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. 29-30 / Issue no. 29-30

Giugno-dicembre 2024 / June-December 2024

Rivista fondata da / Journal founded by
Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors
Nicola Catelli (Università di Parma)
Corrado Confalonieri (Chapman University)

Comitato scientifico / Research Committee
Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)
Francesca Borgo (University of St Andrews / Bibliotheca Hertziana)
Gabriele Bucchi (Universität Basel)
Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Loredana Chines (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Elena Fratto (Princeton University)
Luis Manuel Girón-Negrón (Harvard University)
Luca Graverini (Università di Siena)
Roberto Greci (Università di Parma)
Michele Guerra (Università di Parma)
Heinz Hofmann (Universität Tübingen)
Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)
Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)
María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)
Katharina Natalia Piechocki (The University of British Columbia)
Eugenio Refini (New York University)
Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)
Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)
Irene Romera Pintor (Universitat de València)
Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)
Diego Saglia (Università di Parma)
Francesco Spera (Università degli Studi di Milano)
Carlo Varotti (Università di Parma)
Enrica Zanin (Université de Strasbourg)

Segreteria di redazione / Editorial Staff
Giandamiano Bovi
Maria Elena Capitani
Simone Forlesi
Francesco Gallina
Arianna Giardini
Arianna Redaelli
Chiara Rolli

Esperti esterni (fascicolo n. 29) / External referees (issue no. 29)
Lorenzo Cantatore (Università degli Studi Roma Tre)
Cristina Cappelletti (Università degli Studi di Bergamo)
Anna Chiafele (Auburn University)
Alberto Comparini (Università degli Studi di Bergamo)
Giulio Iacoli (Università di Parma)
Andrea Lazzarini (Università di Genova)
Paolo Marini (Università degli Studi della Tuscia)
Donato Pirovano (Università degli Studi di Milano)
Giovanni Ronchini (Parma)
Gino Ruozzi (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)
Tiziano Toracca (Università degli Studi di Udine)
Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma)

Progetto grafico / Graphic design
Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli
Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010
© Copyright 2024 – ISSN: 2039-0114

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

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

INDEX / CONTENTS

Speciale Malerba

MALERBA TRA I SUOI LIBRI

a cura di Nicola Catelli e Diego Varini

Presentazione 3-5

Le scatole cinesi del "Pianeta azzurro"
FRANCESCO MUZZIOLI (Sapienza Università di Roma) 7-27

Tracce di Manzoni in Luigi Malerba
FABIO DANELON (Università di Verona) 29-49

Pinocchio in fuga.
Una riscrittura per l'infanzia (e non solo) di Luigi Malerba
PAOLA COSENTINO (Università di Torino) 51-75

"Pinocchio con gli stivali": il castello delle fiabe incrociate
JUDITH OBERT (Aix-Marseille Université) 77-108

Le fatiche dei "poveri homini".
Appunti su una sceneggiatura inedita di Luigi Malerba
NICOLA BONAZZI (Alma Mater Studiorum Università di Bologna) 109-131

Palinsesti onirici.
Note su sogno e letteratura nella narrativa di Luigi Malerba
FRANCESCA FISTETTI (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 133-155

Da Fort Kiddiwanee a Minneapolis:
un Malerba combinatorio e "di qualità"
SILVIA CAVALLI (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano) 157-175

MATERIALI / MATERIALS

Enigmi cinquecenteschi a confronto: "Le piacevoli notti" di Straparola
e l'"Accademia di enigmi in sonetti" di Madonna Daphne di Piazza
ROSARIA IOUNES-VONA (Université de Lorraine) 179-200

Furti tra pastori: la "Tirena" di Cresci
MATTEO BOSISIO (Università degli Studi di Milano) 201-226

Lettura di "Paolo e Virginia" di Guido Gozzano: riscrivere un classico
ELENA SANTAGATA (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) 227-243

Pascoli e il Montale di "Mediterraneo"
FABRICE DE POLI (Université Savoie Mont Blanc) 245-272

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

NICOLA CATELLI – DIEGO VARINI

PRESENTAZIONE

Alla base di questo fascicolo dedicato alla narrativa di Luigi Malerba c'è la suggestione, o meglio il gusto, di un paradosso: quanto più la scrittura malerbiana tende a mettere in discussione le forme della tradizione e a sovvertire le convenzioni letterarie, tanto più mostra di intrattenere con esse un dialogo serrato. Scrittore sperimentale (e il sintagma è nel suo caso una ridondanza), ideatore di intrecci impossibili e di personaggi talmente inattendibili da risultare portatori di verità, Malerba ha fatto dell'implosione delle strutture discorsive uno dei costituenti più riconoscibili della sua opera. Ma la sua oltranzistica libertà di invenzione e il suo amore per la digressione, per la menzogna limpidamente dichiarata e per il rovesciamento comico-parodico sono nutriti da una memoria letteraria vasta, stratificata, molteplice che si manifesta ora nella riscrittura di sbieco di testi e modelli appartenenti a epoche e generi differenti, ora nella presenza di singole tessere verbali, ora nella 'ingegneria inversa' applicata ai meccanismi più consolidati del racconto. Proprio nell'equilibrio fra queste due polarità – la solida presenza della tradizione e

la sua libera manipolazione, la decostruzione e ricostruzione continua delle finzioni – va anzi ravvisato un elemento costante della sua produzione.

Non sorprende, allora, che il rapporto con i libri degli altri occupi una posizione tanto centrale nella sua scrittura, e che citazione e riscrittura siano gli strumenti spesso privilegiati per saggiare i limiti e le possibilità della finzione letteraria, la capacità di connettersi e disconnettersi a piacere dalle narrazioni, le modalità di partecipazione attiva di un lettore realmente 'democratico'. Sono aspetti che emergono a pieno già nel primo saggio, *Le scatole cinesi del "Pianeta azzurro"*, in cui Francesco Muzzioli prende in considerazione la struttura a incastro del romanzo, la questione dell'attendibilità narrativa e il ruolo dell'allegoria, anche attraverso il confronto con la *Calunnia* di Botticelli. La relazione fra parola e immagine permette qui di illuminare un aspetto essenziale nell'opera di Malerba: il rapporto tra falsità e *fictio*, tra credulità e incredulità del lettore, e di conseguenza il sottile esercizio di interpretazione garantito dalla letteratura. Il saggio successivo, *Tracce di Manzoni in Luigi Malerba* di Fabio Danelon, si concentra invece sulle riprese di uno scrittore lontanissimo, in apparenza, da Malerba, e forse proprio per questo fondamentale: una ricognizione critica, quella sul rapporto fra Manzoni e Malerba, che ancora mancava, e che qui abbraccia sia la parodizzazione dei *Promessi sposi*, sia il trattamento filmico realizzato da Malerba per la *Storia della colonna infame*.

Due differenti contributi sono poi dedicati al Pinocchio di Malerba, archetipo del mentitore che è allo stesso tempo depositario (in)consapevole di verità e per questo figura-simbolo per lo scrittore: da un lato Paola Cosentino, in *Pinocchio in fuga. Una riscrittura per l'infanzia (e non solo) di Luigi Malerba*, legge la ribellione di Pinocchio come una verifica delle regole del racconto grazie alla trasformazione della fiaba in uno spazio di ripensamento delle abitudini narrative; dall'altro Judith Obert, con il suo

"Pinocchio con gli stivali": il castello delle fiabe incrociate, allarga lo sguardo alla rete di fiabe e alle riformulazioni intermediali dello stesso *Pinocchio* malerbiano, che transita dalla pagina alla scena e alla radio.

Ma il dialogo con la parola altrui si realizza in Malerba anche in forme del tutto inattese, come documenta Nicola Bonazzi in *Le fatiche dei "poveri homini". Appunti su una sceneggiatura inedita di Luigi Malerba*: in queste pagine viene ricostruito il lavoro compiuto per *Poveri homini*, adattamento per lo schermo di un 'diario' cinquecentesco da cui si evince non soltanto il legame di Malerba con il mondo rurale e con la lingua che lo attraversa, ma anche la capacità dello scrittore parmense di fare della trasposizione uno strumento di comprensione del passato e dei suoi documenti. E un diverso e sorprendente intreccio fra memoria e invenzione guarda poi Francesca Fistetti in *Palinsesti onirici. Note su sogno e letteratura nella narrativa di Luigi Malerba*, che esamina il ruolo del sogno nell'immaginario e nella pratica narrativa dello scrittore. La dimensione onirica non viene qui considerata tanto come repertorio di immagini o come tema ricorrente, quanto come un 'dispositivo' in grado di complicare il rapporto fra esperienza e rappresentazione letteraria. Chiude infine questo percorso il saggio di Silvia Cavalli *Da Fort Kiddiwanee a Minneapolis: un Malerba combinatorio e 'di qualità'*, che analizza *Lo scrittore robot* alla luce dei suoi rapporti con la scrittura combinatoria mostrando in particolare come l'ironia malerbiana investa anche le categorie della critica letteraria e del mercato editoriale.

Ne emerge, crediamo, un itinerario plurale nella produzione di uno scrittore che stupisce a ogni svolta, per il quale nessun modello può sottrarsi alla possibilità di essere ripensato, alterato, riscritto "all'indietro" o anche "per traverso" – come osservava già il contadino-narratore del racconto *Le ruote della civiltà* – affinché possano esistere nuove storie, nuove idee, e nuovi modi di interpretare la realtà.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

FRANCESCO MUZZIOLI

LE SCATOLE CINESI DEL “PIANETA AZZURRO”

Se si divide in due l’attività narrativa di Luigi Malerba, una prima fase latamente sperimentale sfociante nel comico, una seconda latamente postmoderna secondo un’estetica dello strano (definizioni, beninteso, da prendere con tutte le molle che ci vogliono), orbene, non proprio equidistante da un lato dal *Pataffio* (8 anni), dall’altro dal *Fuoco greco* (4 anni), ma comunque, se consideriamo l’intera attività lunga 40 anni dal 1966 al 2006, *Il pianeta azzurro*, pubblicato nel 1986, si trova esattamente a metà strada. Questa funzione di perno centrale lo rende particolarmente interessante. Un po’ come Giano (un nome che non a caso Malerba riprende), guarderà all’indietro e in avanti, a riassumere la fase precedente nel mentre si apre la successiva.

Per un verso questo “interregno” si trova già nel clima della stagione postmoderna, inaugurata all’inizio del decennio dal *Nome della rosa* di Eco, con l’approdo all’“opera chiusa” e a una riscrittura alquanto blanda e fungibile da vari livelli di lettori. Tuttavia Malerba si porta appresso dal suo primo periodo la “questione del narratore”, il problema della discrasia tra il

soggetto dell'enunciato e quello dell'enunciazione, la sua "credibilità" e quindi il labile confine tra falsità e finzione (e il suo complicarsi con la falsità nella finzione). Certo, la massima radicalità dell'incertezza era stata raggiunta in *Salto mortale* con il narratore diviso in due voci contraddicenti l'una l'altra, ed era inutile ripeterla: però si poteva – e Malerba lo fa nel *Pianeta* – provare ad aumentare il numero delle voci, portarle a tre e disporle come in un gioco di scatole cinesi: un testo di base (Demetrio il diarista), un commento (il chiosatore) e un commento di secondo grado (l'autore, a sua volta triplicato nelle note finali). Gli "ii" narranti saranno questa volta separati, ciascuno con i suoi propri brani, e li potremmo distinguere tecnicamente come *testo*, *metatesto* e *paratesto*; però interferenze si danno, come vedremo, e forse il tre è riducibile a due, oltre che, ovviamente, all'uno di chi scrive.

Ma non anticipiamo troppo. Prima di tutto conviene considerare il modo con cui *Il pianeta azzurro* comprende in sé molti riferimenti intertestuali al periodo iniziale. Il precedente che più salta agli occhi è *Il serpente*: infatti in entrambi i casi non sappiamo quale validità dare ai rispettivi narratori, e proprio alla sede alla quale va concessa (Coleridge *docet*) la 'sospensione dell'incredulità', pena un letteralismo ingenuo, tocca il sospetto suscitato da incongruenze e smentite. L'impressione di trovarsi di fronte alle megalomanie di un mitomane è forte in entrambi i testi, *Serpente* e *Pianeta*, e non a caso in tutt'e due un memoriale viene consegnato ai tutori dell'ordine che lo considerano con il beneficio d'inventario. Con qualche differenza: nel *Serpente* noi non conosciamo il memoriale che il commissario consiglia di scrivere dopo il fallimento del verbale ufficiale:

"Non mi interessa, diceva il Commissario. Andiamo per ordine. Presunta età dai venti ai ventiquattro anni. Indirizzo di casa ignoto o meglio sconosciuto al sottoscritto.

Facciamo l'ipotesi, dicevo. Questo no, strillava il Commissario, non facciamo nessuna ipotesi. Di nuovo interrogato sulla causale, il sottoscritto non sa dare spiegazione esauriente. Dichiara nuovamente di esserne all'oscuro, punto fermo. Sembra ritenere idee molto incerte in merito alla sua propria responsabilità, virgola, a momenti pare intenda vantarsi di avere commesso tale delitto e altrove si dice dispiaciuto che non fossero presenti testimoni oculari. Il sopraluogo eseguito nel negozio di via Arenula, dove il sottoscritto dichiara essere stato consumato il delitto, non ha dato nessun risultato. Si allega inventario sullo stato dell'ambiente all'atto del sopraluogo. Punto."[1]

Nel *Pianeta*, invece, il memoriale è quello di Demetrio che anche noi lettori conosciamo e le allusioni al delitto politico arrivano a scalfire l'iniziale perplessità dell'inquirente:

"L'idea della fuga all'incontrario secondo lui era assolutamente puerile e sembrava un po' irritato dal fatto che qualcuno potesse pensare che la polizia è così ingenua da lasciarsi ingannare da un simile sotterfugio. Stavo lì a ascoltarlo rannicchiato sulla seggiola con le mani sulle ginocchia in un atteggiamento il più possibile sprovveduto, che secondo me doveva incoraggiare la sua vanità e invogliarlo a parlare e a sbilanciarsi. Il commissario invece ha acceso una sigaretta e siamo rimasti a guardarci in silenzio per qualche minuto. Più che altro sembrava annoiato, o forse sospettoso nei miei confronti? Ho capito che non era il caso di insistere. L'ho pregato di proseguire la lettura quando aveva tempo e, se era d'accordo, sarei ritornato fra qualche giorno. Il commissario si è alzato senza rispondere e io me ne sono andato deluso e di malumore […]."[2]

Finirà poi coinvolto al punto che, forse, verrà eliminato come uno che sa troppo.

Dal *Serpente* vengono ripresi temi ricorrenti come quelli del vuoto, del volo (compresi i pipistrelli, come sottolineato da Maria Corti)[3] e dell'anima. Ma l'orecchio coglie anche delle parentele stilistiche, come il continuo dialogo interiore a forza di reiterati "mi dicevo". Si prenda un passo a caso dal primo romanzo:

[1] L. Malerba, *Il serpente*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, con un saggio introduttivo di W. Pedullà, Milano, Mondadori, 2016, p. 302.

[2] Id., *Il pianeta azzurro*, Milano, Garzanti, 1986, p. 46.

[3] Cfr. M. Corti, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, in "Autografo", 13, 1988, p. 17.

"Fumi troppe sigarette, mi dicevo la mattina facendomi la barba sotto la lampadina del bagno. Il rumore del rasoio era come un trapano che mi trapanava la testa. Il rasoio era della stessa marca che usava il Papa (Sunbeam), il Papa era morto da pochi mesi a Castel Gandolfo, vicino al lago omonimo avevano trovato il corpo di una donna senza testa e non erano ancora riusciti a capire chi fosse, i miei pensieri correvano dietro ai morti, saltavano da un morto all'altro. Sei stanco, mi dicevo, hai bisogno di riposarti. E fumi troppe sigarette, venti sigarette al giorno sono troppe. Non mentire, mi dicevo, sono quaranta e qualche giorno cinquanta. Ti stai avvelenando."[4]

E lo si confronti con quest'altro, ugualmente uno fra tanti:

"Cercavo di convincermi, di ragionare, voglio vedere che cosa ne penso, mi dicevo. Naturalmente con mia moglie non ne avevo parlato, l'avevo mandata a Firenze con nostra nipote per restare solo e ragionare. Con mia moglie ci parliamo poco, non c'è nessuna confidenza fra noi, parliamo solo di cose pratiche e immediate, usiamo i verbi al presente, non facciamo progetti per il futuro e non parliamo mai del passato. Sul Professore nemmeno una parola. Mi sedevo sulla terrazza e accendevo una sigaretta. Questa cosa tu la stai circondando di parole, mi dicevo, ma la sostanza non cambia, sei un uomo e stai per ammazzare un altro uomo. Un verme, rispondevo, non un uomo. Mi facevo domande e risposte da solo, dialoghi che duravano delle ore come nelle tragedie che si rappresentano in teatro."[5]

Indubbiamente è il medesimo soliloquio o forse potremmo chiamarlo, al modo di Krysinski, 'monodialogismo'.

Vari riscontri anche con *Salto mortale*, oltre al "ronzio" che là aveva addirittura la sede incipitaria, ricorrono nel *Pianeta* i dialoghi a distanza, il perdersi in luoghi immaginari e soprattutto i giochi del doppio, delle ripetizioni, delle somiglianze e delle simmetrie inquietanti. Ecco come li cucina e li rielabora il *Pianeta azzurro*:

"D'accordo, sarò monotono io ma anche il mondo non scherza, anche lui si ripete. I gesti le parole gli alberi gli animali i fiori le idee i prodotti industriali, ma soprattutto gli uomini, si assomigliano gli uni agli altri e qualche volta sono proprio uguali".[6]

---

[4] L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 280.
[5] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 56.
[6] Ivi, p. 187.

E ancora nell'ultima parte, attribuita all'autore, si parla del testo stesso come un "gioco di simmetrie multiple".[7]

Dai primi testi viene acquisita l'abbondanza delle interrogazioni (domande, obiezioni, sempre legate al dibattito intestino); e va segnalato non solo l'uso frequente delle citazioni – che nel *Pianeta* sono principalmente filosofiche – ma anche la modalità bizzarra che chiama direttamente in causa l'autore citato, rivolgendosi a lui e così presentificandolo. Ecco come va a finire la menzione di Freud riguardo alle fantasie di volo:

"Che cosa dice Freud del volo lo sappiamo, ma rispondo subito: qualche volta invece di tentare il volo mi immergo nelle caverne profonde della terra o negli abissi del mare. E allora? Che cosa pensi di me adesso? E Freud che cosa dice? È l'Io che vola, e l'Es che si sprofonda? Sarebbe troppo semplice. Io mi rifugio nelle grotte della preistoria insieme ai miei fratelli pipistrelli, altre volte scendo negli anfratti della terra a profondità che nemmeno gli speleologi conoscono, scendo negli abissi del mare, più profondo di Piccard con la sua batisfera, osservo il ribollire dell'acqua nei vulcani sottomarini, mi faccio lambire dalle fiamme dell'inferno.

Caro Freud ti faccio una domanda: avresti il coraggio di scendere nelle profondità della terra e del mare come in quelle dell'animo umano?"[8]

E possiamo ritrovare un trattamento analogo nei confronti di Husserl e dell'io trascendentale da parte del membro-narrante del *Protagonista*, che lo contestava dal basso:

"Sarà difficile riconoscermi una individualità assoluta nell'insieme dell'io, questo lo posso capire. Ma allora secondo voi sarei un sotto-io e la mia individualità sarebbe pura illusione? Mi pare che Husserl la pensa proprio in questo modo. Eppure la sa lunga questo tale filosofo o come lo vogliamo chiamare. Mi meraviglio di lui. […] Husserl e la sua filosofia, secondo me avete sbagliato strada. […] Il mio io è una unità trascendentale, cioè non è un pezzo del mondo come dice quel tale. Ma allora questo io è fuori del mondo o dov'è? Che cosa risponde il signor Husserl? Accettato il mondo come sistema di cose, chi ha la coscienza di lui cioè del sistema di cose? Si possono contare tutti questi io o sono un numero infinito? E quando uno è morto è ancora io o

[7] Ivi, p. 321.
[8] Ivi, pp. 172-173.

non è più niente? Il signor Husserl ha dimenticato che si nasce e si muore, alla morte non ci aveva pensato.

Andiamo avanti a ragionare. Se questo io non è un pezzo del mondo allora sarà una entità a parte. È qui che ti volevo. Husserl salta su a dire che non è un pezzo del mondo ma non può essere nemmeno una entità a parte altrimenti crolla tutto il sistema. Allora peggio per lui lasciamolo crollare."[9]

A compitare tutte queste riprese si potrebbe mettere in piedi un intero volume di concordanze.

Il *Pianeta azzurro*, allora, sembra voler essere una specie di *summa* dei testi precedenti[10] che li fagocita aumentando di dimensioni e in qualche modo si potrebbe anche dire che li porta a compimento e ne sarebbe allora lo stadio *terminale*.

E non si tratta solo di analogie superficiali o episodiche. Il personaggio-base, il Demetrio supposto estensore del memoriale, corrisponde esattamente alla 'estetica dello strano' caratteristica dell'autore. Malerba ha derogato fin da subito dall'idea del realismo del 'tipico', in cui il personaggio dovrebbe unificare in sé i caratteri di una classe o di un ceto. Il venditore di francobolli del *Serpente* o il cercatore di metalli di *Salto mortale* non hanno una collocazione precisa o comunque la loro identità sociale è perfettamente ininfluente (l'una vale l'altra). In Demetrio s'aggiunge sì una sfumatura scientifica (è un ingegnere e progetta ingegnose pompe idrauliche), ma questo semmai indica la deriva della scienza che, ad esempio nella fisica quantistica, arriva a destrutturare la stessa realtà che dovrebbe spiegare. Scienza e follia si toccano. Ciò che conta, in Demetrio, è la sua instabilità psichica, la sua paranoia. Trattasi di

[9] Id., *Il protagonista*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 26-27.

[10] Scrive Massimiliano Manganelli: "Come punto di svolta di una produzione letteraria e come 'falso d'autore' (il libro sembra essere scritto 'come se fosse' di Luigi Malerba), è inevitabile che *Il pianeta azzurro* si presenti come una sorta di catalogo dei modi e delle tematiche praticate da Malerba" (M. Manganelli, *"Il pianeta azzurro": il testo come rebus*, in *Luigi Malerba*, a cura del Gruppo 'Laboratorio', Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 1994, p. 94).

individuo indubbiamente disturbato e isolato in una situazione solitaria, il che giustifica il colloquio interiore con se stesso e con le proprie proiezioni e ossessioni. Ciò che ha di nuovo *Il pianeta azzurro* è che il rimuginare riguarda la questione politica: sono le manovre subdole del potere che agitano il personaggio e che catalizzano la sua reazione violenta, intanto verbale e, almeno nelle intenzioni, persino armata. Se nel *Serpente* compariva una "vedova Pelagia o Pelasgia", signora del racket delle camicie, qui l'incubo della organizzazione segreta si amplifica con la massoneria e la supermassoneria controllata dal diabolico Professore. Proprio la figura del Professore, per quanto Malerba la lasci volutamente nascosta nell'antonomasia, rimanda in buona trasparenza a un noto politico coinvolto nelle mene di governo e nelle trame delittuose della Prima Repubblica. È il classico caso delle colpe che tutti conoscono, ma non si possono provare:

> "Possibile che ci sia ancora gente che gli stringe la mano a un simile macellaio? E invece ci sono ministri che gli stanno intorno e lo prendono a braccetto e ci chiacchierano insieme, si vede che sono dei delinquenti come lui anche loro, non c'è altra spiegazione. Ma no, se non fosse così potente molti gli sputerebbero in faccia e invece dicono ma guarda come è simpatico e intelligente il Professore, e come è spiritoso. Lo trovano anche spiritoso. Ministri sottosegretari senatori deputati cardinali vescovi banchieri palazzinari gli stanno tutti intorno perché sanno che con lui si possono combinare degli affari, non con lui direttamente si capisce ma con i suoi aggregati. Nessuno dice con un verme come te non ci voglio parlare. Ma lasciamo stare i ministri i sottosegretari i senatori i deputati i cardinali i vescovi i banchieri i palazzinari che sanno tutto e fanno finta di niente, che sono infetti come lui dalla malattia del denaro, lire dollari e franchi svizzeri, io mi domando invece un'altra cosa. Possibile che su quaranta milioni di italiani adulti non ci sia uno che abbia il coraggio di sparargli una rivoltellata in fronte? Lasciamo da parte la mafia, la camorra e i terroristi che sono suoi alleati e sparano ai magistrati o ai comandanti dei carabinieri, ma tutti i mariti che sparano alla moglie o viceversa, o quegli altri che sparano a un amico per futili motivi, perché non c'è nessuno che gli spara? Perché devo essere io a sparare su quaranta milioni di Italiani? Nessuno risponde, silenzio generale."[11]

[11] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., pp. 112-113.

