcuno lotta per la giustizia e la libertà. Benché il testo di Fugard, Kani e Ntshona faccia riferimento a un preciso problema storico-politico che si è risolto nel 1994, esso è diventato un'icona del canone occidentale⁴² ed ha assunto una valenza universale. Come dichiara John nella *pièce*:

"When you get in front of them, sure they'll laugh... 'Nyah, nyah!'... they'll laugh. But just remember this, brother, nobody laughs forever! There'll come a time when they'll stop laughing, and that will be the time when our Antigone hits them with her words."⁴³

⁴⁰ Cfr. B. Goff e M. Simpson, *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*, cit., p. 317.

⁴¹ Cfr. S. Goldhill, *How to Stage Greek Tragedy Today*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2007, p. 137.

⁴² Si veda L. Hardwick, *Translating Greek Tragedy on the Modern Stage*, in "Theatre Journal", LIX, 3, 2007, p. 360 (con riferimento all'ultima messa in scena europea nel 2002 e al suo *cast* originale).

⁴³ A. Fugard, *The Island*, cit., p. 209.