Fatto è che il 'Divo' soggiorna periodicamente a Porto Santo Stefano, ospite del sindaco di un comune dell'alto Lazio, a Villa Verde, assai vicino all'appartamento affittato da Demetrio; niente di più facile allora che progettare un attentato, malgrado la protezione dei 'gorilla' e il rischio connesso. Il chiodo fisso del Professore percorre tutto il memoriale primo e arriva persino a occupare i sogni, dove quello appare in forma di enorme serpente:

> "Ora chiudo gli occhi e riconosco la testa del serpente, ma certo che la riconosco. È lui, il Professore, c'era da aspettarselo, il capo della Supermassoneria, il grande assassino. È lui la testa del serpente, ma ha anche un corpo lunghissimo e viscido che scorre per via Giulia chiudendo il traffico, schiacciando contro i muri le automobili. Ho paura, ma non sono il solo. Quando passa lui per le strade di Roma la gente si nasconde o si volta da un'altra parte per non vedere. Chi lo vede non osa parlarne. Io non ho visto niente, dicono. Sarà una allucinazione, un fantasma, un sogno d'estate quando compaiono nell'aria i mostri del calore. Meglio non averlo visto nemmeno in sogno."[12]

Insomma il testo malerbiano si costruisce attorno a una 'scrittura dell'odio', quel termine vi circola in lungo e in largo e viene riscattato dalla cattiva nomea tanto da apparire, nelle parole del diarista, una sorta di forza benefica e produttiva: "L'odio è la forza motrice, il Motore Immobile come dice Aristotele quando parla dell'universo. L'odio è un sentimento molto più forte e duraturo dell'amore, l'odio fa circolare il sangue più veloce, vivifica l'organismo umano, tempera il pensiero, aiuta la digestione e dove si attacca corrode come l'acido solforico";[13] conferma, a ruota, il commento del chiosatore: "L'unica cosa certa è che il vero soggetto del testo è l'odio".[14] Che Malerba venga a dimostrare che la civiltà e la cultura coprono assai poco la vera sostanza violenta dell'animale uomo e ci vuol nulla a che riaffiorino gli 'istinti selvaggi'

[12] Ivi, p. 51.
[13] Ivi, p. 116.
[14] Ivi, p. 120.

dell'australopiteco armato di clava,[15] è plausibile. Ma la tendenza omicida ha anche una funzione strutturale: infatti progettare l'omicidio significa soppesare tutte le variabili e quindi *immaginare* nei particolari lo sparo, la fuga, le ritorsioni. Praticamente il diario di Demetrio si svolge sulla falsariga di brani come questo:

> "Qui si tratta sopratutto di organizzare la fuga, che è la fase più difficile di un attentato. La prima cosa è non farsi notare, non correre, allontanarsi alla chetichella facendo finta di passeggiare, camminare tranquillamente verso casa mentre la polizia arriva o è già arrivata sul luogo. Vado a casa, dirò al poliziotto che mi ferma sulla strada, sono stato a comprare le sigarette, e ne terrò in tasca un pacchetto intero da mostrare. Se mi cercano in casa mi farò trovare sulla terrazza con un giornale in mano. No, non ho sentito sparare. A chi hanno sparato? Chi è stato? Io al mare ci vado poco, sono stato dal tabaccaio e poi sono rientrato. L'hanno ammazzato? Portato all'ospedale? L'avete preso quello che ha sparato? Avrei fatto molte domande e loro sarebbero andati via annoiati. La polizia non ha voglia di rispondere, di solito è lei che fa le domande, oppure tace."[16]

Notare il passaggio dei tempi verbali: il futuro (che sarebbe il tempo giusto) slitta nel presente che spesso apre nel testo gli strappi dell'*ipotiposi*, dove l'immaginazione si fa così vivida da svolgersi in diretta, *camera eye*, per così dire, ovvero in forma di allucinazione. Queste fantasie si fanno sempre più incalzanti e incontrollabili ("Mi abbandonavo a queste immaginazioni con il languore di un drogato che si abbandona alla droga. Qualche volta anche camminando per la strada, mentre mi trovavo al ristorante, oppure sul lavoro nei cantieri e in ufficio, venivo assalito dal desiderio improvviso e acuto di uccidere il Professore. Chiudevo gli occhi e immaginavo rapidamente una scena in cui ero io la causa della sua morte rovinosa e questo bastava a placarmi almeno per un po'")[17] tanto che il progetto razionale si trasforma in un ansimante almanaccare. L'ipotesi di

[15] Cfr. ivi, pp. 254-255.
[16] Ivi, p. 40.
[17] Ivi, p. 167.

una mitomania inconcludente si rafforza, cosicché quando alla fine, nella terza nota autoriale, arriva la notizia che l'attentato è stato realizzato, il lettore si trova convenientemente spiazzato. In ogni caso, il delirio del vendicatore solitario ha dimostrato quanto sia bacato un sistema in cui la giustizia può arrivare soltanto da un atto di ordinaria follia.

Il titolo *Il pianeta azzurro* allude a un distanziamento (è allontanandosi nello spazio che la Terra appare come "una piccola sfera azzurra")[18] da una società umana moralmente tarata. E il romanzo potrebbe venire interpretato come una invettiva per interposto personaggio. Un romanzo politico? Nella intervista rilasciata a Guido Almansi, l'autore (adesso fuori di finzione) precisa: "Io non parlo di politica, bensì degli uomini della politica, dell'odio che alcuni di loro possono suscitare";[19] e a scanso di equivoci aggiunge più avanti: "Non intendo essere identificato con il mio personaggio: […]. L'identificazione è solo narrativa e non ideologica, anche se il personaggio parla in prima persona".[20] Ma non c'è dubbio di come la pensi riguardo al Professore e ai suoi simili. Il testo, infatti, raccoglie accuse circostanziate di collusioni, sviamenti e delitti, un intero sistema di corruzione all'epoca non ancora scoperchiato da Tangentopoli:

> "Con denaro contante il Professore faceva tacere i giornali quando accennavano agli scandali nei quali era coinvolto. Attraverso le banche cercava di diventare azionista delle società editrici, ma non sempre gli riusciva e qualche volta a denunciare questi traffici erano gli stessi giornali che lui cercava di comprare. Se un giudice riusciva a mettere le mani su qualche traffico illecito del Professore, veniva trasferito o fatto fuori dai terroristi o dai killers della mafia o dei Servizi Segreti. I contatti con questi killers venivano tenuti dai Servizi Segreti i quali ricevevano gli ordini attraverso la Supermassoneria che il Professore aveva creato a fianco e in concorrenza con la Massoneria tradizionale. I Servizi Segreti, quando c'era una persona da eliminare, prima

[18] Ivi, p. 148.

[19] Id., *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 240.

[20] Ivi, p. 242.

la uccidevano e poi erano loro stessi che facevano l'inchiesta sul delitto che avevano commesso in modo che il colpevole non si trovava mai."[21]

Nel dibattito 'a più voci' con Leonetti, Porta e Spinella, ospitato sulla rivista "Alfabeta", Maria Corti ha sottolineato esattamente la congiuntura dell'aspetto letterario con l'aspetto etico-politico:

"Questo libro a me sembra abbastanza eccezionale. Mentre i precedenti libri di Malerba in un certo senso venivano fuori per naturale sviluppo l'uno dall'altro, questo ha una ricchezza di punti di vista e di livelli di lettura veramente nuova. C'è in comune con le opere solite di Malerba la leggera deformazione che lo porta ad essere trasgressivo sempre. E quindi risulta anche accentuato quell'aspetto a parer mio abbastanza affascinante dell'opera di Malerba per cui quello che in genere non è importante, o ci sfugge, diventa qualcosa che sta in primo piano, mentre invece quello che secondo i codici culturali soliti è importante, e sta in primo piano, con Malerba quasi scompare; quindi, la sua ironia ma anche la drammaticità che sta dietro a ciò.

Il libro ha un intreccio particolarissimo, ma direi che è anche particolarissimo il fatto che ci siano in un certo senso tre autori del libro, cioè un primo personaggio che scrive il diario, un chiosatore e poi l'autore che interviene. Questa è una grande novità; il vero romanzo è questo, non è la storia, a parer mio, del personaggio che vuole uccidere, ecc.

A fianco di questa impostazione così letteraria c'è invece qualche cosa di sociologicamente molto importante: il senso dell'odio, il senso del marcio di una società, il senso della corruzione. Ora, trovare uno scrittore che sappia dare tutto questo, pur essendo letteratissimo, a me sembra un risultato assai notevole."[22]

La finzione del romanzo si complica per il fatto che anche la realtà rappresentata è fatta di finzioni. I dati reali che vi vengono immessi, ad esempio gli articoli di giornale relativi alle varie inchieste, si scontrano col finale clamorosamente controfattuale dell'uccisione del Professore: "mezz'ora fa uno sconosciuto ha ucciso con un colpo di rivoltella alla fronte un noto uomo politico",[23] mentre sappiamo che colui è deceduto molto più tardi, addirittura dopo l'autore… Del resto, da subito, il nome Demetrio doveva metterci in guardia, pensando al personaggio storico dello

[21] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 22.

[22] M. Corti, in M. Corti, F. Leonetti, A. Porta e M. Spinella, *A più voci: Malerba*, in "Alfabeta", 95, 1987, p. 3.

[23] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., p. 359.

zar abusivo del Seicento, il 'falso Demetrio'. Nel *Pianeta*, la commistione del vero e del falso è davvero inestricabile. Come pure complessa si fa l'autocitazione: vedi il passo della 'testa di serpente' sopra riportato che proviene, pari pari, da uno dei sogni registrati nel *Diario di un sognatore*:

> "La 'testa del serpente' si affaccia dietro l'angolo di un palazzo, spunta sopra il tetto di una casa, fra gli alberi di Villa Borghese. È una testa evanescente come una nuvola, verdastra, ha gli occhiali e gli stessi tratti del viso di un famoso uomo politico italiano. Si vede, si riconosce, eppure nessuno reagisce, nessuno parla. Sono preoccupato e scandalizzato. È lui il capo della mafia, è lui che ha organizzato le trame nere e poi il terrorismo, c'è sempre lui dietro a ogni scandalo, e adesso vuole diventare *presidente di tutto.*"[24]

Un imprestito autobiografico? Forse: sebbene, malgrado la data precisissima, non esista verifica possibile che il sogno sia stato realmente sognato.

Per restare al *Pianeta azzurro*, sarebbe molto facile controllare i luoghi di Porto Santo Stefano, trovare la via dei Fari con il cartello in diverse lingue che avverte della 'strada senza uscita', oppure seguire la gita in barca dalla Caletta verso Cala Moresca e Cala del Bove. Così come sono riconoscibili vari dati riguardanti l'autore (sia pur con qualche modifica), la moglie, i figli, le prime e seconde case… Se non bastasse l'identificazione progressiva del diarista e del chiosatore, entrambi risultano assimilabili all'autore stesso, viste tutte le somiglianze stilistiche che ho rilevato all'inizio. Ciò viene giustificato dal fatto che è l'autore il destinatario finale degli scritti e quindi sarebbe stato imitato dall'estensore o estensori a scopo di coinvolgimento ("Quel testo mi pareva una evidente e in qualche modo maldestra contraffazione di alcuni miei libri").[25] Ma a quel punto l'autore non è diventato a sua volta uno dei personaggi? I tre

[24] Id., *Diario di un sognatore*, Torino, Einaudi, 1981, p. 43.
[25] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 319.

narratori, fuori della finzione, lo sappiamo, sono tutti Malerba, e però, dentro la finzione forse sono tutti Demetrio, cioè tutti falsi anche il presunto 'autore in carne ed ossa'.

L'intero libro è quindi percorso da una ironica *indecidibilità*. Si potrebbe dire che è il romanzo della fantasmatizzazione generale. Le occorrenze del termine 'fantasma' non si contano, e accanto agli spettri, per così dire, 'umani' (comprendenti il "fantasma del Professore"), ci sono anche dei "fantasmi sonori che attraversano l'atmosfera senza lasciare traccia",[26] come lo "sparo fantasma" ben udibile ma non localizzabile del capitolo 7. Né poteva mancare il dolore fantasma, quello strano fenomeno in cui il paziente sente ancora male all'arto asportato:

> "I medici chiamano dolore-fantasma quel dolore particolare, sordo e persistente, che rimane dopo l'amputazione di un arto: l'arto non c'è più, rimane soltanto il dolore. Nello stesso modo era ormai scomparsa dai miei occhi l'immagine di quei due, ma persisteva dentro di me tutto il dolore e l'orrore di quella rossa visione."[27]

Il dolore fantasma è il titolo di un racconto, raccolto in volume soltanto nel 2004 in *Ti saluto filosofia*, che era uscito però su "Alfabeta" nel 1983, da considerare quindi tratto da una costola del *Pianeta*.[28] Si dà il caso che un personaggio così 'corposo' nella sua reazione incontrollabile e nel suo astio mirato finisca per evaporare ai suoi stessi occhi; è l'insistenza stessa che ha per effetto la sparizione:

> "L'unità della mia persona è come un oggetto che l'occhio non può abbracciare da tutti i suoi lati, c'è sempre una facciata che rimane nascosta alla vista, una incognita dove si annidano le detestabili figure della violenza. Se tu osservi a lungo questo

[26] Ivi, p. 106.
[27] Ivi, p. 252.
[28] Vedi un po' che il narratore di quel racconto dichiara: "Faccio l'ingegnere idraulico, mi occupo di pompe e impianti di irrigazione" (Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 490), ed è quindi una figura strettamente imparentata con il Demetrio del *Pianeta*.

oggetto ti accorgi che poco alla volta esso perde le sue qualità concrete, forma dimensione colore sentimento, l'immagine sfuma nelle incertezze, si confonde e scompare. Alla fine rimane solo un simulacro vuoto, un fantasma. Dei fantasmi non ti devi fidare."[29]

Nelle pagine conclusive del diario di Demetrio i fantasmi diventano una moltitudine invasiva:

"In casa trovo tutti i posti occupati, i fantasmi si siedono sul divano, si nascondono sotto il tavolo del soggiorno, sotto il letto e dentro gli armadi, spostano le seggiole e aprono le finestre. I fantasmi hanno invaso la mia casa e mi perseguitano. Posso difendermi dai carabinieri e dalla polizia, posso ripararmi dietro una roccia o una sporgenza del terreno se un gorilla mi tiene sotto tiro, ma con i fantasmi non me la sento di combattere. Sono invisibili e silenziosi, guai averli come nemici."[30]

Una ridda malevola che ricorda (sia volontaria autocitazione o meno) il finale del *Serpente*.[31]

A guardar bene, ciò che il testo racconta è una serie di immaginazioni e di allucinazioni. Ma allora ci troviamo ad un bivio o forse, di nuovo, davanti alle due facce di Giano di questo libro-spartiacque: perché potrei riprendere la mia interpretazione sulla *materialità dell'immaginazione*, cioè sul fatto che l'inesistente trova la sua realtà negli effetti concreti che produce (come nel dolore fantasma, appunto); e però, in una situazione da 'bicchiere mezzo vuoto e mezzo pieno', si potrebbe sostenere l'opposto, che qui siamo già entrati nell'irrealismo postmoderno, vale a dire che l'apparenza ha congedato la realtà e resta solo il linguaggio auto-attestantesi.

Azzardo però ora un'altra ipotesi: che il tema profondo non sia la realtà, bensì la letteratura stessa. *Il pianeta azzurro* come testo

[29] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 306.
[30] *Ibidem*.
[31] "Eccoli, sono loro, i trapassati, uno dietro l'altro, passano attraverso le fessure, dal buco della serratura, entrano nei tubi dell'acqua, si insinuano nelle canne del letto, dentro il materasso, corrono lungo i fili della luce" (Id., *Il serpente*, cit., p. 318).

metaletterario. In fondo "la storia di un fantasma" è quello che racconta qualsiasi romanzo di finzione. Le tendenze al mimetismo e all'immedesimazione nell'altro che dimostrano i narratori sotto mentite spoglie non sono altro che i meccanismi tipici dell'illusione narrativa. Quando il Demetrio narratore di primo livello dice:

> "Gli sconosciuti che incontro, più ancora delle persone che conosco, eccitano le mie curiosità, possono essere tutto quello che io riesco a immaginare in un repertorio quasi infinito, abissi di dolore e di perdizione, amanti travolti dalla follia amorosa, mostri di perversità, uomini piatti come fogli di carta, batterie umane cariche di odio mortale, orditori di nere trame, boriose nullità in vacanza, vuote essenze, corpi senza anima, padri e madri, adulteri e coniugi mummificati, fratelli figli e nipoti impegnati a dare un senso alla propria vita anche quando camminano sulla strada. Io non resisto alla tentazione di essere ognuno di loro, questa è la mia dannazione"[32]

sembra descrivere l'impegno introspettivo nei confronti dei personaggi. E quando il chiosatore annota:

> "non faccio altro che seguire un mio impulso a ripercorrere gli itinerari e quasi a ricalcare passo passo la vicenda dello scomparso ingegnere idraulico. Cerco di entrare nel suo animo, nella sua anima, forse sto tentando di doppiare la sua persona, di rivestire la sua pelle, ma sopratutto di impossessarmi dei suoi pensieri"[33]

non fa cosa sostanzialmente diversa dall'immedesimazione richiesta a qualsiasi lettore. Il problema è che, proprio perché mette in evidenza questi processi propri della finzione, il romanzo in un certo senso li contraddice, in quanto tali 'regole d'ingaggio' dovrebbero restare implicite e sottaciute. Il postmodernismo in variante italica ha concesso alla scorrevolezza e normalizzazione richieste dal mercato, magari con una blanda ironia che consentisse di rientrare nel banale sembrando intelligenti, mentre il *Pianeta azzurro* è riuscito a complicare proprio i punti nevralgici dell'identificazione

[32] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., p. 95.
[33] Ivi, p. 175.

nei personaggi, suscitando interrogativi e sollecitando una 'ermeneutica del sospetto'.

Nell'intervista rilasciata a Laura Lilli, Malerba sottolinea l'importanza della 'costruzione', affermando addirittura che "qui è protagonista".[34] Ora, per il *Pianeta*, si potrebbe parlare di una 'struttura a scatole cinesi', tanto i narratori risultano incastrati l'uno nell'altro. Il testo stesso fa menzione del termine: "Arrivano in continuazione altri rumori e altre voci come se ci fosse un altro uomo dentro di me, e poi un altro e un altro ancora come nelle scatole cinesi".[35] Se ci pensiamo un attimo e riprendiamo in mano il sistema di società di prestanome ideato dal Professore per far sparire i suoi gettiti di affari illeciti,[36] che altro sono se non, a loro volta, 'scatole cinesi'? Non voglio però fermarmi a questa sorta di omologia vagamente goldmanniana… Il problema è la stranezza strutturale del romanzo, che per altro si presenta, in tutte le sue diverse parti, come una serie di scritture non letterarie. Il che, nei termini di Chatman, rientrerebbe nella narrativa "narrata in modo minimo".[37] È il testo stesso a mettersi in questione perché, se da un lato ridimensiona, nella nota dell'autore, "Voglio dunque fingere, per il bene mio e dei lettori, che si tratta di un romanzo, niente altro che un romanzo";[38] dall'altro aveva

[34] L. Lilli, *Attenti alle bugie di Malerba*, in "la Repubblica", 19 settembre 1986.

[35] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., pp. 304-305.

[36] "L'Ex Amministratore mi aveva spiegato il meccanismo per tenere segrete queste ricchezze. Venivano intestate a delle società. Ognuna di queste società era a sua volta intestata a un prestanome. Questi prestanome prima di diventare finti proprietari dovevano firmare un atto di vendita a un altro prestanome il quale scriveva un atto di vendita a un'altra società intestata a un altro prestanome che aveva scritto anche lui un atto di vendita a un'altra società del Lichtenstein [*sic*] intestata al Professore. Tutti questi atti di vendita senza data e già firmati erano tenuti in una cassetta di sicurezza del Professore che, quando voleva, faceva passare le società da un prestanome all'altro e in qualsiasi momento poteva ridiventare proprietario di tutto": ivi, pp. 20-21.

[37] Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso*, Milano, il Saggiatore, 2003, in particolare p. 177.

[38] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., p. 325.

avvertito, per bocca di un lettore ingenuo come il commissario, che "mi sembra che i romanzi non si scrivono in questo modo".[39] Sebbene Malerba non manchi di rilevare la distanza dallo sperimentalismo della "già tramontata neo-avanguardia",[40] accettando in fondo l'argomento postmoderno di un forte iato epocale, tuttavia questo testo 'a mosaico', infestato dalle digressioni e impostato con un gioco di specchi proprio nella sede autoriale, risulta volutamente un "testo difficile, a più facce".[41] Una struttura complessa. Un po' come il Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, anche Malerba fa ingresso nel nuovo periodo portandosi dietro la vocazione profonda della modernità alla tecnica della sorpresa e prova ad adattarla al nuovo clima. Ancora il volto di Giano. In prospettiva, l'inquietudine sperimentale si agita all'interno delle coordinate della apparente rappresentazione realistica: una sorta di 'Cavallo di Troia'…[42]

Postilla sull'allegoria

Proprio per la sua fondante deroga dall'univocità, l'allegoria è entrata a buon diritto a far parte delle digressioni citazionali del *Pianeta azzurro*. Si trova in un punto in cui il primo narratore Demetrio riceve la telefonata della moglie che è andata a Firenze con la nipote a visitare gli *Uffizi* ed è stata colpita da una allegoria di Botticelli, intitolata *La calunnia*, che le ha suscitato alcuni problemi interpretativi:

"Il quadro rappresenta una donna nuda sulla sinistra con una mano alzata e il dito puntato verso l'alto come se volesse indicare il cielo, ma a chi? Nel quadro nessuno dà retta a questa donna nuda, diceva mia moglie, e allora non si capisce che cosa sta lì a

[39] Ivi, p. 156.
[40] Ivi, p. 329.
[41] Ivi, p. 318.
[42] Non per niente è il titolo della rivista cui Malerba collaborava proprio in quel torno di anni.

fare con il dito puntato. Ma Botticelli, dicevo, guarda che le donne nude le mette un po' dappertutte le parti, nude o con dei veli trasparenti, le mette lì come un elemento decorativo. Allora è un porco, diceva mia moglie da Firenze, mettere una donna nuda in un quadro come decorazione, come un albero o una colonna o un vaso di fiori, ma guarda che porco questo Botticelli. Io avevo altri pensieri, non volevo preoccuparmi per il quadro di Botticelli, sono fatti che non ci riguardano, dicevo, un pittore nei suoi quadri ci mette chi gli pare. Ma allora perché lo ha intitolato così? Per prenderci in giro? Dove sta la calunnia? Che cosa gli dico a nostra nipote? Quella fa domande in continuazione, non mi dà pace.

A destra della donna nuda, diceva mia moglie, c'è un vecchio con un cappuccio sulla testa tutto infagottato dentro a un mantello scuro, potrebbe essere un frate, forse è Savonarola come dice il catalogo perché Botticelli quando ha dipinto il quadro era amico di Savonarola. Ma allora perché lo ha dipinto come uno straccione e con quella faccia così brutta se era suo amico? Più in là ci sono delle donne molto scarmigliate, non si capisce che cosa fanno, e dietro di loro c'è un altro frate incappucciato con la faccia magra e poi una figura nuda sdraiata sul pavimento con le mani congiunte. Insomma, diceva mia moglie, ho l'impressione che Botticelli ha voluto dire troppe cose tutte insieme e ha fatto una gran confusione. […]

Caro Botticelli, io lo so che non si deve cercare la spiegazione di ogni cosa. Spesso la spiegazione non esiste proprio, e questo succede nella natura ma ancora di più succede nell'arte dove le cause non ci sono quasi mai e l'effetto, l'opera d'arte, nasce da una serie di combinazioni e coincidenze, proporzioni disuguaglianze colori e sentimenti che non si possono spiegare. Io so queste cose e non ho nessuna voglia di mettermi a discutere di pittura, però se tu fossi sincero dovresti confessare che a quel quadro gli hai dato un titolo a caso e quelle figure le hai messe lì per furbizia senza sapere che cosa ci stanno a fare. E adesso non puoi pretendere che i tuoi posteri perdano le loro giornate a cercare le interpretazioni e a individuare i significati nascosti nei tuoi quadri. Sei un magnifico pittore nessuno lo vuole negare, ma non sei una mente alata. Sei riuscito soltanto a confondere i significati per fare discutere la gente. Spesso siete furbi voi pittori, però tu potevi farne a meno, a te bastano le figure e i colori, sono loro che fanno la sostanza della tua pittura."[43]

Oltre che per i suoi 'tic verbali', compreso lo spostarsi del discorso all'esterno con l'allocuzione verso il pittore, il brano è interessante anche come ecfrasi, per cui è utile avvicinargli l'immagine di cui parla (fig. 1). Se si fa il raffronto si vedrà che lo scrittore è stato molto preciso e puntiglioso nella descrizione del quadro (non ha menzionato le orecchie d'asino del sovrano, ma effettivamente si vedono poco). La moglie di Demetrio fa anche la domanda giusta: "dove sta la calunnia?", perché in Botticelli non c'è un'unica personificazione, ma semmai l'allegoria prende forma da una

[43] L. Malerba, *Il pianeta azzurro*, cit., pp. 179-182.

somma di personificazioni e dal loro rapporto, da cui nasce una sorta di polisenso, il troppo che la signora depreca ("ha voluto dire troppe cose tutte insieme"). Dal canto suo, Demetrio assume la parte del negatore dell'allegoria e lo fa contrapponendo alla ricerca del senso il godimento della pura percezione ("l'opera d'arte, nasce da una serie di combinazioni e coincidenze, proporzioni disuguaglianze colori e sentimenti che non si possono spiegare"), mettendosi con ciò dalla parte del dibattito che è stato sostenuto dalla filosofia e dall'estetica romantico-idealista, la più importante tradizione avversa all'allegoria. È strano che lo faccia proprio lui, un personaggio tutto costruito attorno al 'delirio di interpretazione', ma può essere plausibile proprio per questo: Demetrio è *monomaniaco*, tutto atteso a sorvegliare le supposte manovre del Professore e quindi non disposto a dar seguito a derive interpretative su altri soggetti; perciò le domande telefoniche della moglie riguardo all'allegoria botticelliana gli sembrano un inutile impaccio e una perdita di tempo, onde propende al *buon senso* per depurare l'immagine pittorica dal rovello di ulteriori ipotesi significative.



Fig. 1. Sandro Botticelli, *Allegoria della calunnia* (1495 ca.). Firenze, Gli Uffizi.

In realtà, però, il brano citato, proprio in quanto toglie senso all'allegoria, segue per l'appunto una pratica allegorica. Che altro fa, spesso, l'allegoria se non riprendere figure svuotate di senso? Per dire, Venere, la antica dea alla quale non si crede più, è recuperata come allegoria della Verità (la verità è nuda). Trattasi, in ogni caso, di attribuire una nuova funzione. Ma allora dovremmo domandarci quale sia la rifunzionalizzazione del quadro di Botticelli nel romanzo di Malerba. La sua funzione narrativa è piuttosto locale e ristretta: irritato dall'insistenza della consorte su una questione per lui insignificante, Demetrio esplode per errore un colpo di pistola che potrebbe tradire le sue intenzioni omicide, però senza conseguenza per la trama. Tuttavia questo apparente ritorno al punto di partenza potrebbe avere anche un legame più profondo con il testo: la "calunnia" è una falsità, e l'effetto della falsità nella finzione è un tasto che Malerba pigia fin dal primo romanzo. Esattamente la possibilità di far dire falsità a un narratore fittizio in modo da creare un cortocircuito critico. Se è così, allora, a dispetto della stessa smentita del personaggio, l'allegoria inserita nel testo ne porta alla luce la matrice profonda, è come uno spiraglio sulla sua questione fondante.

La questione della *finzione*. Alla base della finzione, infatti, c'è l'accordo segnalato da Coleridge per una 'sospensione dell'incredulità'; rappresentare la falsità nella finzione può invece richiamare in servizio proprio quella 'incredulità' che si era dovuta tenere provvisoriamente in sospeso. Qualcosa come una sospensione della credulità all'interno della sospensione dell'incredulità. Ma in fondo l'allegoria fa proprio questo: a livello della finzione mette in scena una donna, un monaco e un sovrano che non sono reali, in quanto allegorie non sono una donna, un monaco e un sovrano, sono la verità, il rimorso, il potere stupido, sono gli elementi dell'insieme concettuale *calunnia* (sono come i termini di una frase). Benjamin ha detto che l'allegoria pone 'il non essere di ciò che

rappresenta' e quindi nei suoi 'due tempi' innesca una dialettica di credulità e incredulità. Qui sta la complessità e la fondamentale valenza critica dell'allegoria: oggi che si tende a ridurre tutta la letteratura a puro momento finzionale immedesimativo ed empatico, salvo poi ritenere tutto allegorico in senso generico e confuso, la logica propria dell'allegoria sollecita, controcorrente, un ben diverso tipo di empatia, basata sulla riflessione e l'attenzione analitica. Sospendendo, semmai, l'immedesimazione priva di controllo che il mercato dell'immaginario vorrebbe ottenere da fruitori poco consapevoli.

Ma che strane allegorie costruisce questo narratore!

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

FABIO DANELON

TRACCE DI MANZONI IN LUIGI MALERBA

L'intervento che propongo affronta una questione apparentemente marginale tanto nella storia della fortuna dell'opera di Manzoni quanto nell'analisi delle fonti malerbiane o delle pratiche citazionistiche dello scrittore di Berceto.

Per quanto riguarda il *côté* manzoniano, registro che, per quanto a mia conoscenza, il nome di Malerba non compare mai negli studi o nelle antologie che a vario titolo si occupano del ruolo o della fortuna di Manzoni nella letteratura del secolo scorso.[1] Non troppo diversa la situazione vista nella prospettiva della critica malerbiana. Tutto ciò, beninteso, è pienamente giustificato, in quanto la presenza manzoniana nell'opera di Malerba risulta nel complesso assai limitata: l'opera di

[1] Si vedano, indicativamente, l'ultimo dei tre volumi *Manzoni pro e contro*, a cura di G. Vigorelli, Milano, IPL, 1975-1976; i fascicoli delle riviste "Studium", CXIII, 6, 2017 e "Testo", XXXVIII, 74, 2017, dedicati a *Manzoni negli scrittori del secondo Novecento*, entrambi a cura e con *Premessa* di P. Frare, O. Ghidini, D. Iuppa e F. Pierangeli; e R. Palumbo Mosca, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Roma, Inschibboleth, 2020.

Manzoni, d'altronde, non è sintonica con le inclinazioni stilistico-espressive nonché con gli orientamenti ideologico-culturali di Malerba.[2]

Tuttavia, non è uno scrupolo erudito che mi ha sollecitato ad affrontare l'argomento, comunque interessante quale significativa testimonianza dell'agonismo più o meno antimanzoniano diffuso tra gli scrittori a vario titolo legati al Gruppo 63. Un percorso critico ancora da approfondire, peraltro: basti qui anche solo menzionare i nomi (e alcuni scritti), per esempio, di Manganelli, Arbasino, Sanguineti, Eco…[3] Malerba,

[2] Così, per esempio, Malerba risponde alla domanda sui propri "referenti nella letteratura italiana" in *L'invenzione della realtà. Conversazioni su letteratura e altro*, a cura di M. Gemelli e F. Piemontese, Napoli, Guida, 1994, che qui si cita dalla raccolta di interviste malerbiane *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 68: "Lungo tutta la storia letteraria italiana c'è un filone che, secondo il titolo di un libro famoso di Harold Rosenberg, si può dire ispirato alla *Tradizione del nuovo* e che comincia con Dante, attraversa tutta la novellistica da Boccaccio fino a Bandello, su su fino a Giordano Bruno, Vico, Ariosto, fino a Dossi, Svevo, Gadda. Naturalmente, a fianco di questa linea centrale, le mie predilezioni vanno anche a scrittori minori, non letterati di professione, come i grandi viaggiatori del Medioevo e del Rinascimento, o a certi capolavori della letteratura burlesca e popolare. Nella modernità, le mie predilezioni vanno senz'altro a Svevo che considero l'iniziatore del nuovo corso novecentesco".

[3] Si veda, indicativamente, per la riflessione sul romanzo del Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966, che raccoglie gli interventi dell'incontro-convegno del 3-9 settembre 1965 a Palermo (cfr. ora *Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, a cura di N. Balestrini e A. Cortellessa, Roma, L'Orma, 2013, con un corposo resoconto a più voci, a cinquant'anni dalla nascita del Gruppo, di "ciò che è vivo e ciò che è morto" di quell'esperienza). Di G. Manganelli si veda *Alessandro Manzoni, "I Promessi sposi" (Don Abbondio)*, in Id., *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 207-208; di A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959, *L'ingegnere e il Manzoni*, in "Il Verri", 9, 17, 1964, pp. 58-62, *Criticare il Manzoni*, in "Tempo presente", 11, 8, 1966, pp. 588-617, *Solo per te, Lucia*, in Id., *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 269-271; di E. Sanguineti, *Manzoniana minima*, in "Paese sera", 3 maggio 1973, p. 3, *Esame di coscienza di un lettore del Manzoni*, in "Nuova rivista europea", IX, 7-9 (62-64), 1985, pp. 18-30, poi in Id., *Il chierico organico: scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 138-156, *Il Manzoni di Moravia* [1961], in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1990^2, pp. 201-215, *I nipotini di don Alessandro*, in "Italiano e oltre", VI, 3, 1991, pp. 126-128; di U. Eco, *Semiosi naturale e parola nei "Promessi sposi"*, in *Leggere "I promessi sposi": analisi semiotiche*, a cura di G. Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1-16, poi *Il linguaggio mendace in Manzoni*, in Id., *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 25-52, *Intervista con Alessandro Manzoni. Esclusiva: "basta con La Pentecoste!"*, in "L'Espresso", 23 giugno 1995, *Sei*

detto in estrema sintesi, più che componente fu soprattutto amico o sodale di alcuni esponenti del Gruppo 63 ("gregario" e non "protagonista" del Gruppo, come lui stesso riferisce a Paolo Mauri)[4] e un defilato ma attento osservatore delle loro riflessioni. Per quanto riguarda Manzoni, però, c'è un risvolto nella vita di Malerba, finora abbastanza trascurato, relativo al suo itinerario culturale e professionale, non privo forse d'inconsapevole suggestione nei riusi parodici dei *Promessi sposi* nella narrativa breve della maturità.

Si tratta di un capitolo manzoniano interrotto, risalente all'incirca alla metà degli anni Cinquanta, quando Malerba, trasferitosi non ancora ventitreenne da Parma a Roma nel gennaio 1950, sembra lanciato in una promettente carriera di sceneggiatore cinematografico e fors'anche di regista.[5] Nel 1952 aveva collaborato, insieme a Cesare Zavattini e altri, con Alberto Lattuada nella riduzione cinematografica del *Cappotto* di Gogol';[6] da quel momento in poi l'attività per il cinema si fa intensa, e, non per caso, è il mondo del cinema a fare da sfondo pure all'esordio letterario di Malerba con un piccolo romanzo epistolare, *Le lettere di Ottavia*, uscite a puntate su "Cinema Nuovo" nel corso del 1956, tra il 15 febbraio e l'1

passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Milano, Bompiani, 1995, in ispecie pp. 63-66 e 87-90, *Poetica dell'eccesso*, in *Il romanzo. Vol. V: Lezioni*, a cura di F. Moretti, P. V. Mengaldo e E. Franco, Torino, Einaudi, 2003, pp. 269-286, *La storia de "I promessi sposi" raccontata da Umberto Eco*, illustrata da M. Lorenzetti, Torino, Scuola Holden, Roma, La biblioteca di Repubblica-L'Espresso, 2010.

[4] P. Mauri, *Luigi Malerba*, Firenze, La nuova Italia, 1977, p. 4.

[5] Del 1953 è il suo unico film come regista (con Antonio Marchi): *Donne e soldati*, "da un'idea di Luigi Malerba", sceneggiato con Antonio Marchi e Luciana Momigliano. Cfr. l'intervista di Guido Conti a Luigi Malerba (Roma, 26 febbraio 2003), in "Palazzo Sanvitale", X, 23-24, 2008, pp. 102-112.

[6] Nei titoli di testa figura come "libera riduzione e sceneggiatura di Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Enzo Curreli, Luigi Malerba, Leonardo Sinisgalli, Cesare Zavattini". Malerba compare anche come "assistente alla regia". Un ruolo preminente di Malerba nella sceneggiatura è riconosciuto da Lattuada nella monografia *Il cappotto di Alberto Lattuada: la storia, lo stile, il senso*, a cura di L. Micciché, Torino, Lindau, Associazione Philip Morris e Museo Nazionale del Cinema, 1995.

dicembre: un manipolo di missive al fidanzato rimasto a casa di una ingenua ragazza trasferitasi dalla provincia nella capitale con fantasie di successo nel mondo dello spettacolo.[7]

Ma, nel 1953-1954, quella carriera incontra un'improvvisa e inopinata battuta d'arresto. Ne riferiamo proprio attraverso le parole di Malerba negli *Appunti per un'autobiografia* presenti sulla pagina Facebook a lui intitolata, redatti in vista della pubblicazione del "Meridiano" Mondadori:[8]

> "Nel 1954 stavo scrivendo per la Titanus una sceneggiatura tratta dalla *Storia della Colonna Infame* di Manzoni, quando il lavoro venne bruscamente interrotto, praticamente venni licenziato, e Goffredo Lombardo, grande patron della Titanus, mi fece capire che non ero gradito al Ministero dello Spettacolo perché, avendo lavorato con Zavattini avevo fama di comunista. Dovetti dunque abbandonare un progetto al quale tenevo molto e lo stesso Lombardo lasciò cadere l'idea di un film che nasceva sotto l'ipoteca del comunismo, già allora una ossessione. Si sapeva che Andreotti veniva informato periodicamente da due spioni di cui si conoscevano i nomi, a diverso titolo due stimati professionisti dello spettacolo."[9]

---

[7] Ora in volume: Milano, Archinto, 2004. Su Malerba e il cinema si vedano indicativamente i contributi di F. Carpi, *Sceneggiatori da corsa*; G. P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*; R. Campari, *Donne e soldati*; M. Guerra, *Archeologie malerbiane: la critica cinematografica*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, rispettivamente pp. 113-115, 116-125, 126-130, 131-140.

[8] Così riferisce Giovanni Ronchini nella voce *Malerba, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, vol. 68, *ad vocem*, ‹https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malerba_(Dizionario-Biografico)›.

[9] Nella *Cronologia*, sempre di Ronchini, nel 'Meridiano' L. Malerba, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, con un saggio introduttivo di W. Pedullà, Milano, Mondadori, 2016, p. LXXVIII, è riportata la stessa notizia, con alcune varianti, citata da *L'invenzione della realtà. Conversazioni su letteratura e altro*, cit.: manca, per esempio, l'indicazione esatta dell'anno ("I primi disagi per il mio lavoro li ho avuti in anni lontani, quando Andreotti era sottosegretario allo spettacolo"); ed è invece indicata la durata del suo allontanamento ("Per cinque anni dovetti abbandonare il cinema"). Assai interessanti pure le parole: "Le noie che ho avuto in seguito, sono troppo lunghe da raccontare, ma stanno scritte con i nomi e i cognomi in un mio diario", per il rinvio a un diario dello scrittore, al momento inedito. Forse l'episodio è da retrodatare al 1953, in quanto Giulio Andreotti cessò di avere la delega allo spettacolo come sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con l'ottavo governo De Gasperi (dimessosi il 28 luglio 1953); nel governo Pella (dimessosi il 5 gennaio 1954), l'ultimo nel quale Andreotti svolse il ruolo di sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, la delega ai servizi dello

Non sappiamo se il progetto manzoniano "al quale *teneva* molto" gli fosse stato commissionato o fosse stato concepito e suggerito dallo stesso Malerba. Certo è che il 'licenziamento', l'emarginazione dalla Titanus e, per qualche anno, dalle produzioni cinematografiche bruciò molto a Malerba, anche perché, presumibilmente, gli procurò un danno economico non lieve.[10] E Malerba spesso ricorderà l'episodio con irritata amarezza, così come spesso attaccherà Giulio Andreotti con parole aspre e sarcastiche.[11]

---

spettacolo fu affidata a un altro sottosegretario alla Presidenza, Teodoro Bubbio: tuttavia è pur vero che sono da tenere in conto l'interesse e l'attenzione costanti per il cinema dell'autorevole e influente uomo politico. Il Ministero del Turismo e dello Spettacolo fu istituito solo nel 1959, con il secondo governo Segni (29 agosto 1959), e affidato a Umberto Tupini. L'ultimo film prodotto dalla Titanus di Goffredo Lombardo per il quale Malerba collaborò alla sceneggiatura in quegli anni è, per quanto mi risulta, *La spiaggia* di Alberto Lattuada, uscito nelle sale il 25 febbraio 1954.

[10] Per una sua collaborazione alla sceneggiatura di un lungometraggio di un'importante casa di produzione italiana Malerba dovrà aspettare il 1965-1966, con *Adulterio all'italiana* di Pasquale Festa Campanile (produzione di Mario Cecchi Gori, sceneggiatura di Ottavio Alessi, Pasquale Festa Campanile, Luigi Malerba), uscito nelle sale nella primavera del 1966.

[11] Cfr. L. Malerba, *C'era una volta il cinema italiano*, in Id., *Le lettere di Ottavia*, cit., pp. 5 e 7, ripreso anche in Id., *Città e dintorni*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 37 e 44; L. Malerba, *Miracolo a Milano*, in Id., *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 265-266 (l'ultimo libro licenziato dall'autore); com'è noto, poi, il più politico dei romanzi di Malerba, *Il pianeta azzurro* (Milano, Garzanti, 1986; ripubblicato da Mondadori nel 2006 e nel 2014), è ispirato alla figura di Andreotti per il personaggio del professore (si veda la citata *Cronologia* del 'Meridiano' Mondadori, p. CVIII: "sono incappato nei sabotaggi dell'allora potentissimo Andreotti che evidentemente si è riconosciuto nei panni del professore"); si veda, inoltre, L. Malerba, *Se Andreotti scrivesse un romanzo*, in "la Repubblica", 24 luglio 1996, ‹https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/07/24/se-andreotti-scrivesse-un-romanzo.html?ref=search› (e, sul medesimo quotidiano, anche il precedente articolo di Malerba, del 17 dicembre 1983, *Ma Buscetta avrà letto Sciascia?*). All'uomo politico sono dedicati pure: uno dei più pungenti tra i *Neologissimi*, apparsi su "il Caffè", "Linus", "Il Cavallo di Troia", tra il 1977 e il 1981, ora, con prefazione di E. Cavazzoni, Bologna, In riga, 2018: "Andreòtto": "essere pericolosissimo che si nasconde dietro un aspetto mite e un nome gentile […] Da usare con qualche cautela al plurale", p. 7; L. Malerba, *L'ombra di Fanfandrotti*, in Id., *Storiette tascabili*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 23-25, ora anche in Id., *Storiette e Storiette tascabili*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 107-109.

Il lavoro svolto da Malerba, però, non è andato perduto. Il trattamento, custodito nell'archivio privato dello scrittore, è a tutt'oggi inedito, ma dovrebbe esserne in allestimento la pubblicazione. Ho avuto modo di vederne il dattiloscritto originale per la cortese generosità di Anna Malerba, che ringrazio cordialmente. È intitolato *LA COLONNA INFAME*, consta di cinquantotto cartelle su fogli A4, interlinea 2, suddiviso in sezioni quasi sempre indicate da asterischi; non è datato né firmato.[12]

La riscrittura malerbiana, condotta con tono serio e drammatico, rielabora originalmente la vicenda storica esaminata nello scritto manzoniano in un intreccio di fantasia, che si conclude con un apparente lieto fine. Essa prende le mosse la sera del 24 gennaio 1630,[13] durante i festeggiamenti del Carnevale, nei primi tempi di diffusione del contagio. I protagonisti di fantasia sono Marta, figlia di Caterina Rosa, e Sebastiano, garzone di Gian Giacomo Mora. Quella sera, con Caterina, i due giovani vanno all'osteria San Paolo, gestita da Baruello.[14] Questi offre a Marta un abito prezioso per recarsi a un ballo di Gaetano Padilla, figlio del comandante della piazza di Milano, invaghitosi di lei avendola vista per strada. La ragazza, che ama Sebastiano, rifiuta dono e invito, mentre la

[12] Al momento della correzione bozze di questo fascicolo è in pubblicazione il trattamento L. Malerba, *La colonna infame*, introduzione e nota al testo di F. Danelon, Torino, nino aragno editore.

[13] Qualche mese prima, cioè, del mattino del 21 giugno, quando, verso le quattro e mezza, Caterina Rosa, in apertura del primo capitolo della *Storia della Colonna infame*, "vide venire un uomo con una cappa nera, e il cappello sugli occhi": A. Manzoni, *Storia della Colonna infame*, in Id., *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, Milano, Mondadori, 2002, t. II, p. 757.

[14] Questa mi pare un'indicazione del fatto che Malerba possa aver tenuto presente anche le *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri, ove, appunto, si accenna esplicitamente a "Baruello, padrone dell'osteria di S. Paolo", riferendo la testimonianza di Giacinto Maganza (*V. Delle opinioni e metodi della procedura criminale in quella occasione*: cito, per comodità, dall'edizione critica, a cura di M. De Blasi, Roma-Padova, Antenore, 2018); oppure (o inoltre) il discusso volume di F. Nicolini, *Peste e untori nei "Promessi Sposi" e nella realtà storica*, Bari, Laterza, 1937, p. 307, che pure fa cenno a Baruello come possessore (ma non gestore) dell'osteria di San Paolo.

madre Caterina forse si lascerebbe convincere dall'eloquenza "del mezzano", ma Sebastiano le trascina fuori dall'osteria. Baruello si presenta quindi alla festa di Padilla portando con sé un'altra giovane, vestita con l'abito destinato a Marta. Padilla si accorge dello scambio di persona, fa spogliare la ragazza, che, nuda, fugge dal palazzo, e percuote Baruello.

Dopo il carnevale, Baruello si arricchisce procurando giovani donne ai ricchi chiusi in casa per timore del contagio, aiutato, involontariamente, da Mora stesso, che gli fornisce molte boccette di sonnifero, utili a stordirle. Persuade poi Caterina a lasciargli condurre la figlia da Padilla. Convince Marta a bere il sonnifero, facendolo passare per un medicamento contro la peste, ma, per vincere il sospetto e la resistenza di lei, è costretto ad assumerlo a sua volta. Pure lui, quindi, si addormenta lungo il tragitto in carrozza verso il palazzo di Padilla. Sebastiano, non trovando a casa Marta e insospettito dai balbettamenti evasivi di Caterina, corre a sua volta al palazzo di Padilla, e riesce a liberare Marta ancora addormentata, *in extremis*, prima che vi entri. Padilla, non trovando Marta in carrozza, picchia a sangue Baruello, giunto anch'egli addormentato, e decide di partire per l'assedio di Casale per dimenticare la ragazza.

A questo punto Caterina Rosa fa la sua celebre denuncia e il commissario Piazza viene arrestato. Nell'incrudire della peste, la donna è tra le più fervorose a manifestare sotto il palazzo dell'Arcivescovado perché si tenga una processione con le reliquie di san Carlo. Il cardinale discute con "il suo consiglio", ove ci sono opinioni diverse, se consentirla o no: con eloquente ellissi narrativa si dà conto della processione infine stabilita. Caterina, anche lusingata da Baruello che vuole consegnarne la figlia a Padilla, cerca invano di tenere lontana Marta da Sebastiano. Padilla le fa arrivare in dono la veste che aveva rifiutato da Baruello e lei non la tiene per sé, ma la consegna proprio alla ragazza, sua amica, che era stata denudata e umiliata da Padilla alla festa.

Durante la processione, Marta e Sebastiano riescono ad allontanarsi, nonostante l'ostacolo di Baruello, e vanno lungo il Naviglio dove consumano il primo rapporto sessuale. Sebastiano promette di sposare Marta a breve. Con l'ulteriore inasprirsi della peste, Baruello propone e guida una goffa controprocessione in onore di Satana, bersagliata da lanci di oggetti della popolazione e quindi interrotta. La chiamata in correo da parte di Piazza torturato, sostenuta dalla conferma di Caterina Rosa, porta all'arresto di Mora, mentre la giustizia ha fretta di arrivare a una condanna dei presunti untori per frenare il crescente malcontento popolare. È arrestata pure la moglie di Mora, Angela. Mora, torturato, confessa le unzioni venefiche.

Dopo che Marta riferisce alla madre quanto accaduto con Sebastiano, Caterina acconsente al matrimonio. Sebastiano, ritenuto complice di Mora nella preparazione delle sostanze velenose, è a sua volta arrestato, proprio mentre, a casa di Marta, si stanno preparando gli addobbi nuziali. Marta rimprovera Caterina di aver favorito con la sua denuncia l'arresto del giovane, e questa in lacrime le chiede perdono, pentita d'averne ostacolato l'amore che ora riconosce sincero.

La moglie di Mora dopo qualche giorno è liberata, ma è costretta in casa dall'ostilità dei vicini, e solo un buon frate le reca il soccorso di cibo necessario per sopravvivere. Angela, protetta dal frate, va ai "magazzini dell'Arcivescovado" per avere cibo e vesti, e qui incontra Caterina Rosa: inferocita, la aggredisce, facendola cadere a terra. Caterina viene linciata dalla folla come untrice davanti agli occhi sgomenti della figlia, per l'equivoco su un flacone col rimedio contro la peste datole da Baruello, che le scivola fuori dalle vesti. Marta si ammala di peste e Angela, che si sente in colpa per aver involontariamente favorito il linciaggio della madre di lei, va ad assisterla a casa, e tra le due nasce così un'amicizia autentica.

I due arrestati per le torture e la paura denunciano altri a caso; Piazza coinvolge Baruello e, sostenuto dalla testimonianza di quest'ultimo, anche Padilla, contando che gli avvocati del figlio del comandante della piazza di Milano indirettamente lo avrebbero aiutato. Padilla si difende bene, però. La folla inferocita "nelle sale del tribunale" ogni giorno chiede la condanna degli untori, e infine Piazza e Mora vengono riconosciuti colpevoli e condannati a morte, e viene pure decretata la successiva erezione della Colonna infame sulle macerie della casa distrutta di Mora.

Siamo al culmine della peste. Marta guarisce, ma Angela si ammala assai gravemente e, nonostante le amorevoli cure di Marta, in breve è in fin di vita. Al contempo è allestita l'esecuzione di Mora e Piazza. Angela sente il "confuso clamore della folla" attraverso la finestra; e muore consolata dalla pietosa bugia di Marta, che le dice trattarsi dei festeggiamenti per la liberazione del marito. Il buon frate, dopo averli dati ai condannati, porta i conforti religiosi ad Angela che "muore pochi istanti dopo che il marito ha perso la vita sul patibolo".

Padilla, rilasciato dal tribunale, rientra nel proprio palazzo, devastato dai saccheggi perché tutti sono morti o fuggiti. Una sera intravede la giovane amica di Marta, a sua volta malata, che, indossato l'abito donatole, lo attende vicino all'ingresso per vendicarsi; scambiatala per lei, Padilla così la segue. La donna si concede al buio nei pressi delle mura, contagiandolo volutamente, e poi gli si rivela con "una sinistra risata".

La peste si diffonde anche nel tribunale, e Baruello ne muore. Sebastiano, avendo simulato d'avere la peste, per timore del contagio viene liberato dai giudici, uno dei quali, "il più severo e temuto fra tutti […] appena si sente addosso i brividi invoca Dio in lacrime e poi fugge dal tribunale come impazzito e corre per le strade finché, esausto e febbricitante, si va a gettare nel Naviglio affogandovi miseramente": un po' *à la* don Rodrigo nel *Fermo e Lucia*, se mi si concede il commento. Il

giovane, tornato a casa, si sposa finalmente con Marta "sempre più innamorata di lui": "insieme ritroveranno il coraggio di ricominciare a vivere dopo la brutta avventura". Il matrimonio è celebrato dal buon frate, proprio mentre passano i funerali di Padilla e della ragazza amica di Marta, morti di peste. Attenuatosi il contagio, sul luogo dove abitava Mora viene eretta "la colonna detta Infame". Poco più di un secolo dopo, agli albori della Rivoluzione francese, verrà abbattuta al canto della Marsigliese,[15] quando ormai da tempo giudici colpevoli e vittime innocenti avevano reso conto "davanti alla vera Giustizia, che non è quella degli uomini".

Mi sono dilungato nel riassunto per offrire almeno un'idea della riscrittura malerbiana – in effetti un manzoniano "componimento misto di storia e d'invenzione" –, originale e dalle forti implicazioni civili, in attesa che l'edizione permetta di approfondire, a chi lo desidera, gli elementi di più puntuale intertestualità con la *Storia della Colonna infame*.

Al di là del valore del trattamento, comunque meritevole d'attenzione non fosse che per la giovane età dell'autore (Malerba aveva circa venticinque anni, quando lo scrisse) e come documento di fortuna dell'opera fonte,[16] credo comunque ci siano alcuni elementi degni di sottolineatura nel riuso che Malerba fa del testo di Manzoni, considerando,

[15] Mi si permetta una nota pedante per sottolineare l'anacronismo del passo, un passo eloquente sull'atteggiamento politico-culturale complessivo di Malerba: la Colonna infame, com'è noto, fu distrutta nel 1778, sotto il governo di Maria Teresa d'Austria; la 'Marsigliese', originariamente *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*, fu forse composta la notte tra il 24 e il 25 aprile 1792 da Claude-Joseph Rouget de Lisle, ed eseguita pubblicamente la prima volta il 29 aprile di quell'anno.

[16] Non sappiamo quale edizione (o quali edizioni) abbia avuto per le mani Malerba. Non mi pare irragionevole pensare che avesse sott'occhio i *Promessi sposi* e *Storia della Colonna infame*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Milano, Casa del Manzoni, Firenze, Sansoni, 1942; o l'edizione della sola *Colonna infame*, a cura di G. Vigorelli, Milano, Bompiani, 1942; o il volume delle *Opere* di Manzoni, a cura di R. Bacchelli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953; o, ancora (se il trattamento fosse stato redatto nel 1954), il testo critico della Quarantana e della *Colonna infame*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954.

naturalmente, che la destinazione cinematografica imponeva un potenziamento narrativo a discapito della riflessione saggistico-pamphlettistica dell'ipotesto. La stessa cosa, peraltro, accadrà anche nella pellicola *La Colonna infame* effettivamente realizzata nel 1972 da Nelo Risi – soggetto dello stesso Risi, co-sceneggiatore Vasco Pratolini –, pur senz'altro più aderente al testo manzoniano.[17]

Innanzitutto, e inevitabilmente direi, Malerba attinge anche ai capitoli sulla peste dei *Promessi sposi*, "lo scritto antecedente", come lo chiama Manzoni;[18] non troppo diversamente si comporteranno anche Risi e Pratolini, qualche lustro dopo. Significativo, in particolare, il riferimento alla processione con le reliquie di San Carlo, posticipata rispetto agli eventi storici narrati (si svolse l'11 giugno, prima dunque dei fatti in questione) e, infatti, assente nella *Colonna infame* di Manzoni, così come ogni riferimento alla figura del cardinale.[19] Non sappiamo se chi fece interrompere a Malerba la sceneggiatura avesse avuto in mano copia del trattamento; tuttavia forse non è irragionevole pensare che l'incertezza di Borromeo e il suo successivo implicito sciagurato adeguarsi alla pressione popolare (non precipuamente dei decurioni "che il voto pubblico secondava rumorosamente", come dice il romanzo),[20] alluso per ellissi nel testo di Malerba, almeno avrebbero fatto sollevare qualche sopracciglio tra i possibili censori. Ben altrimenti inclinato *pro* Borromeo il capitolo XXXII del romanzo, com'è noto, ove il cardinale, infine, solo "al replicar delle istanze, acconsentì".[21]

---

[17] La sceneggiatura è pubblicata in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi e G. Scalia, *La Colonna infame*, introduzione di L. Sciascia, Bologna, Cappelli, 1973.

[18] A. Manzoni, *Storia della Colonna infame*, cit., p. 749.

[19] Il personaggio del cardinale Borromeo, peraltro, sarà presente anche nel film di Risi, interpretato da Fëdor Fëdorovič Šaljapin.

[20] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 608.

[21] *Ibidem*.

Ma, ripeto, è bene rinviare a dopo l'edizione del testo ogni ulteriore riflessione filologica e critica. Per il seguito del nostro discorso importa piuttosto ribadire che in questa prova giovanile Malerba tratta l'ipotesto in modo serio, non parodico.

Senza considerare le inevitabili pagliuzze linguistico-espressive manzoniane presenti qua e là nell'opera di Malerba (ma, in fondo, chi ne è esente non solo tra gli scrittori, ma tra gli alfabetizzati italiani, a partire dalla fine dell'Ottocento?) o alcune citazioni occasionali (alcune delle quali non irrilevanti),[22] per un riuso significativo di Manzoni (dei soli *Promessi sposi*, invero) da parte di Malerba, bisogna aspettare il 1979, cioè il

[22] Eccone un sommario elenco cronologico: nell'intervista a "Panorama" del 27 giugno 1978 in *Parole al vento*, cit., p. 104: "Io passo l'estate in campagna vicino a Orvieto. Il mio ideale sarebbe quello di leggere passeggiando come faceva Don Abbondio. Ma in realtà è impossibile: si inciampa e poi si rischia di finire nei fossi". In *Il passato remoto*, in L. Malerba, *Storiette tascabili*, cit., p. 7: "A scuola aveva tentato in tutti i modi di rifiutarlo, ogni volta che ne trovava uno nei suoi libri di testo lo sostituiva con un passato prossimo o un imperfetto: al ginnasio aveva corretto Leopardi e Manzoni e al liceo Dante e Petrarca, facendo ammattire i professori". In L. Malerba, *Cina Cina* [1985], in Id., *Il viaggiatore sedentario*, Milano, Rizzoli, 1993, p. 39: "Ci sono in ogni paese del mondo luoghi 'poetici' per definizione che da secoli sopportano la pesante aureola della poesia: la Grotta Azzurra di Capri, il tramonto sul Bosforo, le grotte di Postumia, quel ramo del lago di Como, la rupe di Orvieto, il Vesuvio, le Fonti del Clitumno, la luce verde di Amburgo, la serenata a Posillipo e così via". Nel *Pianeta azzurro* (qui citiamo, per comodità, dall'edizione Mondadori 2006, p. 144): "Alessandro Manzoni, perfido e flemmatico, dice che uno dei vantaggi di questo mondo è quello di poter odiare o essere odiati senza conoscersi": il riferimento, nelle parole del personaggio Demetrio, è al noto passo del quarto capitolo dei *Promessi sposi*. Nel "Giornale di Sicilia" dell'8 settembre 1987, in *Parole al vento*, cit., p. 113: "[…] che senso avrebbe scrivere oggi *I promessi sposi*, ammesso che ci sia un Manzoni tra di noi". In *Lo scrittore robot*, in *Testa d'argento* (1988), in L. Malerba, *Romanzi e racconti*, cit., p. 820: "per 'indirizzarlo' [il computer] gli ho fatto memorizzare vari capolavori scegliendo gli autori secondo criteri che corrispondono alla mia nuova ideologia letteraria. Sterne sì, Thackeray no; Stendhal e Flaubert sì, Maupassant e Dickens no; Kafka sì, Hemingway no; Dossi, Svevo e Gadda sì, Manzoni Verga e D'Annunzio no, e via dicendo". Nel *Diario delle delusioni*, cit., troviamo una citazione manzoniana ricercata (però di seconda mano), nella riproposta recensione degli *Epigrammi italiani*, Torino, Einaudi, 2001, curati da G. Ruozzi, quella dell'epigramma contro Giovio (invero di incerta attribuzione): "Conte Giovio tanto visse / ch'ai suoi versi sopravvisse". In generale si consideri, però, l'ironico scetticismo dello scrittore sull'uso delle citazioni: cfr. L. Malerba, *Le citazioni*, nel suo volume postumo, *Consigli inutili, seguiti da Biografie immaginarie*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 100-102.

racconto *Cento scudi d'oro* nella raccolta *Dopo il pescecane*.[23] Qui, come negli altri due casi successivi di cui diremo tra poco, il tono cambia completamente e si fa senz'altro godibilmente critico-parodico.

Il testo rivela ben altra maturità di scrittura: d'altronde il cinquantaduenne Malerba è ormai scrittore noto e apprezzato, dalla personalità letteraria ben definita, caratterizzata da un'ironia sorniona attraverso la quale si misura con la storia, la lingua, la letteratura, l'*eros,* il costume, forzandone limiti e convenzioni in modi provocatori e seriamente divertiti.

Cento scudi d'oro è un racconto squisitamente comico-parodico e rielabora, con gusto dissacratorio più d'avanguardia che di neutro *pastiche* postmoderno (per il valore indicativo che possono avere queste categorie), spunti narrativi ricavati per lo più dai capitoli XXI e XXVI del romanzo manzoniano, alterandoli profondamente quando non rovesciandoli polemicamente.[24] Metto questi due capitoli sullo stesso piano come

---

[23] L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, in Id., *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 115-120, ora in L. Malerba, *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, pp. 281-284, da cui si cita.

[24] Altre letture del racconto sono state condotte da: R. Luperini, *Malerba novelliere*, in *Simmetrie naturali*, cit., pp. 57-64 (in particolare pp. 61-63); F. Muzzioli, *Tre parodie*, in *Per Luigi Malerba*, in "Avanguardia", 67, 2018, pp. 107-121 (in particolare pp. 111-113). Osservazioni interessanti troviamo pure nella tesi di dottorato di L. M. Lenci, *Contesti malerbiani. Poetica sperimentale e rappresentazione della scena matrimoniale*, discussa all'Università di Verona il 30 maggio 2017 (‹https://iris.univr.it/bitstream/11562/960536/1/FINAL%20LENCI.pdf›), *passim*. Più complessivamente sulle modalità e le caratteristiche dell'uso della citazione (e dell'autocitazione) in Malerba risulta utile e interessante G. Ronchini, *L'inganno della monade perfetta*. *Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba*. *I*, in "Parole rubate", 2, 2010, pp. 167-183, poi ripreso insieme alla seconda parte (Id., *Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*, in "Parole rubate", 3, 2011, pp. 159-168) in Id., *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 87-108 (da cui si cita), che, tra l'altro, afferma molto nettamente che "quella di Malerba, insomma, è un'azione da guastatore rivolta contro il romanzo tradizionale, che tuttavia non può far a meno dei pilastri portanti del romanzo tradizionale stesso, come la tenuta del *plot* e la leggibilità; e in questa operazione l'autore ha bisogno della complicità e del sostegno del lettore, egli deve esser certo che il lettore riconosca la propria consapevolezza autoriale" (p. 100). Va ricordato che

ipotesti, in quanto è vero sì che il racconto s'incentra dichiaratamente fin dall'*incipit* metanarrativo ("L'idea di restare tutta la notte nel capitolo ventuno insieme a quella vecchia non mi piaceva proprio", p. 281) sulle vicende del capitolo XXI, ma è forte l'impressione che scaturigine ne sia stato il passo del XXVI in cui si dà notizia dei "cento scudi d'oro" fatti giungere dall'innominato tramite il proprio parroco al cardinale e da questi consegnati ad Agnese "per servir di dote alla giovine, o per quell'uso che ad esse sarebbe parso migliore".[25]

Nel racconto di Malerba il significato di quel gruzzolo, che *pour cause* ne è il titolo, muta radicalmente e beffardamente di senso rispetto al romanzo: essi diventano di fatto pagamento/ricompensa per la prestazione sessuale di Lucia, come si svela in chiusa, così che il cardinale, tra l'altro, è provocatoriamente trasformato da Malerba in involontario (?) mezzano.

La narrazione, condotta in prima persona da una Lucia vivace e concreta, in ideale sottile conflitto con quella del narratore nell'ipotesto e con Manzoni stesso, si svolge, infatti, *dopo* il matrimonio con Renzo e ha un tono colloquiale e una lingua *standard*, propri di una giovane donna tutt'altro che inesperta del mondo:

"L'Innominato si è comportato da vero signore e non ha mancato di aiutarmi nel momento della necessità inviando a mia madre, per mezzo del cardinale Borromeo, quei cento scudi d'oro che mi sono stati di grande aiuto e che hanno permesso a me e a

Malerba, tra i grandi classici, aveva già parodizzato il Virgilio dell'*Eneide*, in *Salto mortale* (1968), e il Dante della *Vita Nuova*, nel *Protagonista* (1973), e, più tardi con minor accentuazione polemica però, si misurerà pure con l'epilogo dell'*Odissea* di Omero, in *Itaca per sempre* (1997). Sulla metaletterarietà della scrittura narrativa di Malerba e l'intertestualità parodica con opere letterarie canoniche ha svolto utili riflessioni F. Muzzioli, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Il Bagatto, 1988.

[25] A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 500. Per inciso: la cifra donata, azzardo, è forse stabilita dall'innominato per una sorta di *lapsus*, dovendogli essere in qualche modo familiare. Nel capitolo III, infatti, cento scudi è la pena per i barbieri che lascino ai clienti il ciuffo da bravi (capitolo III). Cento scudi è anche la taglia sulla testa del Griso (capitolo XI).

Renzo di metter su casa e di avviare il lavoro della filanda. Ho apprezzato molto la delicatezza di darli a mia madre. Se li avesse mandati a me direttamente avrei dovuto rifiutarli dopo quello che era successo quella notte nel suo castello." (p. 284)

Il XXI capitolo dei *Promessi sposi* viene rielaborato, con genuini inserti e omissioni. Lucia non resta reclusa nella stanza, tremebonda e paurosa fino al momento del voto:

"Così decisi di scappare da quella stanza e di andare in giro per il castello a cercare una via d'uscita, anche se mi rendo conto che il Manzoni non avrebbe approvato mai una sortita così imprudente e così poco in armonia con il mio personaggio." (p. 281)

L'episodio del voto, anzi, è cassato, e vi si sostituisce l'uscita dalla stanza in cerca di una via di fuga e l'imprevista visita a quella dell'innominato, visita che si conclude poi col rapporto sessuale tra i due: vero e proprio sorridentemente blasfemo opposto del voto di castità dell'ipotesto.

Il "non voglio farvi del male" dell'innominato, ripetuto due volte all'inizio del capitolo XXI (pp. 397 e 398), è risemantizzato da Malerba, con allusività erotica ben più esplicita che nel romanzo, nell'atmosfera che precede il coito. L'Innominato[26] qui condivide il proprio turbamento interiore con la giovane, affascinata dall'uomo e sessualmente eccitata: uomo di ben altra signorilità, considera Lucia, rispetto al non spiacente ma troppo volgare don Rodrigo:

"[...] mi sono sentita un gran rimescolamento[27] in tutto il corpo come già mi era successo pochi giorni avanti quando avevo incontrato don Rodrigo sulla strada del

[26] Rispetto le due forme: 'innominato', nei *Promessi sposi*; 'Innominato', nel testo di Malerba.

[27] Il sostantivo riprende, ironicamente, il verbo usato nel romanzo al momento dell'arrivo della carrozza alla Malanotte: "[Lucia] si sentì da capo *rimescolare* il sangue, spalancò la bocca e gli occhi, e guardò" (A. Manzoni, *I promessi sposi*, cit., p. 394); quell'episodio è altresì alluso, con abbassamento ironico di registro, quando la

paese. Sarò anche noiosa qualche volta, ma non sono nemmeno quella bigotta che vorrebbe far credere il Manzoni e, se devo dire tutta l'intera verità, non mi dispiaceva nemmeno don Rodrigo. Anche per lui avevo provato un insieme di paura e di ammirazione, ma avrebbe dovuto comportarsi in modo molto diverso se voleva ottenere qualcosa. Un sorriso, un mazzetto di fiori, una scatola di cioccolatini: bastava poco e sarei cascata nelle sue braccia. Invece si era messo a sghignazzare[28] in mezzo alla strada con quel suo amico, di fronte a tutti, e a scommettere se ci sarei stata o no. Sul piano della scommessa è chiaro che non ci sto, si capisce, può stare tranquillo anche il Manzoni che si preoccupa tanto della mia virtù." (p. 283)

L'uomo la seduce con suo pieno consenso, e lei non gliene fa una colpa neppure negli ipocriti "rimorsi" del giorno seguente:

"Certamente che il giorno dopo ho avuto i miei rimorsi e mi sono detta che avrei dovuto gridare, almeno per salvare le apparenze. O forse avrei dovuto graffiarlo con le unghie, ma francamente non me la sentivo di mettere in imbarazzo un gran signore come quello. Si era comportato come qualsiasi altro uomo che si fosse trovato in una occasione simile. Mi era venuto qualche scrupolo anche nei confronti di Renzo, dopo. Se veniva a sapere quello che era successo mi avrebbe strozzata, ma l'Innominato era un gentiluomo e non avrebbe aperto bocca." (p. 284)

Peraltro, con significativa reticenza, anch'essa parodica di quelle manzoniane, la giovane non fa parola del rapporto sessuale nella sua narrazione. Infine, in modo narrativamente circolare, ritorna nella propria stanza, sempre nel cap. XXI (p. 284): "Alla fine ritornai nella mia stanzetta, sempre nel capitolo ventuno, e trovai la vecchia che dormiva ancora. Il resto lo sapete dal Manzoni".

La parodizzazione del romanzo di Manzoni, lo sappiamo, non è certo una novità.[29] Né è nuova nelle parodie la disponibilità sessuale di Lucia: basti pensare ai *Promessi sposi* di Guido da Verona, probabilmente non

---

Lucia di Malerba dice: "La paura e lo strapazzo del rapimento e poi la reclusione nel castello dell'Innominato mi avevano fatto venire il mal di stomaco" (L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, cit., p. 281).

[28] Per la precisione: lo sghignazzare, nei *Promessi sposi,* è attribuito al solo Attilio nel terzo capitolo del romanzo.

[29] Si veda, nella cospicua bibliografia critica, *"Les fiancés" détournés. Transpositions, parodies, et déformations des "Fiancés" de Manzoni du XIX^e^ siècle à nos jours*, in "Revue des études italiennes", 64, n. s., 1-4, 2018.

ignoti a Malerba, nei quali, pure, l'innominato e Lucia hanno un rapporto sessuale.[30]

Mi pare sia da rilevare piuttosto una sorta di mordace insofferenza per quella che Malerba avverte come un'angusta retorica cristiana che informa il romanzo e la sua ricezione: d'altronde, quelli tra i Sessanta e gli Ottanta del secolo scorso, sono anni in cui la polemica, anche ideologico-politica, pro e contro i *Promessi sposi* è particolarmente vivace tanto nella cultura italiana laico-progressista quanto in quella cattolica.

Lo scritto di Malerba ben si colloca con arguta e solo apparente leggerezza nel panorama di quelli, a loro volta spesso parodici dei *Promessi sposi*, di altri già citati autorevoli esponenti della neoavanguardia: un panorama che, riconoscendo sì qualità e importanza del romanzo e dello scrittore, denuncia però insofferenza per il cosiddetto 'realismo cattolico' di Manzoni, prendendo strumentalmente a prestito la discussa espressione di Moravia, sia pure solo per quanto sostantivo e aggettivo implicano, narrativamente e ideologicamente.

La parodia di Malerba si realizza in buona sostanza attraverso tre fondamentali espedienti narrativi. Il primo è la reinvenzione della celeberrima notte dell'innominato in poche pagine ove le azioni di lui e di Lucia, di ordinario buon senso borghese e gioiosa sensualità, sono di tutt'altro segno rispetto a quelle drammatiche e, diciamo così, gotico-religiose presenti nel romanzo. Il secondo è l'uso comico della similitudine anacronistica nelle parole della narratrice; cito esemplarmente i due casi più divertenti e vistosi, entrambi curiosamente collegati a mezzi di trasporto e reciprocamente richiamantisi:

[30] Cfr. *I promessi sposi di Alessandro Manzoni e Guido da Verona*, Milano, Società editrice Unitas, 1930 (più volte ripubblicato in anni recenti).

"La vecchia [...] si era distesa sul lettuccio e aveva incominciato a russare come una locomotiva, anche se le locomotive ai miei tempi non erano ancora state inventate. Scusate il paragone." (p. 281)

"Io lo [l'Innominato] guardavo allocchita e con il cuore che batteva come un motore di lambretta, anche se le lambrette non esistevano ancora ai miei tempi, scusate il paragone." (p. 282)

Il terzo, che al secondo si collega semanticamente e stilisticamente, è la messa in discussione dell'uso dei paragoni da parte di Manzoni, con un gusto grottesco e di divertita pedanteria:

"Ho trovato il chiavistello alla luce fioca del lucignolo che si andava spegnendo e faceva una luce tremola come il venire e l'andare dell'onda sulla riva, così dice il Manzoni. E io sarò una povera ignorante, ma questo paragone non mi piace. Prima di tutto perché si mettono a confronto due cose opposte come il fuoco (del lucignolo) e l'acqua (del mare o del lago), e poi perché l'onda arriva lentamente sulla riva, come ho visto tante volte sul lago di Como, mentre il lucignolo quando sta per spegnersi si agita piuttosto rapidamente, come tutti possono facilmente controllare. Adesso si dirà che sono una gran presuntuosa a voler criticare i paragoni del Manzoni dopo che sono diventata, per merito suo, un gran personaggio. E va bene, sarò presuntuosa fin che volete, ma ogni tanto ho diritto anch'io di ragionare con la mia testa." (p. 282)

"Da quel momento le cose andarono a rotoli. E adesso è inutile che sto a raccontare tutto per filo e per segno perché chiunque può immaginare come va a finire in casi come questi. Mi dispiace solo che non abbia potuto scriverci sopra qualche pagina il Manzoni che, nonostante certi paragoni che non mi piacciono, era uno che sapeva tenere la penna in mano." (pp. 283-284)

I *Promessi sposi* sono ancora riusati in due degli "incontri impossibili" di personaggi letterari "'rubati' ad altri autori" delle *Avventure* del 1997: *Frankenstein e Don Abbondio* e *L'Innominato e l'Uomo Invisibile*.[31] Si tratta sempre di rivisitazioni parodiche di episodi celebri del romanzo (il ritorno alla canonica di don Abbondio nel primo capitolo e, con

[31] L. Malerba, *Frankenstein e Don Abbondio* e *L'Innominato e l'Uomo Invisibile*, in Id., *Avventure*, Bologna, il Mulino, 1997, rispettivamente pp. 29-42 e 61-75. Le citazioni a testo sono a p. 7. Il volume è stato ripubblicato per Italo Svevo Edizioni nel 2020.

molta libertà, la sezione del romanzo relativa all'innominato dopo l'incontro con Borromeo), in questi casi assai più svincolate dal testo base per l'interferenza straniante di personaggi (entrambi giunti dall'Inghilterra) di matrice non manzoniana, che, all'insaputa di quelli dei *Promessi sposi*, assistono, rispettivamente, all'incontro del curato con i bravi e al colloquio tra l'Innominato e Borromeo, e, dopo esservi intervenuti con funzione di disturbo, in epilogo si allontanano, escono dalla narrazione.[32] Siamo di fronte in questi due casi ad agili *divertissements* fittiziamente dialogici di tono leggero, giocosi e scanzonati, meno polemicamente implicati rispetto a *Cento scudi d'oro*. E basta, credo, darne solo un breve ragguaglio, concludendo così il mio contributo.

Nel primo racconto, il ritorno di don Abbondio alla canonica, dopo aver dovuto affrontare i bravi, è ostacolato dall'incontro con il mostro Frankenstein. Lo spunto del gioco narrativo è dato dalla creatura: a causa del mostruoso aspetto è in "difficoltà con le donne" e "colui che *gli* ha dato la vita e il nome" gli ha negato una compagna.[33] Avendo assistito di nascosto all'incontro di don Abbondio con i bravi, egli vuole costringere il pavido curato a procurargli la disponibilità di Lucia, che non può più sposare il fidanzato. Don Abbondio, richiamato 'il (non) semplice no' che

[32] Gli altri ipotesti letterari sono, naturalmente, il romanzo di Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), tradotto in italiano per la prima volta solo nel 1944 (Roma, De Luigi) in una edizione dalla circolazione assai limitata e poi nella BUR Rizzoli solo nel 1952; e quello di Herbert George Wells, *The Invisible Man* (1897, prima traduzione italiana 1900). Ma credo su Malerba abbiano svolto una fondamentale suggestione, pur non dichiarata nell'*Excusatio non petita* che funge da prefazione alle *Avventure*, le famose trasposizioni cinematografiche di Whale. Com'è noto, infatti, nel romanzo di Mary Shelley il mostro è la creatura, di cui il dottor Frankenstein è l'artefice. Tuttavia, com'è altrettanto noto, lo scambio onomastico è stato a lungo diffuso: per esempio proprio nel film del 1935 di James Whale, *Bride of Frankenstein*, che già nel 1931 aveva diretto un *Frankenstein*; film e regista senz'altro noti a Malerba. Whale inoltre, nel 1933, aveva girato anche *The Invisible Man*, tratto dal romanzo di Wells.

[33] L. Malerba, *Frankenstein e Don Abbondio*, cit., pp. 31 e 35.

già deve dire a Renzo,[34] cerca di persuadere Frankenstein ad andare lui da don Rodrigo per convincerlo a lasciargli la ragazza. Frankenstein, però, lo minaccia e lo spaventa. Don Abbondio allora cerca di convincerlo a prendersi Perpetua, ma Frankenstein rifiuta sdegnato ("Perpetua! Ma voi siete pazzo! Secondo voi dovrei rinunciare a una compagna bella e giovane come Lucia per portare con me un rottame, una vecchia sgangherata come Perpetua? No, amico, non ci sto") e, pur notoriamente timoroso del fuoco, infine fugge invocando il rogo ("Piuttosto che Perpetua, il rogo!").[35]

Dopo *Cento scudi d'oro*, l'innominato torna, nel secondo incontro impossibile di *Avventure*, questa volta in compagnia del personaggio di Wells. Nella stanza dell'Innominato viene presentata una scena con tratti quasi da *slapstick comedy* tra lui e l'Uomo Invisibile (questi gli tira la barba e lo schiaffeggia, approfittando della propria invisibilità…); un personaggio che non ha nome e uno che non si vede: due mancanze paradossalmente a confronto, insomma. Griffin, l'Uomo Invisibile, è venuto in Italia da Londra per ragioni climatiche: la sua nudità, necessaria per restare invisibile, là gli faceva provare troppo freddo. Cerca perciò soccorso e ospitalità in una terra dal clima più mite, e dall'Innominato, col quale vorrebbe costituire una società, una associazione a delinquere. Si sforza di convincerlo che una loro alleanza consentirebbe loro d'instaurare un "regno del terrore" sulla terra, con un potere pressoché illimitato. L'Innominato, nonostante dichiari il proprio recente travaglio interiore, si mostra lusingato e curioso della proposta, e chiede se ciò potrà procurare loro la felicità. L'Uomo Invisibile replica che la felicità è il potere. L'Innominato,

[34] La battuta posta in bocca a Frankenstein riprende una non nuova obiezione critica alla presunta fragilità (anche narrativa) dell'intimidazione fatta a don Abbondio: "'Intanto non credo che questo signore [don Rodrigo] oserebbe far del male a un prete'": L. Malerba, *Frankenstein e Don Abbondio*, cit., p. 36; cfr., per esempio, A. Arbasino, *Solo per te, Lucia*, cit.

[35] L. Malerba, *Frankenstein e Don Abbondio*, cit., pp. 41 e 42.

ribadendo che sta attraversando un "momento particolare", si dice non più tanto interessato al potere, avendone già a sufficienza.[36] E afferma di aver avuto il giorno prima un dialogo con qualcuno che gli ha parlato in modo diverso del futuro. L'Uomo Invisibile lo scuote, sostenendo che si è fatto mettere nel sacco da Borromeo (è lui a nominarlo, finalmente): lui era presente, invisibile appunto agli interlocutori, e ha ascoltato quel colloquio. Gli spiega che il cardinale si dà tanto da fare non per amore del bene, ma per un fine personale: perché vuol diventare santo. È vanità quella sua insistenza nella clamorosa conversione dell'Innominato, perché prima aveva tentato senza successo la carriera letteraria. E, comunque, le proposte di Borromeo sono fumose, incerte, quelle dell'Uomo Invisibile, invece, sono concrete. Infine, deluso dall'Innominato, incerto se seguire la strada indicatagli dal prelato o quella propostagli dall'ospite inatteso, l'Uomo Invisibile se ne va dalla stanza, mentre l'Innominato cerca di richiamarlo per parlarne ancora.

[36] Cfr. Id., *L'Innonimato e l'Uomo Invisibile*, cit., pp. 69 e 70.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

PAOLA COSENTINO

PINOCCHIO IN FUGA. UNA RISCRITTURA PER L'INFANZIA (E NON SOLO) DI LUIGI MALERBA*

1. Interpellato da Renato Bertacchini, curatore di un volume di interviste agli scrittori italiani sulla favola di *Pinocchio* (edito nel 1983),[1] Luigi Malerba tornava a riflettere su una fiaba che era stata oggetto di una sua famosa riscrittura risalente agli anni Settanta. Il narratore raccontava infatti della sua infanzia, delle avventure del burattino, del primo incontro con l'autore e quindi del "piacere della pagina scritta": piacere che sarà poi quello condiviso con i figli, grazie ai quali sorgerà la voglia "di far*e* evadere [Pinocchio]" dal libro di Collodi, proprio "quando sta per diventare

* Questo saggio ha origine da un mio precedente lavoro, cui qui rimando anche per la bibliografia pregressa: cfr. P. Cosentino, *Lo scrittore con gli stivali. Malerba e la letteratura per ragazzi*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, pp. 65-79.

[1] Si veda *Le avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, a cura di R. Bertacchini, Pescia, Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983 (le risposte di Malerba alle domande preparate dal critico sono alle pp. 115-116). Di Bertacchini si ricorda qui *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi* (Firenze, Camunia, 1993). Sul rapporto fra Malerba e la scrittura per ragazzi sono poi utili le interviste raccolte da Giovanna Bonardi in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, pp. 127-139.

un ragazzino per bene".[2] Sarebbe nato così il *Pinocchio con gli stivali*, la storia di una marionetta renitente al cambiamento che si infila nelle favole della tradizione, combinandone di tutti i colori. Perché le peripezie del burattino sono quelle di un personaggio sempre in fuga: "il libro", concludeva Malerba, è stato scritto "per i giovani" o "per chi ha conservato la giovinezza sotto la dura scorza degli anni".[3]

Già da queste rapide osservazioni, cui vanno aggiunte le considerazioni stimolate dall'intervento di Asor Rosa su *Pinocchio* quale simbolo dei caratteri nazionali,[4] si può cogliere l'intento dello scrittore emiliano: riprendere in mano la favola, fare del burattino un ribelle vero, giocare con l'intertestualità, grazie alla quale le fiabe diventano territori di conquista e, di conseguenza, di nuove, incredibili, narrazioni. Va detto, poi, che della riscrittura malerbiana esistono due versioni: il racconto, nato sulla falsariga delle *Avventure di Pinocchio* (1881 e 1883), e poi il testo teatrale destinato ai ragazzi, ove si recupera la vocazione spettacolare del personaggio stesso. Che, proprio nella storia di Collodi, sembra trovare una sua definitiva ed inequivocabile identità fra le marionette di Mangiafuoco.

---

[2] Cfr. *Le avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 115.

[3] Ivi, p. 116.

[4] Bertacchini menziona un celebre saggio di Alberto Asor Rosa, intitolato *Le voci di un'Italia bambina: "Cuore" e "Pinocchio"* (in *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1975, pp. 925-940), che considera Pinocchio uno dei simboli più veri dell'unità italiana. Malerba tuttavia ritiene che il burattino vada "oltre le nostre identificazioni nazionali", dal momento che "il suo genio è polivalente e perfino le sue ambiguità e contraddizioni contribuiscono a farne un personaggio destinato a viaggiare nel mondo" (cfr. ancora *Le avventure ritrovate. Pinocchio e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 116). Sul rapporto fra il personaggio di Collodi e i simboli patrii rimando poi al recente intervento di S. Jossa, *Pinocchio sul piedistallo: identità nazionale e conciliazione politica*, in *Il carattere della nazione. Da Hume a Pinocchio*, a cura di M. Nacci, Perugia, Perugia Stranieri University Press, 2018, pp. 131-148.

2. La realtà descritta nella storia di Geppetto e del suo burattino evoca un mondo povero, indigente, affamato: all'interno di esso il protagonista si muove con destrezza, incarnando, a suo modo, una precisa istanza di ribellione che confina con l'indisciplina e con la mancanza di disponibilità alle regole imposte dalla società dell'epoca.[5] Pinocchio sembra seguire un'altra etica, fondata sul principio di piacere e destinata ad infrangersi contro gli interventi risolutivi dell'autorità proveniente dal mondo degli adulti come dai personaggi connotati in senso magico. Eppure, Collodi simpatizza per la sua marionetta, che, attraverso i più imprevedibili comportamenti, sottolinea con leggerezza la tragica e irredimibile condizione delle classi subalterne (cui il falegname, 'padre putativo' di Pinocchio, appartiene).

Nel secondo finale della favola,[6] il burattino si avviava a diventare un essere umano dopo una serie di traversie che lo avevano visto assumere ruoli diversi, finanche animali (la trasformazione in asino): ciononostante, la morale della storia appariva assai conforme ai rigidi dettami di una collettività tutta volta a sottolineare l'importanza del lavoro, della modernizzazione borghese, dei comportamenti rispettosi. Per questo, nelle riscritture novecentesche, si recupera soprattutto l'elemento sovversivo

[5] Sottolinea la vocazione alla sregolatezza e alla anarchia del personaggio, già evidente nel testo di partenza, A. Righi, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, in "California Italian Studies", II, 1, 2011, ‹http://escholarship.org/uc/item/9vq9p20p›.

[6] Il primo finale della fiaba (in origine *Storia di un burattino*) coincideva con la morte di Pinocchio, punito per le sue malefatte. Nella versione successiva, l'episodio dell'impiccagione della marionetta alla Quercia grande era stato inserito alla fine del capitolo XV: cedendo alle insistenze dei suoi piccoli lettori e, più verosimilmente, a quelle del direttore del "Giornale per i bambini" ove la fiaba era apparsa, Collodi ne aveva modificato la conclusione, facendo diventare Pinocchio un ragazzino in carne ed ossa. Senza tuttavia dimenticare, come sottolinea V. Bonanni, *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, Roma, Donzelli, 2020, "il finale tragico al quale l'autore aveva pensato fin dall'inizio" e riuscendo, attraverso lo sdoppiamento fra burattino ormai inanimato e bambino, a "costruire l'identità, l'autocoscienza del personaggio" (p. 217).

sotteso alle azioni di Pinocchio, il quale si comporta sempre in maniera istintiva, irrazionale, egoista: egli incarna quell'aspirazione alla libertà che non poteva non costituire il centro delle più moderne riletture, spesso però avviate, e nonostante l'esibizione costante di vitalità e di sfacciataggine, al completo fallimento delle ambizioni del burattino.

Passibile di numerose interpretazioni e rifacimenti, la favola di Collodi genera, fin da subito, una prima, e bizzarra, continuazione: nel 1893 esce infatti, a firma di Oreste Boni, *Il figlio di Pinocchio*. È il titolo di esordio che dà avvio alle cosiddette *pinocchiate*: a seguire, compaiono infatti, a completare il *sequel* in direzione familiare, *Il fratello di Pinocchio* di Ettore Ghiselli del 1898 e *Il cugino di Pinocchio* di Augusto Piccioni del 1901. Non è questo il luogo per dare conto di una genealogia di cui si è soprattutto occupato Luciano Curreri:[7] tramite una fitta selva di testi minori, e certo assai interessanti proprio nella prospettiva della fortuna del burattino, il critico ha attraversato il Novecento letterario italiano guardando alle diverse avventure del personaggio, via via accostato, in prospettiva attualizzante, alle invenzioni del secolo (esce nel 1905, ad esempio, *Pinocchio in automobile* di Giulio Erpianis), agli esotismi dell'epoca, connessi con le suggestioni provenienti dai romanzi di Salgari, finanche al viaggio dantesco (Pinocchio giunge all'Inferno, in Purgatorio, persino in Paradiso grazie alla penna di Bettino D'Aloja negli anni Venti,

[7] Rinvio infatti a L. Curreri, *Pinocchio in camicia nera. Quattro 'pinocchiate' fasciste*, Cuneo, Nerosubianco, 2011 e a Id., *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle 'pinocchiate'*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2017, più specificamente dedicato alla fortuna del personaggio di Collodi nella pubblicistica fascista e nella tradizione che fa capo a Salgari. Infine, si veda pure *Pinocchio e le 'pinocchiate'. Nuove misure del ritorno*, a cura di L. Curreri e M. Martelli, Cuneo, Nerosubianco, 2018. Un ampio supporto bibliografico è poi quello fornito dalla tesi di dottorato di N. Peluffo, *"Le avventure di Pinocchio": narratività transmediale e parodia*, Milano, IULM, a. a. 2017-2018. Sulla fortuna europea di Pinocchio si veda pure l'introduzione, a firma di Nicola Catelli e Simona Scattina, a *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, in "Arabeschi", 10, 2017, pp. 257-262. Da ultimo, si veda pure *Atlante Pinocchio*, Roma, Treccani, 2024.

per l'editore Nerbini).[8] Un'ulteriore metamorfosi è quella fascista, grazie alla quale Pinocchio diventa strumento di propaganda del regime: eloquenti i titoli, da *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista (1923)* a *Pinocchio fra i balilla* (1927), per certi versi spiazzanti, dal momento che tradiscono il messaggio eversivo incarnato dal personaggio per farne il simbolo di un'impresa connotata in senso ideologico. Del fascino picaresco legato alle peregrinazioni del burattino di legno qui non rimane nulla, sebbene sia interessante documentare le potenzialità di una marionetta anarchica che si presta, in virtù della sua poliedricità naturale, alle più diverse interpretazioni. Il tema della fuga, connaturato alla sua più intima essenza, consente a Pinocchio di affrontare i viaggi più disparati e quindi le trasformazioni più imprevedibili (c'è anche un *Pinocchio alla corte di Carlomagno*, del 1972, dove si assiste alla metamorfosi del burattino in pupo siciliano).

L'invenzione di Collodi è dunque figura assai duttile, capace di assurgere al ruolo di eroe nazionale, proprio perché dotata di ingenuità, di spavalderia, di comicità involontaria: allo stesso tempo, Pinocchio può farsi interprete di istanze più complesse, che discendono dalla sua vocazione sovversiva e dal suo comportamento fuori dagli schemi. Ne daranno conto, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, le reinterpretazioni a firma in primo luogo di Carmelo Bene, e poi di Malerba e di Manganelli, autore di un libro enigmatico e latamente simbolico, *Pinocchio: un libro parallelo* (ristampato per Adelphi nel 2002).[9] Pinocchio è una marionetta, chiamata

[8] Rimando a *In balìa di Dante e Pinocchio – Il viaggio di Pinocchio nell'aldilà dantesco di Bettino D'Aloja*, a cura di S. Jossa e L. Curreri, Roma, Mauvais Livres, 2022.

[9] Alla rivisitazione del romanzo collodiano di Manganelli vanno poi affiancate le riscritture di Luigi Compagnone – *La vita nova di Pinocchio*, in prosa, 1971 – e di Mariano Bàino – *Pinocchio (moviole)*, in versi, 2000 –: se ne occupa L. Bianchi, *Le avventure del libro di Pinocchio. Riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, in *Letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale*

quindi a proseguire le sue avventure nel territorio che più gli si addice: il teatro. Nei primi anni Sessanta, e poi nelle successive rappresentazioni, Bene utilizza il personaggio di Collodi per farne un esempio di ribellione *tout court*, ribellione affidata soprattutto alla voce e destinata ad essere sconfitta dalla morale comune: il bersaglio non è più il moralismo opprimente della fine dell'Ottocento, quanto la società del benessere che impone altri, e più cogenti, modelli di vita.[10]

Nel *Pinocchio con gli stivali* Malerba mette in scena un momentaneo allontanamento del burattino dalla favola di Collodi, principale ipotesto del racconto. Allo stesso modo, nella raccolta intitolata *Dopo il pescecane*, del 1979, lo scrittore parmense si era misurato con il romanzo per eccellenza della tradizione italiana, ovvero *I Promessi sposi*: nella breve novella intitolata *Cento scudi d'oro*, Lucia prova a mettere in discussione l'autorità del suo inventore, mostrandosi ardita (cerca di fuggire dal suo persecutore) e, al contempo, cedendo alle lusinghe del persecutore stesso. La variazione alla trama del Manzoni viene introdotta nel cap. XXI: Lucia parla in prima persona, esibendo una coscienza di sé che ritroveremo anche nel suo gemello Pinocchio. L'esordio è, naturalmente, paradossale:

> "L'idea di restare tutta la notte nel capitolo ventuno insieme a quella vecchia non mi piaceva proprio. Mi ero accoccolata sul pavimento e la guardavo mentre mangiava la cena che io avevo rifiutato."[11]

della MOD, 12-15 giugno 2013, a cura di A. M. Morace e A. Giannanti, Pisa, ETS, 2016, vol. I, pp. 373-383.

[10] Il *Pinocchio* di Bene è pubblicato, insieme alla versione teatrale di *Manon Lescaux* e alle *Proposte per il teatro*, per Lerici editore (Milano, 1964). Fra le diverse rappresentazioni della riscrittura beniana, ricordiamo qui quella del luglio 1964 al Festival di Spoleto e poi la riduzione televisiva del 1999.

[11] L. Malerba, *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979, ora in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 281.

Come suggerisce Paolo Mauri, Malerba "si diverte ad entrare nella testa di svariati personaggi-protagonisti":[12] qui dà voce a Lucia che si permette un'evasione – letterale – dalla prigione-capitolo per cercare una via d'uscita dal castello. Nei *Promessi sposi* il cap. XXI rappresenta una svolta narrativa su diversi fronti, poiché in esso Manzoni ci dirà non solo della preghiera della giovane donna, che offre sé stessa in voto alla Vergine Maria, ma anche della conversione dell'Innominato, cui farà seguito l'incontro di quest'ultimo con il cardinale Borromeo. Sono due momenti assai significativi del romanzo ottocentesco che tuttavia Malerba trasforma da par suo, intervenendo sulla storia con fare dissacratorio ed ironico. In effetti, Lucia si tramuta in un personaggio irriverente, pieno di coraggio;[13] soprattutto, la fanciulla si sente libera di cadere fra le braccia dell'Innominato, uomo dall'eloquio affascinante e dalla voce suadente. Insomma, Lucia racconta ciò che Manzoni non avrebbe mai potuto narrare: si ritroverà, come appunto capiterà a Pinocchio (ed è interessante notare che, per entrambi i personaggi, la nuova avventura comincia durante la notte, in uno spazio che è quello del sonno-veglia e del sogno), nella stanzetta che aveva abbandonato, proprio all'interno di quello stesso cap. XXI da cui era cominciata la narrazione di Malerba. Che, dopo aver manomesso, rimette a posto tutto, secondo l'ordine prestabilito: a dire del potere sconcertante delle parole, del gioco, della fantasia. Capace di

[12] P. Mauri, *Introduzione*, in L. Malerba, *Dopo il pescecane*, Milano, Mondadori, 2015, pp. V-XIV, nello specifico p. VI.

[13] Lucia critica pure una similitudine manzoniana, quella legata al lucignolo, che, secondo lo scrittore milanese, "scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, com'è il venire e l'andare dell'onda sulla riva" (cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Roma, Carocci, 2021, p. 435): il paragone non le piace perché "mette a confronto due cose opposte" e perché il lume, quando sta per spegnersi, "si agita piuttosto rapidamente" (L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, cit., p. 282).

minare, con grazia e leggerezza, anche la più salda delle costruzioni (in questo caso, i *Promessi sposi*).

3. Nel cap. XXXV della favola di *Pinocchio*, il burattino si inoltra nel corpo gigantesco del "Pesce-cane" e, dopo aver proceduto a tentoni per un poco, si imbatte, con una certa sorpresa divenuta quasi subito allegria incontenibile, in un "vecchiettino bianco, come se fosse di neve o di panna montata":[14] il babbo Geppetto. Seguono scambi affettuosi e racconti di incredibili avventure; tuttavia, dal momento che la candela (l'ultima) è quasi alla fine e che il cibo scarseggia, i due decidono di scappare dal ventre gigantesco dell'animale. Con tutti i rischi del caso (Geppetto non sa nuotare: così Pinocchio, qui assai ben intenzionato, si offre di prenderlo sulle sue spalle). Dopo un tentativo non andato a buon fine, i due riescono a raggiungere l'acqua: "Pinocchio", scrive Collodi, "sicurissimo del fatto suo", preso il babbo sulle spalle, "cominciò a nuotare".[15] Proprio da qui ha origine la riscrittura di Malerba, che riprende, quasi letteralmente, il testo del *Pinocchio* ottocentesco. Dove, infatti, si legge:

> "Il mare era tranquillo come un olio: la luna splendeva in tutto il suo chiarore e il Pesce-cane seguitava a dormire di un sonno così profondo che non l'avrebbe svegliato nemmeno una cannonata."[16]

Per parte sua, Malerba esordisce con l'immagine del burattino e di Geppetto fra le onde: "*Il mare era tranquillo*, *la luna splendeva*, il

[14] Per il testo del romanzo si rinvia alla recente edizione a cura di Giancarlo Alfano, dotata di un'aggiornatissima bibliografia: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, a cura di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2022; la citazione è a p. 294. Nell'introduzione Alfano ripercorre i motivi principali della favola, soprattutto soffermandosi sull'origine del burattino (teatrale, ma anche narrativa) e sulla natura del personaggio, caratterizzato da una "strutturale 'indisciplina' morfologica" (p. 8) e da una "incompiutezza" (p. 14) che rende comunque aperto il finale.

[15] Ivi, p. 300.

[16] *Ibidem*.

Pescecane dormiva, e Pinocchio nuotava".[17] Come si vede, lo scrittore parmense cita esplicitamente Collodi, recuperando alla lettera una porzione del testo di origine. Testo che si conclude con la menzione del sonno profondo in cui è immerso il gigantesco Pesce-cane. Per parte sua, Malerba interviene inserendo il primo dei sovvertimenti della storia poiché dà voce ai pensieri di Pinocchio, il quale, invece,

> "pensava che non aveva nessuna voglia di entrare nel capitolo seguente, cioè l'ultimo, perché lì sarebbe diventato un ragazzino perbene e questo a Pinocchio, burattino scapestrato, non gli piaceva né punto né poco."[18]

Sono le prime avvisaglie di una nuova, affascinante, avventura della marionetta, consapevole di essere protagonista di una storia che sta per finire. La sensibilità del burattino, tuttavia, sembra per il momento avere la meglio. Aggiunge infatti Malerba, dando voce a un'ulteriore riflessione:

> "Ma poteva abbandonare in mezzo alle onde il vecchio babbo che non sapeva nuotare? Per quanto scapestrato, Pinocchio non se la sentiva di fare una simile porcata."[19]

Pinocchio non abita una storia, ma un testo, organizzato in capitoli: tanto è vero che la vicenda prosegue esplicitamente nel "capitolo trentasei",[20] quando, grazie a un Delfino (nella versione originale padre e figlio venivano aiutati da un tonno, "compagno di prigionia in corpo al Pesce-cane"),[21] giungono, in salvo, sulla spiaggia. Collodi racconta di un

---

[17] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, con le illustrazioni di D. Guicciardini, Milano, Mondadori, 1988, p. 3. Più di recente la casa editrice ha ristampato il racconto di Malerba, con le illustrazioni di G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2023.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*.

[21] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 302.

primo incontro con il Gatto e la Volpe, ormai ridotti sul lastrico e costretti a chiedere l'elemosina, e poi della "bella capanna tutta di paglia"[22] del Grillo parlante. Quanto al rifacimento di Malerba, esso passa rapidamente alle nuove mansioni del burattino quasi bambino:

> "[…] e fu così che andò a abitare nella *bella capanna* del Grillo parlante, e fu così che si trovò a lavorare per l'ortolano Giangio."[23]

Eliminando tutti quei particolari delle *Avventure di Pinocchio* che condurranno, via via, alla trasformazione del burattino in bambino (la ricerca del latte per Geppetto, il lavoro al bindolo, la scoperta di Lucignolo-asino in fin di vita, l'incontro con la Lumaca), lo scrittore emiliano concentra la sua attenzione sull'esito del sogno. "Imparò a fabbricare anche i canestri e i panieri di giunco", scrive Collodi e, una sera, "invece di far otto canestre di giunco, ne fece sedici".[24] Poi, prosegue la storia, "andò a letto e si addormentò. Nel dormire, gli parve di vedere in sogno la Fata, tutta bella e sorridente".[25] Anche *Pinocchio con gli stivali*, "dopo aver intrecciato sedici canestri di giunco",[26] crollò dal sonno, e, "nel sogno, incontrò la Fata turchina turchetta che incominciò una lunga tiritera per convincerlo a mettere giudizio".[27] Proprio l'ennesima predica costringe il burattino a scappare: a differenza della favola ottocentesca, dove, in seguito alla benevola apparizione notturna, Pinocchio si sveglierà trasformato in ragazzo, qui la Fata (divenuta "turchina turchetta" come in una filastrocca infantile) sarà invece il pretesto di una nuova fuga sul limitare del testo. Del resto, la marionetta di Collodi è divenuta, nel tempo, il simbolo

[22] Ivi, p. 305.
[23] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 3, corsivo mio.
[24] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 316.
[25] *Ibidem*.
[26] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 3.
[27] Ivi, p. 4.

dell'avventura fine a sé stessa, della libertà assoluta a fronte delle costrizioni della società d'ogni tempo. Qui però l'evasione è circoscritta al contesto della pagina scritta: Pinocchio non corre per il mondo, ma si trasferisce, letteralmente, in un'altra favola.

Dopo aver abbandonato "la Fata e il sogno", il burattino, cosciente del fatto che non vuole "diventare un ragazzo né perbene né per male", comincia a camminare per la campagna (Malerba aggiunge: "con le sue gambe di legno che facevano tric trac").[28] Pinocchio torna ad essere il discolo di sempre: non sa dove andare, non vuole lavorare ("aveva scoperto che lavorare è faticoso"):[29] la sua vocazione è quella dell'attore di teatro, perché egli vorrebbe "recitare, cantare e ballare, come è giusto per un burattino".[30] Da qui la decisione di spostarsi altrove. Cercando nuovi palcoscenici per la sua arte di commediante.

Sull'archetipo delle *Avventure di Pinocchio*, Malerba realizza quindi un ampliamento della *fabula*, innestando il racconto di una nuova impresa all'interno dei capitoli finali (ovvero prendendo spunto dal cap. XXXV e interrompendo il cap. XXXVI: sappiamo che il protagonista tornerà proprio all'interno di quella porzione di testo che la fuga dalla favola aveva, per il momento, accantonato). Le peripezie si moltiplicano, grazie al capovolgimento delle azioni finali; si può dunque parlare di *continuazione* della fiaba, che tuttavia tende alla *contaminazione* dal momento che Malerba utilizza una tradizione narrativa assai nota per mettere alla prova il burattino: si tratta di un espediente che consente non solo di "rivitalizzare immagini consumate" delle favole classiche, messe in movimento

[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*.

dall'arrivo di un attante esterno, ma anche di "riflettere sulla natura del narrare".[31]

4. (Pinocchio e Cappuccetto rosso). Per allontanarsi dalla sua storia, ed evidentemente per imbattersi nei personaggi di un'altra favola, Pinocchio deve camminare: l'azione, preludio tradizionale necessario ad introdurre nuovi incontri, è caratterizzata dalla ripresa di quel "TRIC TRAC" che dipende dalle gambe di legno e che evoca, attraverso l'onomatopea, il movimento del burattino.[32] Il primo dei luoghi che quest'ultimo attraversa è un bosco: *topos* per eccellenza della fiaba (come pure del romanzo di avventure), esso introduce il Lupo, coprotagonista della favola di *Cappuccetto rosso*, reinventata da Perrault, con tanto di tragico finale, alla fine del Seicento, poi ripresa e riscritta in positivo dai fratelli Grimm nel XIX secolo.[33] L'esordio di Malerba è spiazzante:

---

[31] Su questo, rimando al saggio di Barbara Gasparini intitolato *Le relazioni pericolose* (corrispondente al cap. 8 del volume *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un burattino nell'industria culturale*, a cura di G. Bettetini, Torino, Nuova Eri, 1994, pp. 139-146; le citazioni sono alle pp. 145-146): l'esperimento di Malerba è menzionato esplicitamente quale caso di "contaminazione consapevole" (pp. 143-145). Sulla strategia di rinnovamento delle favole grazie a un abile gioco di confronto e di rimescolamento di fiabe diverse fra loro si veda poi G. Rodari, *La grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, ovvero il capitolo significativamente intitolato *Insalata di favole*, dove appunto compaiono Cappuccetto rosso che "incontra nel bosco Pollicino", oppure Pinocchio, capitato per caso "nella casetta dei Sette Nani", o ancora Cenerentola, la quale convola a nozze con Barbablù: "sottoposte a questo trattamento", conclude Rodari, "anche le immagini più consunte sembrano rivivere, rigermogliare, offrendo fiori e frutti inattesi. L'ibrido ha un suo fascino" (pp. 64-65).

[32] La ripetizione (ovvero la figura retorica dell'epanalessi, come ricorda N. Peluffo, *"Le avventure di Pinocchio": narratività transmediale e parodia*, cit., p. 110) somiglia alla formula iterativa del 'Cammina cammina' tipica del linguaggio delle fiabe più avanti impiegata anche dallo stesso Malerba. Scontato, ma necessario il rimando a V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

[33] *Le petit chaperon rouge* di Charles Perrault risale al 1695 (fa parte dei *Contes de ma mère l'Oye* che saranno editi nel 1697 in *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*); la favola fu rielaborata dai fratelli Grimm nel 1812 (e stampata con il titolo di *Rotkäppchen*). Nel 1876 Collodi pubblica *I racconti delle*

"Pinocchio arrivò nel bosco e incontrò il Lupo. Stava aspettando Cappuccetto rosso che era in ritardo. Quando vide arrivare Pinocchio invece di Cappuccetto Rosso, il Lupo strabuzzò tutti e due gli occhi: 'Che sei venuto a fare tu da queste parti?'."[34]

Il mondo della narrazione è regolato da un tempo che scorre inesorabile e che si ripete *ad infinitum*; tuttavia, qui lo scrittore individua una prima frattura: Cappuccetto rosso, infatti, "era in ritardo".[35] Non solo: il Lupo riconosce subito Pinocchio e lo apostrofa come un collega proveniente da un universo parallelo. Una nuova logica, paradossale, ma divertente, domina la successiva conversazione fra i due, ove il Lupo interpreta sé stesso – presentandosi come sgarbato ed arrogante – e il burattino esibisce l'ingenuità e la sprovvedutezza che gli sono proprie. Tanto è vero che propone all'antagonista una sostituzione:

"[Pinocchio] 'Ma che ti credi? La conosco a memoria la favola di Cappuccetto Rosso. La conosco così bene che se vuoi ti posso sostituire, per oggi. Così ti riposi'."[36]

Naturalmente il Lupo non può accettare, anche perché teme di perdere la sua parte ("Se ho ben capito", dice a Pinocchio, "vorresti entrare

fate (Firenze, F. Paggi) in cui compare proprio la traduzione della fiaba di Perrault: si tratta di un'antologia che appartiene alla collana della 'Biblioteca scolastica' e che propone al giovane pubblico dell'Italia unita uno strumento utile all'apprendimento di una lingua assai vicina al parlato. Si è occupata di questa raccolta – analizzata nell'ultima versione controllata dall'autore e datata 1887 – V. Bonanni, *"I racconti delle fate". Collodi traduttore di Perrault, D'Aulnoy e Leprince de Beaumont*, in *Quaderno di italianistica 2013*, a cura della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, Pisa, ETS, 2013, pp. 93-132, poi rielaborato in Ead., *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, cit., pp. 3-50. Sulle traduzioni italiane della fiaba di Perrault (compresa quindi la versione toscana di Collodi) si veda inoltre il contributo di I. Vitali, *"Tire la chevillette, la bobinette cherra!". Quattro traduzioni italiane di* Le petit chaperon rouge *di Charles Perrault dal Settecento al Duemila*, in "Ticontre. Teoria testo traduzione", XVI, 2021, pp. 1-18.

[34] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 4.

[35] *Ibidem*.

[36] Ivi, p. 5.

nella mia favola e prendere il mio posto!"),[37] come se si trattasse di una vera e propria rappresentazione. Che infatti sarà, come si è già detto, l'esito più scontato di questo testo per ragazzi: proprio a loro, infatti, esso fornirà il *plot* per uno spettacolo utile a ragionare sulle fiabe, sulle dinamiche fra i personaggi e senz'altro sul teatro. Costretti a confrontarsi con una sorta di personaggio disturbatore, i protagonisti della favola di *Cappuccetto rosso* sono inoltre persuasi della scarsa efficacia di una sovversione introdotta all'interno di una storia tradizionale perfettamente rodata: propendono per la conservazione e per la ripetizione, nel rispetto di un meccanismo in cui nessuno è disposto a perdere la sua identità (così il Lupo: "Tu sei venuto qua per fare della confusione e nient'altro. La nostra favola va avanti benissimo da secoli e secoli così com'è. Chiunque entri da noi ci disturba").[38]

Rifiutando *in extremis* la proposta del Lupo di indossare i panni della Nonna, dal momento che quest'ultima è "sempre stanca" e recita "di malavoglia",[39] Pinocchio prende la decisione di rivolgersi direttamente a Cappuccetto rosso ("perché è lei la protagonista, è lei che comanda",[40] esclama il burattino a un Lupo sempre più seccato): tuttavia, la bambina dal cappuccio rosso si rivelerà una delusione, perché non solo non riconosce Pinocchio, ma si mostrerà ancora più noiosa del suo rivale. A fronte delle allettanti proposte del burattino ("so fare tanti giochi per divertire i bambini", suggerisce; e ancora: "conosco un posto dove ci sono le more mature"),[41] certamente capaci di introdurre cambiamenti e soluzioni inedite alla fiaba, Cappuccetto rosso continua insistentemente a rispondere che non

[37] *Ibidem*.
[38] Ivi, p. 9.
[39] Ivi, p. 8.
[40] Ivi, p. 6.
[41] Ivi, rispettivamente p. 10 e p. 11.

può fare né questo né quello "perché nella favola sta scritto così".[42] Di qui una nuova fuga, verso un'altra fiaba, verso un altro luogo topico: il castello del principe di Cenerentola.

5. (Pinocchio e il principe). La seconda tappa del viaggio, fallimentare, di Pinocchio attraverso le favole è quella legata al castello, stereotipo fiabesco all'interno del quale si svolge anche la prima scena della *Cenerentola* di Rossini (ambientata in un salone della fatiscente dimora di don Magnifico). Il protagonista della storia non incontrerà la fanciulla sporca di cenere, bensì il suo promesso sposo, che appunto abita in un'antica magione, simbolo di potere e di alterigia nobiliare. Il burattino, tuttavia, confida nella gentilezza del proprietario ("Di solito i Principi sono gentili, almeno quelli delle favole",[43] confessa a sé stesso Pinocchio). Ancora una volta, la marionetta, che sa "cantare, ballare e fare lo sgambetto",[44] si propone per un nuovo ruolo: in questa occasione, quello del principe. Ma, dopo aver strabuzzato gli occhi per la sconveniente offerta del burattino, proprio il principe interviene a sottolineare l'assurdità di quello scambio di compiti:

> "Anche le favole hanno le loro regole, altrimenti non si possono più raccontare. Io sono un Principe e tu un burattino, a ciascuno la sua parte."[45]

Viene quindi ribadita non solo la dimensione teatrale della fiaba, ma anche la sua resistente immutabilità: a fronte delle intenzioni, innocue, ma perturbatrici, di Pinocchio, ogni personaggio interpellato ostenta una straordinaria rigidità, che è insieme infantile e incongrua, dal momento che

[42] Ivi, p. 10.
[43] Ivi, p. 11.
[44] Ivi, p. 12.
[45] *Ibidem*.

la storia dovrebbe in primo luogo rappresentare uno stimolo per il gioco (e quindi per il cambiamento). Non è la prima volta che Malerba affida a uno dei protagonisti una riflessione metanarrativa, volta a ribadire la necessità di un'organizzazione ferrea, che non ammette deroghe. Nel confronto con il burattino, anche il Lupo aveva ripetuto le medesime regole di fronte all'ostinazione dell'altro:

> "Dovresti sapere che nelle favole ogni personaggio ha una sua funzione e che quindi non si possono cambiare né i personaggi, né le loro funzioni."[46]

Pur essendo una marionetta di legno, Pinocchio sembra molto più elastico dei suoi compagni di avventura, si ingegna come può, e propone via via, e sempre allo scopo di essere inserito nella fiaba di turno, spettacolini, intrattenimenti, travestimenti dei più insoliti. Tale disponibilità deriva, secondo il principe, dall'essere, il burattino, una creazione recente:

> "Vedi – disse il Principe con pazienza – sono secoli che recito la mia parte con grande impegno e, a detta di tutti, con un certo talento. La favola di Cenerentola è antichissima, mentre tu, Pinocchio, sei stato scritto da poco. Per quanto ti sforzi, non sapresti mai dare ai tuoi gesti e alle tue parole la cadenza e l'intonazione giusta."[47]

Il richiamo a una tradizione assai antica, che affonda le sue radici nel mondo dei racconti orali (come attesta, in prima istanza, anche la *Gatta Cenerentola* di Giovan Battista Basile), e quindi, ancora una volta, alla versione seicentesca di Perrault, ripresa, e in parte variata, dai fratelli Grimm,[48] rivela insieme la consapevolezza del personaggio e la coscienza

---

[46] Ivi, p. 9.

[47] Ivi, p. 14.

[48] Raccolta dal Basile nel suo famoso pentamerone, *Lo cunto de li cunti, overo lo tratteniemento de' peccerille* (*La gatta cennerentola*, I, 6), la favola di Cenerentola è soprattutto conosciuta grazie alla versione francese di Perrault (*Cendrillon ou la petite pantoufle de vair*, 1697), poi diffusasi attraverso la riscrittura tedesca dei fratelli Grimm (*Aschenputtel*, 1812) e l'opera in musica di Rossini (*La Cenerentola. Ossia la bontà in*

della novità insita nella favola di Collodi, che fa, di un "pezzo di legno",[49] il protagonista assoluto di una serie di mirabolanti avventure. Le quali appunto potrebbero essere senza fine, rigenerandosi ad ogni occasione grazie alla disponibilità di Pinocchio stesso. Per assecondare le ambizioni di quest'ultimo, il Principe propone infine una soluzione: egli potrebbe perfettamente sostenere la parte del buffone. O ancora, di fronte all'impuntatura del capricciosissimo intruso (che vuole a tutti i costi "entrare nella favola"[50] e non certo essere assunto a corte), suggerisce a Pinocchio di interpretare il vento. Quest'invito suona come uno sberleffo e così il burattino risponde a tono, scatenando la reazione delle guardie reali. Che tuttavia, su consiglio del Principe stesso, lasciano andare il malcapitato. L'avventura continua e Malerba ricorre al consueto *refrain*: "Cammina cammina con le sue gambe di legno. Tric trac".[51] La terza sosta sarà al mulino del *Gatto con gli stivali*.

6. (Pinocchio e il gatto con gli stivali). Il burattino di legno irrompe nella scena forse più celebre della favola: è il momento in cui "il figlio minore del mugnaio si lamentava di avere ereditato soltanto un Gatto".[52] Scrive Perrault:

---

trionfo, 1817). Nel bicentenario della prima edizione del primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* dei Grimm la Biblioteca Nazionale di Roma ha realizzato, in collaborazione con Sapienza Università di Roma, una mostra sulla celebre fiaba, provvista di catalogo – *Mille e una Cenerentola. Illustrazioni, adattamenti, oggetti consueti e desueti*, a cura di M. Woźniak e G. Zagra, Roma, Onyx, 2012 – a cui rimando per la ricostruzione delle origini lontanissime della favola, per le trasformazioni del personaggio protagonista e per un proficuo aggiornamento bibliografico. Ragiona sulle differenze fra il filone aristocratico (e poi borghese) inaugurato da Perrault e quello cui invece appartiene la fiaba di Basile riletta da De Simone G. Nicastro, *"Cenerentola". Una gatta che graffia*, in *'Forme e storia'. Studi in ricordo di Gaetano Compagnino*, in "Forme e storia", n. s., I, 2008, 1-2, t. II, pp. 805-809.

[49] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 55.

[50] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 15.

[51] Ivi, p. 16.

[52] *Ibidem*.

"Ce dernier ne pouvoit se consoler d'avoir un si pauvre lot. 'Mes freres', disoit-il, 'pourront gagner leur vie honnestement en se mettant ensemble; pour moi, lors que j'aurai mangé mon chat, et que je me seray fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim'."[53]

Pinocchio assiste alla rivelazione del gatto stesso, che è appunto fatato e dotato di parola. Possiamo citare ancora una volta la fonte francese, a cui Malerba si rifà quasi letteralmente:

"Le chat qui entendoit ce discours, mais qui n'en fit pas semblant, luy dit d'un air posé et serieux, ne vous affligés point, mon maistre, vous n'avez qu'à me donner un sac, et me faire faire une paire de bottes pour aller dans les brousailles, et vous verez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez."[54]

Così lo scrittore italiano:

---

[53] Cito da C. Perrault, *Le maître chat ou le chat botté*, in *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, A Paris, chez Claude Barbin, M.DC.XCVII, pp. 84-85. Lo scrittore francese recupera un'antica tradizione europea che, per la prima volta, era stata trascritta e sicuramente rimaneggiata da Giovan Francesco Straparola, autore delle *Piacevoli notti*, peraltro tradotte quasi subito in francese. Proprio qui troviamo la nota favola di Costantino Fortunato (XI, 1), che narra di una gatta fatata capace di far sposare il suo povero e affamato padrone a una principessa. Successivamente la storia sarà ripresa, con variazioni significative, in *Il Cagliuso* di Giovan Battista Basile per arrivare a Perrault e, come di consueto, ai fratelli Grimm. Sulla rielaborazione dello scrittore lombardo e quindi sulla successiva tradizione che potrebbe essersi rifatta a materiali pregressi rimando al saggio di Matteo Martelli, *Straparola e il racconto fiabesco*, in G. F. Straparola, *Le fiabe. Da "Le piacevoli notti"*, a cura di M. Martelli, Fano, Aras, 2015, pp. 205-286, spec. alle pp. 272-273. Per la fiaba di Costantino si veda anche S. Carapezza, *Il viaggio fiabesco nelle "Piacevoli notti" di Straparola*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi. Atti del XIV Congresso Nazionale degli Italianisti, Genova, 15-18 settembre 2010*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich, Novi Ligure, Città del silenzio, 2012, sezione online e su cd allegato al volume, redazione elettronica e raccolta Atti a cura di L. Beltrami, M. Chiarla, E. Chichiriccò, C. Guglielmucci, A. Lanzola, S. Morando, M. Navone, V. Pesce, G. Rodda, accessibile online all'indirizzo ‹http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Carapezza%20Sandra_1.pdf›.

[54] Cfr. C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralitez*, cit., p. 85.

"Non state ad affliggervi, caro padrone. Non dovete far altro che trovare un sacco e farmi fare un paio di stivali per camminare in mezzo ai boschi, e vedrete come la sorte non sia stata tanto cattiva quanto voi credete."[55]

Pinocchio, che conosce la storia, si propone quale sostituto del gatto stesso, insistendo, al solito, e secondo quel meccanismo di ripetizione di una precisa sequenza testuale che ne caratterizza le modalità espressive, sul suo essere un "burattino che sa cantare e ballare" e che può consentire al giovane di fare "soldi a bizzeffe!".[56] La risposta del figlio del mugnaio sembra porsi in linea con quelle pronunciate dagli altri personaggi, costantemente impegnati a rimarcare lo statuto di finzione della favola stessa, il cui esito sembra quindi scontato ("fra poco diventerò ricchissimo e proprio per merito di questo Gatto").[57] In realtà, il giovane appare attirato dalla proposta di Pinocchio ("E io ti faccio diventare ricco cento volte di più"),[58] il quale, a differenza delle precedenti esperienze, qui mostra una maggiore conoscenza dei vizi degli uomini, che aspirano ad accumulare avidamente ricchezze. Ma l'espediente trovato da entrambi ("Allora dovrei mettere il Gatto dentro il sacco"),[59] espediente che, alla luce di quanto accadrà alla fine della storia, suona decisamente ironico (in virtù del proverbio 'Non dire gatto se non ce l'hai nel sacco', ovvero 'non cantare vittoria prima del tempo'), si rivelerà appunto poco proficuo. Anche perché il figlio del mugnaio è un tipo confuso, poco capace, come i protagonisti delle altre favole, di gestire i mutamenti: "sono secoli che succedono le cose in un certo modo", egli afferma un poco imbarazzato, "e ogni cambiamento mi sconfonde".[60]

---

[55] L. Malerba*, Pinocchio con gli stivali*, cit., pp. 16-17.
[56] Ivi, p. 17.
[57] Ivi, pp. 17-18.
[58] Ivi, p. 18.
[59] *Ibidem*.
[60] Ivi, p. 19.

Analogamente, alla reggia sono in attesa di un gatto con gli stivali: arriva invece un burattino, dotato degli stessi stivali e del sacco promesso, che conosce a memoria la sua parte nella fiaba. Pinocchio, stavolta assai soddisfatto di sé, dal momento che gli è stato affidato un ruolo da vero protagonista nella storia, non ha però calcolato la reazione del gatto all'apertura della sporta: "arruffato", "infuriato"[61] per l'umiliazione subita, comincia a graffiare tutti, sovrano, ministri e guardie compresi. È la fine delle bislacche quanto liberatorie avventure del burattino nel mondo delle altre narrazioni: arrabbiandosi il re, anche perché quanto era accaduto "non stava scritto nella favola",[62] Pinocchio è condotto, legato e incappucciato, "dentro al capitolo trentasei, nel punto preciso da dove era scappato".[63] Siamo tornati al punto di partenza: insieme ai suoi personaggi, l'autore, scrive Francesco Muzzioli, misura "lo spazio e il tempo in termini di pagine e di capitoli",[64] sorprendendo giovani e meno giovani lettori e, allo stesso tempo, stimolandone l'attenzione nei confronti di quei meccanismi narrativi che sottolineano l'artificio. Come Malerba ribadisce alla fine del suo racconto, quando a margine della fuga – rientrata – del burattino, commenta sornione il caos ingenerato da Pinocchio nell'ultima fiaba, simile a un vecchio baule ormai sottosopra:

> "Ci vollero degli anni per rimettere in ordine la favola del Gatto con gli stivali e ogni tanto ancora oggi vi succedono delle confusioni."[65]

7. Nell'edizione di *Pinocchio con gli stivali* pubblicata dalla Mondadori nel 1988 ci sono due diverse versioni della storia: non solo il

---

[61] Ivi, p. 21.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.
[64] Cfr. F. Muzzioli, *Ritratti critici contemporanei. Luigi Malerba*, in "Belfagor", XLIV, 5, 1989, pp. 521-537; la citazione è a p. 528.
[65] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit.

racconto esaminato fin qui, ma anche la sua trascrizione teatrale, destinata appunto agli stessi bambini che si vorranno mettere alla prova con l'arte della messa in scena. Si tratta, infatti, della cosiddetta *versione sceneggiata*: come suggerisce l'autore nella nota iniziale, "questo testo si può recitare in teatro, alla radio, in televisione, in un bosco, in pianura, in montagna, in casa, a scuola, con personaggi reali o con burattini di legno o di cartapesta".[66] Fra i consigli per la rappresentazione, Malerba si premura di aggiungere, poi, qualche indicazione di buon senso: "Per le recite all'aperto è meglio evitare le giornate di pioggia o di vento: la pioggia bagna i personaggi e il vento confonde le idee".[67] Siamo, naturalmente, all'interno del consueto ragionamento paradossale che opera attraverso il *nonsense* e la sovrapposizione della realtà alla finzione: tuttavia, proprio il richiamo alla confusione provocata dal vento potrà costituire un punto di vista privilegiato per leggere il testo. "Confusione" diventa infatti una parola-chiave dell'intera *pièce*, evocata spesso dai rigidi personaggi delle storie e, al contempo, più volte scatenata dal protagonista in nome della libertà e della fantasia.

Nel testo teatrale, Pinocchio offre al suo pubblico un monologo assai significativo, dal momento che egli si presenta come "vanitoccolo, sfaccenduolo, ficcandolone, ghiottoso, impertinestolo, bugiadro".[68] La sequenza di parole inventate dal personaggio corrispondono a quel gusto

[66] Cfr. ancora ivi, p. 24. A teatro, il testo di Malerba (*Pinocchio con gli stivali. Quasi un musical*) è stato adattato e portato in scena da Flavio Bonacci per la Cooperativa Teatro Franco Parenti fra il 5 marzo e il 12 aprile 1981. Menziona invece il *"Pinocchio con gli stivali". Radiodramma in miniatura* di Luigi Malerba, con Paolo Poli e Marco Messeri, per la regia di Ida Bassignano, 1978, Cristina La Bella nel suo *"Pinocchio con gli stivali" non ci pensa proprio a diventare un bambino "perbene"!*, in "Carte allineate", II, 52, 2016, senza paginazione.

[67] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit. p. 24.

[68] Ivi, p. 25.

per le "storpiature lessicali"[69] del 'malerbese' che qui sono la conseguenza più diretta della sfrenata immaginazione del personaggio, a suo modo sostenitore, e per lo spazio di alcuni capitoli, della necessità di rovesciare le regole più viete del mondo in cui vive. Del resto, nella fuga precipitosa da una favola all'altra, il burattino non fa altro che perpetuare la ridda di avventure che già l'autore toscano aveva inventato per lui:

> "Nel libro di Collodi, di cui sono il protagonista dalla prima all'ultima pagina, me ne succedono di tutti i colori, rischio persino di finire fritto in padella come un pesce. Ma l'avventura peggiore, quella che proprio proprio non mi va giù, mi succede proprio nelle ultime righe quando, mi vergogno a dirlo, sto per diventare un ragazzino per bene."[70]

Conosciamo già le motivazioni dell'evasione di Pinocchio, il quale peraltro si dice convinto, qui, che "dai ragazzini perbene molto spesso escono degli uomini permale, e viceversa".[71] Si accinge, di conseguenza, a raccontare "qualcosa che non sta scritto nel libro".[72] Come il dialogo con la fatina turchina, che non è né nella fiaba di Collodi, né nel racconto di Malerba. La scena si apre su Pinocchio addormentato: l'autore consiglia di inserire, qui, un commento musicale che possa suggerire un'atmosfera onirica. Durante il sogno, infatti, la marionetta dialogherà con la sua buona madrina, cui tuttavia riserverà una serie di irriverenti versacci. Pinocchio,

---

[69] Cfr. ancora F. Muzzioli, *Ritratti critici contemporanei. Luigi Malerba*, cit., p. 528: nell'analisi del linguaggio impiegato dal *Protagonista*, ovvero il membro maschile, lo studioso individua, nell'alterazione linguistica, come pure negli "anacoluti sintattici" presenti nel testo, una caratteristica tipica di Malerba, che sembra quindi intenzionato a mettere a punto un curioso dizionario di termini del tutto inesistenti. Per connotare il suo buffo personaggio, lo scrittore si serve non tanto di un lessico osceno, quanto di espressioni improprie che contribuiscono a rafforzare l'effetto straniante della narrazione.

[70] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 25.

[71] *Ibidem*.

[72] *Ibidem*.

lo sappiamo, non vuole "diventare un ragazzino né perbene né permale":[73] nonostante le allettanti profferte della Fata Turchina (che gli promette capelli castani, occhi celesti, "una bella camerina ammobiliata e agghindata",[74] finanche un vestito nuovo e quaranta zecchini d'oro), il burattino si dà velocemente alla fuga. Per fermarlo, viene addirittura convocato Carlo Collodi, suo creatore, soprattutto preoccupato di non poter terminare la sua storia:

> "O Gesù! Gli è scappato quel manigoldo! Proprio dall'ultimo capitolo quando stavo per portare a compimento il mio libro… E che dirò adesso a' miei lettori? Che dirò all'editore? Mi vuole rovinare l'opera quel manigoldo…"[75]

La voce del narratore, contraddistinta da un pesante accento toscano, scompare in dissolvenza, mentre, in primo piano, torna Pinocchio con il suo 'tric trac'. Un altro monologo del personaggio preciserà i suoi intenti: tornando a riflettere sull'espressione "perbene", inquietante sinonimo di scuola, di compiti, di inchini alle maestre, il burattino non potrà che riconoscere la sua vera natura, legata al canto, al ballo, alle smorfie come alle piroette, al mondo dello spettacolo, insomma. Che poi è proprio quello delle favole ("il vero mondo che conta",[76] conclude il Nostro).

Nel prosieguo della versione teatrale del racconto si avvicenderanno le scene che già conosciamo: sottoposti a qualche lieve modifica come anche a diversi ampliamenti, giustificati dalle didascalie, si susseguono gli incontri con il Lupo, con Cappuccetto Rosso – cui Malerba affida una battuta relativa alla complessa tradizione della favola, dal momento che

[73] Ivi, p. 26.
[74] Ivi, p. 27.
[75] Ivi, p. 28.
[76] Ivi, p. 29.

"non si sa chi l'ha scritta, l'hanno scritta un po' tutti in tanti anni" –,[77] con il principe di Cenerentola, il cui castello è caratterizzato da porte, portoni, catenacci, chiavistelli che si aprono producendo rumori sinistri, infine con il figlio del mugnaio proprietario del gatto con gli stivali. I tentativi di Pinocchio, che mira ad entrare nelle singole favole, mettendole vivacemente a soqquadro, si scontrano con personaggi poco propensi al mutamento: ché, anzi, non appena si introduce anche solo una piccola variazione della trama, i protagonisti si lamentano del disordine (è il caso del giovane mugnaio che, sulla falsariga del racconto, esclama: "mi sono confuso! Sono secoli che qui succedono le cose in un certo modo e ogni cambiamento mi sconfonde")[78] e talvolta non ricordano più nulla della loro storia. Del resto, anche il re della fiaba, in attesa di un coniglio che poi si scoprirà essere un gatto, apostroferà Pinocchio come un sovversivo, reo di "aver portato una confusione incredibile" nella favola, di aver "combinato solo guai" e pure di aver dato "un dispiacere alla Fata dai capelli turchini".[79] Chiuso in un sacco, il burattino sarà riportato nel capitolo abbandonato in precedenza e costretto quindi a diventare un bambino giudizioso (sempre che non fugga di nuovo, naturalmente).

Si conclude così la doppia avventura del burattino di Malerba, fondata sulla necessità, diremo vitale, di sfuggire a una metamorfosi finale (la marionetta dispettosa si trasforma in fanciullo assennato) che a molti

[77] Ivi, p. 38. Nel saggio intitolato *Leggere la fiaba* (Milano, Bompiani, 1993), Valentina Pisanty prende in esame la struttura della favola quale genere narrativo frutto di una felice contaminazione fra tradizione orale e scritta. Per dimostrare "l'identità sempre mutevole" (p. 73) della fiaba, che appunto si presta a numerose riscritture capaci di riorientare, di aggiungere, di manipolare il testo di partenza, l'autrice analizza proprio la storia di *Cappuccetto rosso*, dalle versioni classiche fino alle parodie destinate agli adulti, mettendo l'accento sul processo creativo di volta in volta stimolato dalla disponibilità di una forma aperta e adattabile ai contesti più diversi.

[78] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 49.

[79] Ivi, p. 61.

lettori del passato come del presente era sembrata e sembra poco rispettosa della natura del personaggio. Protagonista di un romanzo il cui titolo (le *Avventure di Pinocchio*, appunto) implica una disponibilità alla moltiplicazione delle storie e delle peripezie.

Nel caso della riscrittura qui esaminata, che si diverte a manipolare la fiaba originaria introducendo un confronto con altre favole, l'autore recupera, di Pinocchio, soprattutto la vocazione al ribaltamento e al gioco, lasciando sullo sfondo altre, costitutive, caratteristiche del burattino, ritratto da Collodi come un essere sempre affamato e, soprattutto, patologicamente incline alla bugia. Non possiamo leggere il *Pinocchio* di Malerba come una rigorosa denuncia delle malefatte del potere e quindi delle violenze e delle costrizioni ad esso connesse: è invece agevole interpretare il duplice esperimento rivolto ai ragazzi come un gioco istruttivo, capace di sottolineare polemicamente la finzione insita in ogni racconto e insieme di stimolare il senso critico di ogni lettore, cui si lasciano intravedere nuove soluzioni narrative, smontaggi rivelatori, percorsi possibili grazie all'immaginazione. Contro la rigidità, rassicurante, ma inibente, delle favole antiche e moderne.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

JUDITH OBERT

“PINOCCHIO CON GLI STIVALI”: IL CASTELLO DELLE FIABE INCROCIATE

1. *Le avventure di Pinocchio* hanno conosciuto un numero incalcolabile di riscritture dalla sua pubblicazione in volume nel 1883. Il romanzo porta *in nuce* l’idea di riscrittura: ad ogni avventura Pinocchio si ‘riscrive’ perché si può considerare ogni capitolo come una storia a sé, semichiusa; ovviamente l’impressione di leggere storielle che finiscono col combinarsi fra di loro è dovuta alla scrittura feuilletonesca e così si può perfino dire che il passaggio dalle puntate al volume è una forma di riscrittura. Non bisogna dimenticare che Collodi aveva inizialmente deciso di far morire il suo burattino al capitolo XV: sotto la pressione dei lettori e degli editori, riprese la storia, aggiunse ventuno capitoli e un personaggio di fatto nuovo, la Fata turchina, che cambiò profondamente il senso e la portata del romanzo la cui fine fu l’opposto di quella originale: da una parte la morte di Pinocchio, dall’altra la sua trasformazione in ragazzino perbene. La riscrittura portò quindi a una risurrezione che si concluse con una trasfigurazione.

Il contenuto delle *Avventure* si basa anch'esso sulla nozione di riscrittura: Collodi prende in prestito elementi provenienti da diversi generi[1] quali il romanzo picaresco, quello di formazione, la letteratura fantastica e ovviamente la fiaba; *Pinocchio* comincia come una fiaba col suo "C'era una volta" che adesca e inganna i lettori: Collodi, che tradusse Perrault, fa credere loro che li porterà in un universo familiare dalle regole conosciute, per trascinarli in un mondo ignoto; si serve quindi del meccanismo tipico della riscrittura: partire dall'esistente per creare la novità. Notiamo che nel gigantesco repertorio di fiabe, Collodi non sceglie quelle incentrate su principesse e principi: la sua marionetta è l'erede dei bambini miseri del contado, del popolo rurale come Pollicino o Hansel e Gretel, che si addice meglio all'Italia dell'epoca.

Le riscritture del capolavoro collodiano sono innumerevoli[2] ma lo lasciano indenne, il che fa dire a Gianfranco Marrone che quando si parla delle 'avventure' di Pinocchio non si tratta solo delle peripezie vissute dal burattino, ma anche di quelle "che questo libro ha vissuto nel tempo e nello spazio";[3] ancora oggi nonostante i cambiamenti dei gusti, del linguaggio, della società ne vediamo scaturire in diversi campi, basti pensare al recente film di Guillermo del Toro (2022). Come spiegare queste perpetue attualizzazioni, continuazioni che fanno parte del 'pinocchiesco'?[4] Diverse

[1] Cfr. V. Bonanni, *Pinocchio eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, in "Cahiers d'études italiennes", 15, 2012, *Héros et modèles*, pp. 229-240.

[2] Citiamo per esempio F. Scrivano, *Il giro di Pinocchio in ottanta mondi*, in *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Perugia, Morlacchi, 2010, e C. Serafini, *I Pinocchi della letteratura italiana*, in "Perusia", 4, 2009, pp. 45-59.

[3] G. Marrone, *Parallelismi come menzogna: riscrivere "Pinocchio"*, in P. Fabbri e I. Pezzini, *Le avventure di Pinocchio*, Roma, Meltemi, 2002, p. 81.

[4] A proposito del libro *Pinocchio, un libro parallelo* di Manganelli (1977), Marrone scrive: "Sino a che punto è stato Manganelli […] ad aggiungere le storie delle due bare e dei tre paesi alla vicenda di Pinocchio, e sino a che punto, invece, è il testo a suggerire tali storie? […] il testo sta prima del lettore, nelle intenzioni dell'autore, o nasce successivamente, nell'incontro storicamente e culturalmente situato con un lettore empirico che lo legge ogni volta in un modo diverso? Esistono

sono le risposte, ma possiamo isolarne alcune: l'universalità delle tematiche, dei tipi e comportamenti umani nonostante l'impronta toscana, l'alone fiabesco che trascende le epoche e le culture ma anche, come scrisse Italo Calvino, "il potere genetico" di *Pinocchio* che lo apre "alla perpetua collaborazione del lettore per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato".[5] La struttura, il ritmo della composizione prevedono quindi la partecipazione attiva del lettore che può diventare creatore, ri-creatore come lo divenne Luigi Malerba nel 1977 con *Pinocchio con gli stivali*.[6]

2. Fin dal suo esordio, Malerba si è interessato alla lingua, alle strutture narrative, ai generi letterari con l'intento di scrutarli, farli esplodere per, tra l'altro, riflettere sulla letteratura, non lasciare in pace i suoi lettori, e spingerli a guardare con occhi critici ai meccanismi che reggono la società. Scardinare la tradizione per farla evolvere, trovarci strumenti per affrontare il presente. Non c'è quindi niente di strano se Malerba sceglie uno dei capolavori della tradizione letteraria italiana per portarlo verso nuovi orizzonti. *Pinocchio con gli stivali* è la sua prima

limiti testuali all'interpretazione, come ritiene Eco (1990) o, come lo stesso Manganelli lascia intendere […] a partire dagli spunti testuali infinite letture divengono possibili?" (ivi, p. 9).

[5] I. Calvino, *Ma Collodi non esiste*, in "la Repubblica", 19-20 aprile 1981, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 801-807.

[6] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa scrittori, 1977. Da questa edizione sono tratte tutte le citazioni dell'opera. La Cooperativa scrittori era una casa editrice creata nel 1972 da Luigi Malerba insieme a Walter Pedullà, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani e Elio Pagliarani per resistere alle grandi case editrici, per 'disobbedire' alla logica del mercato editoriale: pubblicare le avventure rivisitate del ribelle Pinocchio in questa casa editrice, che chiuse nel 1979, era quindi coerente.

riscrittura; in seguito rivisiterà altri testi, dai *Promessi sposi* all'*Odissea*,[7] e gremirà le sue opere di riferimenti letterari.[8]

Se Malerba inizia la sua carriera di 'riscrittore esplicito' con *Pinocchio*, significa che l'opera e il suo protagonista occupano un posto particolare nella sua fantasia.[9] Sappiamo che scrivere per i bambini e i ragazzi faceva parte del suo DNA; nel 1973 pubblicò il suo primo libro 'anfibio',[10] *Il cane che diventò amico dell'uomo*. Se si rivolge ai piccoli lettori è perché "i bambini sono fondamentalmente degli anarchici e con loro puoi comunicare attraverso il 'nonsense' che è appunto un esempio di anarchia totale".[11] In questi testi l'autore conserva alcune delle sue caratteristiche essenziali, tra le quali "la *vis* demistificatoria nei confronti della tradizione letteraria e dissacratoria verso il potere e l'autorità costituita",[12] peculiarità questa, che si addice perfettamente al caso del

[7] Si vedano ad esempio L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, in *Dopo il pescecane* (1979); *Itaca per sempre (*1997); *Avventure* (1997).

[8] Si veda in particolare G. Ronchini, *L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*, in "Parole rubate", 2, 2010, pp. 167-183, ripreso in seguito insieme alla seconda parte del saggio (Id., *Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*, in "Parole rubate", 3, 2011, pp. 159-168) in Id., *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 87-108.

[9] Nel 2001, Malerba scrive anche il breve testo *Elogio di Pinocchio* (titolo che riprende quello del testo di Pietro Pancrazi scritto nel 1921), in cui rimette in questione la gioia di Pinocchio di diventare umano: "Perché mai Pinocchio avrebbe desiderato di diventare un ragazzino in carne e ossa e per di più un ragazzino perbene? Pinocchio era bugiardo, si sa, anzi bugiardissimo, ma Collodi non ci dice che in quel frangente gli sia cresciuto il naso. Che fosse bugiardo anche Collodi? Come può Pinocchio non aver pensato ai vantaggi di essere di legno?" (L. Malerba, *Elogio di Pinocchio*, in *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, p. 138, prima pubblicazione in "Il Notiziario della Banca popolare del Sondrio", 86, 2001, pp. 98-99).

[10] Pensiamo ovviamente a *Mozziconi* (1975), *Storie dell'anno mille* (1977), *Le galline pensierose* (1980), *Storiette e storiette tascabili* (1994), *Il cavaliere e la sua ombra* (2017).

[11] L. Malerba, *I buchi neri della fantasia*, in Id., *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 127. L'intervista apparve su "la Repubblica" il 31 dicembre 1978.

[12] G. Accardo, *Le avventure della fantasia. I libri per bambini e per ragazzi di Luigi Malerba*, in "Studi novecenteschi", XXIII, 52, 1996, p. 403.

burattino: da una parte appartiene a una triplice tradizione, quella della fiaba, quella della letteratura per l'infanzia e quella della letteratura italiana *tout court* e dall'altra incarna la ribellione. Ecco quello che scriveva Malerba:

> "Mi piace mettere in imbarazzo i miei piccoli lettori, sconcertarli con i paradossi, fargli capire che il mondo è strano e pieno di inganni e addestrarli fin da bambini a diffidare dei conformismi istituzionali e dei modelli confezionati, a vedere il lato ridicolo delle cose."[13]

Con Pinocchio, campione dell'insubordinazione, Malerba aveva trovato il suo portavoce! Nel romanzo originale, Pinocchio si ribella inizialmente contro suo padre, Geppetto, mentre nella riscrittura malerbiana si ribella contro Collodi, il suo creatore: nei due casi insorge contro il massimo rappresentante dell'autorità, colui che gli ha dato la vita. Se Malerba s'interessa alla marionetta è per la sua indisciplina e il suo potenziale di libertà.

Il contesto della scrittura può anche spiegare la scelta: se l'Italia di Collodi era l'Italietta nella quale la fiaba permetteva di tradurre la realtà dei più miseri, quella di Malerba è l'Italia consumistica[14] e degli Anni di piombo dove gli individui sono prigionieri di regole assurde, resi schiavi dalla loro funzione e circondati da violenze e ribellioni diverse. Ora,

---

[13] L. Malerba, *La fiaba di oggi smaschera i lupi*, in Id., *Parole al vento*, cit., p. 133. L'intervista apparve su "La Stampa" il 17 novembre 1984. Scriveva già nella citata intervista del 1978 (L. Malerba, *I buchi neri della fantasia*, cit., p. 128): "Se vuoi dar loro uno strumento logico in più puoi servirti del paradosso, che è un ottimo esercizio contro la noia delle idee prefabbricate, dalle quali siamo assediati e dalle quali dobbiamo difenderci".

[14] Andrea Righi vede in *Pinocchio con gli stivali* una critica spietata della società consumistica: per lui i personaggi incontrati da Pinocchio rappresentano "il grigio cittadino-consumatore di oggi che crede di vivere nella favola della libertà di scelta", mentre la ricerca del piacere del burattino non dipende dal capitalismo moderno (A. Righi, *L'indisciplina e il suo contenuto sociale da Collodi alle riletture di Carmelo Bene e Luigi Malerba*, in "California Italian Studies", 2, 1, 2011, p. 16).

immaginando un'altra fine con la quale il burattino rifiuta di seguire la via che l'autore toscano gli ha tracciato, Malerba critica da una parte le norme sociali e dall'altra le regole letterarie quando diventano rigide e superate.

3. *Pinocchio con gli stivali* è una riscrittura *in progress*: la prima versione è stata riscritta lo stesso anno per diventare un testo teatrale, versione che a sua volta è stata riformulata quando è stata trasmessa alla radio.[15] Se, a seconda delle edizioni, le illustrazioni che accompagnano i due testi cambiano ma non creano un'opera nuova, la pubblicazione nel 2023 di una versione illustrata in cui i disegni occupano il primo posto appare come una vera trasposizione.[16] Un po' come il testo di Collodi che non cessa mai di rivivere, quello di Malerba è sempre riattivato.

Se in *Itaca per sempre* l'autore di Berceto inventa un nuovo 'inizio' alla sequenza narrativa del ritorno di Ulisse in patria, con una Penelope ancor più furba del marito che ha immediatamente riconosciuto, in *Pinocchio con gli stivali* immagina una nuova fine e quindi un altro

[15] La versione radiofonica *Pinocchio con gli stivali* è stata trasmessa nel 1978 nella serie 'Radiodrammi in miniatura', con le voci di Paolo Poli e Marco Messeri e la regia di Ida Bassignano (‹https://www.raiplaysound.it/audio/2016/07/Lusignolo-526e0e5b-a937-4f90-88bb-be2ea22f2e9d.html›). Il radiodramma è stato riproposto diverse volte, per esempio nel 2016 nel programma *Piccolaestate* e nel 2020 in *Il teatro di Radio3*. Il testo è stato messo in scena a più riprese, anche recentemente, ad esempio nel 2019 a Pavia durante il Pinocchio & Co-Festival dei Classici per ragazzi. Ma una delle recite che ci sembra specialmente opportuno ricordare è il musical eseguito a Milano al Cinema Missori dal Teatro Franco Parenti, dal 5 marzo al 12 aprile 1981, con la regia di Flavio Bonacci e l'accompagnamento musicale del gruppo punk Skiantos. La rivista-fanzine francese alternativa "NewAve", nel numero 8 del 1981, presentava lo spettacolo con questi termini: "Pinocchio s'incruste dans d'autres fables". Perché ci sembra interessante questa recita? Perché ha apertamente un'aria anarcoide e la scelta di un gruppo punk rafforza l'aspetto sovversivo del testo. Citiamo una piccola curiosità: Dandy Bestia, chitarrista degli Skiantos, compare anche nella canzone *Pinocchio col frac* di MANICAs.

[16] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, con illustrazioni di G. Orecchia, Milano, Mondadori, 2023. Da notare che il testo scelto è quello narrativo, molto più breve di quello teatrale e quindi più adatto a un libro illustrato.

destino.[17] Il punto di partenza è il rifiuto categorico del burattino di diventare un ragazzo: non solo non vuole diventare un ragazzo "perbene", come era prevedibile, ma nemmeno un ragazzo "permale"; capiamo allora che quello che rigetta è diventare umano: ciò che gli appare come una condanna atroce è il passaggio ad una fase *a priori* superiore d'esistenza. Anche se, ovviamente, questo rifiuto è strumentale per dare il via alla storia, possiamo forse leggerci un giudizio da parte di Malerba sui suoi simili e su un aspetto importante che li definisce, cioè il lavoro: difatti, è perché Pinocchio salva il padre ma soprattutto perché lavora sodo che viene trasformato in ragazzo. In questa metamorfosi vista come un'evoluzione positiva afferriamo tutto lo spirito dell'Ottocento conservatore che vede il lavoro come un valore salvifico, mentre per il Pinocchio novecentesco quello che conta è contestare, ballare, recitare e giocare! Inoltre, non dobbiamo dimenticare che è la Fata turchina a promettergli di trasformarlo in ragazzo perbene, mentre Geppetto voleva che diventasse un burattino meraviglioso per salvarsi dalla miseria e per avere un figlio, anche se di legno.

In un certo senso il Pinocchio malerbiano rimane fedele a suo padre e alla propria natura favolosa e vegetale. Intende quindi rimanere un personaggio, nel senso letterario della parola, non vuole entrare nella 'realtà': in Collodi la finzione (cioè l'essere un burattino) in seno alla finzione (la storia, il racconto) si scioglie quando Pinocchio diventa un ragazzo dopo le tante prove. Avvenuta la trasfigurazione, rimaniamo in un universo di carta ma Pinocchio non è più un essere 'meraviglioso', fuori

[17] Malerba sembra cogliere, nella decisione del suo Pinocchio, una caratteristica del burattino collodiano che difatti fa molte fughe e rifiuta di seguire la diritta via: "Pinocchio muore e rinasce continuamente, già dentro il racconto di Collodi, figuriamoci fuori da esso quant'è bravo a sfilarsi dal suo destino e riproporsi con la freschezza di una delle sue rinascite" (F. Scrivano, *Il giro di Pinocchio in ottanta mondi*, cit., p. 15).

norma (cioè un burattino di legno che parla e si muove), appartiene pienamente alla realtà di Geppetto che riproduce una certa realtà sociale dell'Italia ottocentesca. In Malerba invece, Pinocchio non vuole diventare umano ma non per questo vuole ferire il padre: rifiuta semplicemente di subire il destino umano per rimanere un burattino e quindi continuare a vivere in un universo letterario, da favola.

Anche se le ambizioni di Pinocchio sono tipiche dei bambini (ballare, giocare, recitare), notiamo che quello che spicca prima di tutto quando il burattino penetra in altre tre favole è la sua volontà accanita di cambiare 'pelle', di mettersi nei panni (e negli stivali!) di altri personaggi; in altre parole è in cerca non di un autore ma di ruoli, di parti per sperimentare una vita nuova. Fa il contrario dei sei personaggi pirandelliani che scappano dalla loro opera perché l'autore è incapace di compiere il loro destino: quello di Pinocchio è un destino già compiuto, a cui il personaggio si ribella; è l'autore della propria storia, decide cosa fare e non fare. Scappa dalla prigione della propria fiaba non per diventare qualcun altro, ma per recitare parti che conosce perché universali. Col Pinocchio malerbiano pensiamo a *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello quando il regista, il Dottor Hinkfuss, spiega che a teatro la vera creazione nasce sul palcoscenico e non nel copione, che è solo una traccia più o meno seguita da un regista che decide tutto, come un burattinaio che dirige le sue marionette (gli attori) fin quando prendono la loro libertà e lo cacciano via per creare liberamente, senza vincoli. Ecco quello che sembra fare Pinocchio: esce dal copione, prende la sua libertà e si crea un nuovo destino. Se non che, il burattino incontra subito ostacoli insormontabili: i personaggi delle altre favole, fissati nella loro funzione.

Nelle sue nuove avventure, Pinocchio attraversa le favole di *Cappuccetto rosso*, *Cenerentola* e *Il Gatto con gli stivali*. Numerose sono state le analisi del testo malerbiano:[18] tutte mettono in luce la critica delle norme letterarie e la derisione dell'autore nei confronti delle diverse teorie narratologiche, degli schemi narrativi che diventano limitativi, indeboliscono la fantasia e la libertà di scrittura. È soprattutto nell'incontro con il Lupo e Cappuccetto rosso che Malerba si fa irriverente nei confronti di Propp, ma anche il principe di *Cenerentola* è restio ad abbandonare, anche solo momentaneamente, la sua funzione, per rispettare la legge favolistica. Malerba presenta questi personaggi come bravi impiegati, funzionari o soldati che obbediscono agli ordini anche quando sono assurdi; somigliano anche a maschere della Commedia dell'arte, a prescindere dal fatto che non improvvisano mai. È solo nel suo terzo tentativo che Pinocchio riuscirà a recitare una parte nuova – ma su questo torneremo. Per il momento ci preme sottolineare alcuni elementi inosservati dalla critica.

4. Anche se Malerba critica ironicamente lo schema attanziale difeso da Vladimir Propp e più tardi da Algirdas Julien Greimas, in un certo senso lo utilizza modificandolo: difatti il destino di Pinocchio conosce una rottura per via di una mancanza, la libertà. Tale mancanza provoca la sua partenza: egli lascia una situazione di equilibrio, il suo mondo, per inoltrarsi nell'ignoto (anche se è un ignoto relativo, visto che rimane nell'universo

[18] Particolarmente rilevanti sono le pagine dedicate al testo di Malerba nella tesi di dottorato di N. Peluffo, "*Le avventure di Pinocchio": narratività transmediale e parodia*, Milano, IULM, sotto la direzione di P. Giovannetti e A. Chiurato, 2017-2018, pp. 106-121. Interessante, anche se contiene piccoli errori, la disanima di C. La Bella, *"Pinocchio con gli stivali" non ci pensa proprio a diventare un bambino "perbene"!*, in "Carte allineate", II, 52, 2016 (senza paginazione). Cfr. anche P. Cosentino, *Lo scrittore con gli stivali. Malerba e la letteratura per ragazzi*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, pp. 65-79.

delle fiabe). Ogni suo incontro è una tappa nel suo cammino per trovare l'oggetto del suo desiderio (la libertà e una parte nuova), cammino lungo il quale s'imbatte in antagonisti ma anche in temporanei aiutanti quali il Mugnaio e il Re del *Gatto con gli stivali*. La fine delle sue peripezie lo fa tornare al punto di partenza come nello schema proppiano, ma la differenza è notevole dato che Pinocchio non ha potuto colmare la mancanza, stabilire un nuovo equilibrio raggiungendo il proprio scopo: il suo ritorno è una sconfitta che conferma l'impossibilità di modificare i rigidi schemi delle fiabe. Il testo di Malerba è dunque una fiaba che non conosce il lieto fine. In seno alla sua riscrittura, l'autore riscrive lo schema proppiano.

Quando i personaggi del Lupo, di Cappuccetto e del Principe ripetono come automi che non si può cambiare la storia, e soprattutto affermano che è proibito cambiare funzione, il lettore sorride di fronte all'irriverenza di Malerba. Tuttavia, se approfondiamo la lettura, capiamo che lo scrittore è ancora più impertinente: non solo gli antagonisti di Pinocchio sono irrigiditi nel loro ruolo e si presentano come i difensori della legge, ma sono anche custodi ignoranti. Difatti Greimas semplifica il modello di Propp e stabilisce lo *schéma actantiel* al quale abbiamo già accennato: non considera i singoli personaggi in modo isolato, li raggruppa in *actants* (*le destinateur / le destinataire*, *l'adjuvant / l'opposant*, *le sujet / l'objet*) che sono la struttura stessa della fiaba. I personaggi possono cambiare ruolo, passare da una funzione all'altra, accumulare diverse funzioni a seconda dell'evolversi dell'intreccio. Basta quindi che lo schema sia rispettato perché la fiaba possa andare avanti: i personaggi in sé sono grandezze variabili, i loro attributi possono cambiare senza influenzare la narrazione mentre le azioni sono le grandezze costanti. Sono loro a realizzare le funzioni narrative: quindi se Pinocchio prendesse il posto del Lupo, di Cenerentola o del Principe senza agire diversamente, forse lo scambio di funzione risulterebbe adeguato. Ma in ultima analisi, l'episodio

del *Gatto con gli stivali* dimostra che pure mantenendo intatte le azioni e cambiando solo il personaggio la fiaba crolla, non resiste: Pinocchio prende il posto del Gatto e recita la sua parte cercando di rimanere fedelissimo alle azioni della fiaba originale, eppure fallisce; fa cilecca perché il Gatto rifiuta di passare da un ruolo attanziale a un altro, difatti se si fosse accontentato della nuova funzione di aiutante, la favola sarebbe andata avanti senza intoppi dato che gli altri personaggi accettano il cambiamento, fino alla vendetta del Gatto che porta all'esclusione di Pinocchio.[19] Il rifiuto del gatto, oltre a creare il comico, rappresenta la resistenza della tradizione all'innovazione; inoltre, se in seno allo schema attanziale i personaggi possono viaggiare da una funzione all'altra, se per esempio secondo Greimas un opponente può diventare un aiutante (e pensiamo all'Innominato manzoniano), quel che è impossibile è aggiungere un personaggio nuovo, specie di corpo estraneo, di virus che contamina l'intera storia.

La critica ha largamente sottolineato che Malerba dipingeva la fiaba come un mondo chiuso e immobile, che ruota su sé stesso e non ammette il minimo granello di sabbia, e ha lasciato intendere che con questa riscrittura l'autore abbia opposto la tradizione alla modernità sperimentale incarnata dal burattino disobbediente, ma non ha dato adeguato rilievo al fatto che, riscrivendo *Pinocchio*, Malerba riscrive in parte anche le tre fiabe prese in prestito.

Il fatto di avere scelto per primo *Cappuccetto rosso* non è anodino: la fiaba, nelle sue versioni più note,[20] quella di Perrault e quella dei fratelli Grimm conosce due fini opposte: una fine tragica con la morte della bambina e una fine edulcorata con la morte del lupo e la 'rinascita' della

[19] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., pp. 58-60.

[20] La fiaba appartiene inizialmente al folklore francese e ha conosciuto tantissime versioni a seconda delle epoche e dei paesi.

bambina e della nonna. Questo paragone tra le due versioni ci fa capire che cambiare la fine di un testo modifica profondamente la sua portata, il suo destino e quello dei suoi personaggi: ecco quello che Malerba fa con *Pinocchio*, di cui riscrive la fine sperando di offrire un nuovo destino al burattino. Quindi l'autore non sceglie *Cappuccetto rosso* perché è incentrata su una ragazzina con la quale Pinocchio avrebbe potuto condividere una certa visione dell'esistenza, ma sceglie la fiaba per intavolare l'idea di fine. La nozione di fine è di per sé centrale nel romanzo di Collodi per almeno due motivi: in primo luogo perché ogni avventura del burattino comporta una specie di fine che conduce a un nuovo inizio; in secondo luogo perché Pinocchio ha conosciuto due fini, una morte reale nel capitolo XV che doveva chiudere il *feuilleton* collodiano e una fine metaforica e narrativa nell'ultimo capitolo del romanzo (metaforica nel senso che Pinocchio 'muore' in quanto marionetta e rinasce in quanto ragazzino, narrativa perché la sua trasformazione segna la fine definitiva delle sue *Avventure*). Malerba parte dalla fine per farne un'apertura, un'occasione per creare nuove avventure. Quindi se l'autore sceglie di cominciare la sua riscrittura con *Cappuccetto rosso*, è per insistere sull'importanza delle fini e per sottolineare il fatto che i due testi hanno avuto due finali diversi, uno cruento, l'altro più melenso. Il vero protagonista non è Cappuccetto rosso bensì il Lupo,[21] una figura autoritaria, sicura di sé, che non si lascia abbindolare dal noioso ragazzo di legno ma che, nello stesso tempo, cerca una soluzione: pur non volendo/potendo cedere la sua parte, propone al burattino di recitare quella della Nonna, stanca a forza di ripetere sempre lo stesso schema. Vediamo quindi che il Lupo non è coerente nelle sue certezze perché, se seguiamo la sua logica,

[21] Nella versione teatrale il Lupo dice: "Il vero protagonista sono io!" (L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 38).

sostituirsi a qualunque personaggio-funzione porta a conseguenze pericolose per la sopravvivenza della fiaba. In questa apparente illogicità notiamo soprattutto la volontà da parte del Lupo di sbarazzarsi del burattino ingombrante e di conservare il proprio posto. La ferocia e la furbizia del Lupo della fiaba originale sono attenuate dal suo comportamento da bravo funzionario dell'impresa fiabesca.

La figura di Cappuccetto rosso è anch'essa totalmente modificata: è lagnosa, tarda, spocchiosa, gretta, in altre parole insopportabile e soprattutto irremovibile. Malerba capovolge pure la sua immagine: nella fiaba non obbedisce alla Mamma mentre qui segue pedissequamente le norme, non devia, non prende nessuna scorciatoia; inoltre, grazie alla proposta di Pinocchio di recitare la sua parte, avrebbe potuto evitare di incontrare il lupo e quindi di fare una brutta fine, perché non sappiamo se Malerba riprende la fiaba di Perrault o quella dei Grimm. Malerba non riscrive quindi la fiaba in sé, dato che non assistiamo a nessuno dei suoi eventi chiave, ma l'intromissione di Pinocchio permette di vedere sotto un'altra luce i personaggi che appaiono totalmente chiusi alla novità, prigionieri della loro sorte, come se ci fosse una specie di condanna fatale a ripetere eternamente lo stesso intreccio. La fiaba appare come un mondo assurdo dove la libertà è assente e i personaggi assomigliano a piccoli Sisifi.[22]

Se Cappuccetto rosso non occupa il centro della scena, Cenerentola è addirittura completamente assente dalla sua fiaba. Pinocchio incontra solo le sentinelle e il Principe, il quale nella fiaba originale ha invece un ruolo subalterno. Cenerentola è perfino resa invisibile nei dialoghi: nessuno parla

[22] Questo mondo balbettante che riproduce ogni giorno le medesime azioni si ritrova nel recente film, *Barbie* di Greta Gerwig (2023). Gli universi meravigliosi proposti dalle fiabe passate o moderne ci permettono di capire meglio la prigionia che impongono le società contemporanee.

di lei. Quest'eliminazione è una forma estrema di riscrittura perché svuota totalmente il personaggio, che esiste solo attraverso il titolo della fiaba. Cenerentola è solo un nome, una parola talmente potente nell'immaginario dei lettori che non è nemmeno più necessario farla agire. Nello stesso tempo, come per la prima fiaba, Malerba offre il primo ruolo a un personaggio maschile e potente, forse per criticare ancora la prepotenza della legge-tradizione, il conservatorismo in materia di scrittura. Inoltre, nel cancellare Cenerentola Malerba fa del Principe un principe qualunque, venendo meno ogni riferimento alla storia della ragazza. Il principe diventa un tipo, una pura funzione, situazione che rafforza l'idea di base di Malerba: la critica alla tradizione polverosa. Inoltre capiamo che il rifiuto del Principe non è da mettere sullo stesso livello di quello del Lupo. Il Principe non pensa solo alle norme della fiaba: ciò che lo motiva prima di tutto è la volontà di non rimettere in causa la gerarchia sociale. Non può ammettere in alcun modo che un popolano rozzo come Pinocchio possa recitare la parte al posto suo. Malerba coglie nella fiaba l'aspetto sociale e politico, sottolineando i rapporti di potere e l'irremovibilità della classe dirigente che non vuole abbassarsi e cambiare funzione. L'autore, molto sottilmente, mette in rilievo l'accecamento dei potenti che vivono in un universo chiuso, senza finestre sul mondo circostante: il Principe della fiaba crede di essere un vero principe, non è consapevole della propria finzione, di essere fatto solo d'inchiostro; ci vuole il buon senso del rustico Pinocchio per fargli prendere coscienza della sua inconsistenza.

Rispetto al suo primo tentativo, Pinocchio ha imparato la lezione ed è meno esigente: chiede al Principe di prendere il suo posto solo per una volta e in cambio verrà a divertirlo nel 'teatrino del castello', perché fare

l'attore gli è congeniale.[23] In altre parole, Pinocchio gli propone uno scambio, ed è quindi pronto a vendersi pur di poter mettersi nei panni del Principe – il quale, però, lo umilia paragonandolo a un buffone. Come il Lupo, anche il Principe gli suggerisce, per farlo fuori, un'altra funzione, quella del vento. Passiamo così da *Cenerentola* a *Via col vento*! Malerba non sceglie a caso di parlare del vento. In tante fiabe il vento ha una funzione simbolica e narrativa: rappresenta il cambiamento, la libertà ma pure la distruzione, elementi che sono in stretta relazione con Pinocchio. Inoltre nel romanzo di Collodi il vento ha un ruolo cruciale in diversi momenti: quando Pinocchio è impiccato alla quercia, il vento lo sbatte fino a farlo morire; quando il burattino esce nella notte per chiedere l'elemosina soffia un ventaccio freddissimo; anche la fuga dagli assassini è accompagnata dal vento, e pure quando Pinocchio entra nel ventre del pescecane il respiro del mostro diventa un vento gelido. Insomma, quella del Principe non è solo una battuta ironica e sprezzante, ma è anche ricca di riferimenti letterari. Data l'importanza del vento nel testo di Collodi, con la sua proposta il Principe intende ricondurre Pinocchio alle sue avventure.

Cacciato via una seconda volta, Pinocchio irrompe nella fiaba del *Gatto con gli stivali*. Contrariamente ai due casi precedenti, i personaggi accettano di entrare nel gioco/recita del burattino, forse perché ha imparato a essere meno diretto e a fingere di rispettare le regole. Il primo a cedere è il Mugnaio, che non si fa tanti scrupoli e dimentica ben presto i vincoli della fiaba quando Pinocchio gli promette che diventerà ricchissimo dando prova di furbizia e di seduzione. Dopo la critica ai potenti, vediamo forse in filigrana la condanna dell'avidità, ma è soprattutto la vicinanza sociale tra il Mugnaio e Geppetto a spiccare: tutti e due appartengono alla classe

[23] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 43. Il riferimento al teatrino di Mangiafuoco è evidente.

povera che deve lottare per sopravvivere. Anche se il Gatto non accetta di buon cuore il tradimento del padrone, è costretto a lasciare il suo posto e a prendere quello del coniglio, diventando così un gatto di 'gattiera'.

A partire da quel momento Pinocchio può, finalmente, recitare una nuova parte, anche perché il Re che incontra è più accomodante e accetta la sostituzione. Pinocchio diventa un attore con un copione che cerca di rispettare: non si tratta di improvvisare ma di incarnare quasi naturalmente la parte del Gatto. Il monello ribelle si fa conformista, diventando persino un vero ipocrita nel doppio senso etimologico della parola: *hupokrisis* è l'azione di recitare una parte con una maschera, e *hupokritès* è l'attore; ma *hupokrisis* significa anche il fatto di fingere, di imitare virtù, atteggiamento che lucra simpatie e favori e nasconde qualcosa di insidioso o minaccioso, così come *hupokritès* è evidentemente anche la persona sorniona che finge per ottenere qualcosa. Il nostro Pinocchio è quindi un vero ipocrita! Prima nei confronti del Mugnaio, che viene da lui lusingato, e poi nei confronti del Re, a cui si presenta recitando la parte del Gatto e portando, come mascheratura, gli stivali. Nonostante piccoli intoppi, Pinocchio riesce a portare avanti la finzione fino alla vendetta del Gatto, che esce furibondo dal sacco graffiando il Re; quest'ultimo, a sua volta infuriato, dà l'ordine alle guardie di riportare il povero e disperato Pinocchio nel capitolo XXXVI.

Con questo terzo episodio il sogno attoriale di Pinocchio è stato sul punto di realizzarsi, ma è bastata la ribellione del Gatto per fare crollare il castello di fiabe e confermare l'impossibilità di cambiare le trame e i personaggi fiabeschi. Difatti non solo Pinocchio viene definitivamente ricondotto alla frontiera della fiaba perché ritorni nelle sue *Avventure*, ma Malerba precisa che la confusione dovuta alla migrazione del burattino è durata molto a lungo nel paese delle meraviglie: quindi da una parte Pinocchio non ha potuto modificare la fine della propria storia, non ha

potuto inventarsi un nuovo destino e continuare a vivere da burattino fuori dal romanzo di Collodi, che rimane intoccabile; dall'altra, la sua intrusione-migrazione nelle fiabe altrui le ha scosse, ha provocato piccoli terremoti le cui conseguenze si sono fatte sentire a lungo. Malerba mette in luce il turbamento provocato, ma non spiega come e se l'equilibrio iniziale venga restaurato; non sappiamo come e se il Gatto abbia potuto reinvestire il proprio ruolo, e ignoriamo pure in quali condizioni Pinocchio venga reintegrato nel romanzo: 'ridiventa' un ragazzo perbene? E le sue avventure parallele hanno avuto conseguenze sulle *Avventure*?

5. Quindi, nonostante la sconfitta personale, il battito d'ali di Pinocchio ha provocato, se non un uragano, almeno un'increspatura sul mare liscio delle fiabe, il che può essere interpretato come un messaggio di speranza e di resistenza: quando ci si ribella non bisogna desistere, perché rimarranno sempre tracce della rivolta che porterà forse frutti fecondi.

Tuttavia, il fiasco di Pinocchio non è totale: quando il Lupo e gli altri dicono che le regole delle fiabe sono ferree, essi si riferiscono a quelle di Propp e degli altri teorici, non a quelle degli scrittori. La fiaba è il genere per antonomasia delle trasformazioni, delle variazioni. Le fiabe migrano dall'oralità alla scrittura, dalla scrittura alla traduzione, dalla scrittura ad altri supporti artistici e a riscritture e combinazioni, come nel nostro caso. Nelle due versioni della storia, Malerba privilegia i dialoghi dando il primo posto all'oralità, come nelle fiabe primarie: un'oralità che è più incline all'infedeltà, all'interpretazione. Vale quindi la pena soffermarsi sulle differenze ravvisabili sia tra la versione narrativa e quella teatrale, sia tra la versione teatrale scritta e quella recitata alla radio. Nelle nostre ricerche non abbiamo trovato tracce di un'analisi comparativa dei due testi e cercheremo di colmare questa lacuna.

6. La prima differenza notevole è dovuta al genere teatrale in sé. L'opera è introdotta da una lunga didascalia nella quale l'autore spiega le modalità di recita, che non sono per niente costrittive: Malerba lascia la massima libertà al regista, che può selezionare lo scenario che preferisce, trasformare la sua commedia in musical e via dicendo. Spicca un tono apertamente comico.[24] Segue un *Prologo detto da Pinocchio* nel quale il burattino si presenta con le sue caratteristiche principali, ovvero i difetti che gli hanno portato una fama mondiale. Malerba punta quindi sugli elementi più noti, ma soprattutto più consoni con l'aspetto ribelle che spingerà il burattino alla fuga dal capitolo XXXVI. Pinocchio passa poi alla presentazione del romanzo di Collodi, che cita pure, e insiste sul fatto che lui è il "protagonista dalla prima all'ultima pagina",[25] dichiarazione che ci prepara all'istrionismo del personaggio e alla sua sete di avere la prima parte nelle fiabe altrui. Per finire, la marionetta parla della peggiore avventura che ha vissuto: diventare un ragazzino perbene. Ecco così svelato in anticipo il motivo della sua partenza.

C'è un elemento che ci sembra fondamentale e che non appare nel testo narrativo: se Pinocchio non vuole trasformarsi in ragazzo perbene è perché "dai ragazzini perbene molto spesso escono degli uomini permale, e viceversa".[26] Al di là della battuta, c'è secondo noi una critica nei confronti dei conformismi e del perbenismo in generale. Il prologo si chiude con una strizzatina d'occhio agli spettatori, sottolineando che Pinocchio non può rinnegarsi: "Pinocchio non può deludere tutti gli amici che si riconoscono

[24] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 28: "Questo testo si può recitare in teatro, alla radio, in televisione, in un prato, in un bosco, in pianura, in montagna, in casa, a scuola, con personaggi reali, o con burattini di legno o di cartapesta. Con un po' di voce e di buona volontà si può anche cantare. Per le recite all'aperto è meglio evitare le giornate di pioggia o di vento: la pioggia bagna i personaggi e il vento confonde le idee."

[25] Ivi, p. 29.

[26] *Ibidem*.

in lui. Ma adesso vi racconto qualcosa che non sta scritto nel libro".[27] Se il prologo può essere visto come l'inizio della riscrittura, la frase finale invece suona diversa: il Pinocchio malerbiano sembra sottintendere che esistono avventure parallele, assenti dal romanzo, ma pure reali. Inoltre con quest'ultima frase Pinocchio appare come l'autore-narratore del testo teatrale.

Se passiamo al testo in sé, le differenze più lampanti e cospicue si trovano nell'introduzione e nell'episodio del *Gatto con gli stivali*.

Il testo narrativo si apre sul capitolo XXXV, mentre Pinocchio sta nuotando con il babbo sulle spalle: siamo quindi tuffati nella storia originale ed è in mezzo al mare che il burattino capisce che non vuole diventare un ragazzino e quindi non vuole entrare nel capitolo seguente. Fin da subito Malerba crea uno scarto perché il suo Pinocchio conosce il proprio destino, ha la coscienza di essere un personaggio letterario; capiamo già che saremo in un universo metaletterario. Il narratore riassume brevemente, con uno stile tipico della fiaba ma anche del linguaggio fanciullesco, tutti gli eventi che seguono l'arrivo sulla terraferma,[28] e in una semplice frase – veloce tanto quanto lo sarà Pinocchio a scappare – condensa il sogno con la Fata turchina e dà la parola al burattino, il quale riafferma la volontà di rimanere tale. Dopo la rottura iniziale col testo collodiano, Pinocchio arriva a un bivio: dove andare? che fare? Il narratore conclude l'incipit sintetizzando i desideri del personaggio e la sua decisione: "Gli sarebbe piaciuto piuttosto recitare, cantare e ballare, come è giusto per un burattino, e allora decise che la cosa migliore era di trovarsi

[27] Ivi, p. 30.

[28] Ivi, p. 7: "Fu così che, nel capitolo trentasei, arrivò sulla spiaggia insieme a Geppetto con l'aiuto del Delfino, e fu così che andò a abitare nella bella capanna del Grillo Parlante, e fu così che si trovò a lavorare per l'ortolano Giangio. Dopo avere intrecciato sedici canestri di giunco Pinocchio si addormentò". Per inciso, si osservi la fedeltà al testo di Collodi per quanto riguarda il numero di canestri intrecciati.

un posto in un'altra favola, dal momento che aveva abbandonato la sua".[29] Ciò che caratterizza quindi il testo narrativo è la concisione, l'abbondanza di informazioni, la chiarezza e la rapidità d'esecuzione.

La versione teatrale è totalmente diversa: inizia di punto in bianco con il sogno in cui parla la Fata turchina. Non c'è alcun riferimento agli eventi del capitolo XXXV, non si parla né del lavoro né di Geppetto. Invece Malerba riproduce fedelmente le parole della Fata così come sono scritte nel romanzo. Secondo noi, se Malerba è fedele al discorso-tiritera che permette la trasformazione di Pinocchio è per capovolgerlo meglio nel seguito con la ribellione di Pinocchio, che rifiuta categoricamente il proprio destino. L'effetto comico è totale: la povera Fata è obbligata a trovare sotterfugi (spesso in relazione col testo collodiano)[30] e argomenti sempre più ridicoli per convincere il burattino, mentre Pinocchio risponde con dei versacci ad ogni proposta. Il fatto che la scena si svolga durante il sonno ha ovviamente un valore forte: l'alone onirico permette la transizione tra una favola e un'altra, dato che nei sogni tutto è possibile. Inoltre, se è subito dopo il sogno che Pinocchio diventa un ragazzo, in Malerba è subito dopo il sogno che il burattino scappa: l'opposizione è totale.

La fuga, d'altra parte, non chiude l'introduzione: la Fata, totalmente smarrita, chiama in aiuto addirittura Collodi. L'autore toscano si lamenta dello sconvolgimento introdotto nell'opera: "Oh Gesù! Gli è scappato quel manigoldo! Proprio dall'ultimo capitolo quando stavo per portare a compimento il mio libro… E che dirò adesso a' miei lettori? Che dirò

[29] Ivi, p. 8.

[30] Quando, per esempio, gli promette quaranta zecchini d'oro. Anche la promessa di un vestiario nuovo e di stivaletti di pelle è significativa: nel romanzo, infatti, Pinocchio vuole comprarsi vestiti nuovi, ma il riferimento agli stivaletti fa ovviamente pensare al *Gatto con gli stivali*… Sarà stata la Fata a dargli l'idea di sostituirsi al gatto?

all'editore? Mi vuole rovinare l'opera, quel manigoldo...".[31] La trovata di Malerba è brillante, mostra la porosità tra le diverse opere e interroga la nozione di creazione: questo sarà il filo rosso dell'intero testo. La letteratura appare come un universo gigantesco i cui abitanti si possono incontrare in spazi e momenti diversi. L'ombra di Pirandello sembra aleggiare su queste pagine. Inoltre, in quest'ambiente fantastico la battuta di Collodi è forse un riferimento esplicito ad una realtà storica che abbiamo già citato, la rivolta dei lettori e dell'editore che lo spinse a riprendere le *Avventure*: il creatore dipende da istanze esterne e non è pienamente libero. Nel testo malerbiano il creatore si fa tradire dal proprio personaggio, che come un figlio ingrato lo raggira. Ma forse, con questa fuga, Malerba vendica lo scrittore toscano, poiché alcuni critici sostengono che Collodi non volesse una fine così benpensante, mentre secondo altri Collodi aveva sempre avuto l'intenzione di scrivere un finale edificante.[32]

Grazie alla didascalia capiamo che Pinocchio arriva in un bosco, *topos* fiabesco per eccellenza, ma non sappiamo ancora che è entrato in una fiaba, a differenza del testo narrativo in cui questo aspetto veniva esplicitato. Prima dell'incontro col Lupo, c'è un lungo monologo di Pinocchio che riprende e sviluppa quanto detto nel Prologo. È una specie di requisitoria contro coloro che lo vorrebbero ragazzo perbene, in cui Pinocchio elenca tutte le cose orrende che caratterizzano la vita di un bambino e tutte le cose belle che al contrario definiscono un burattino. Il paragone era già accennato nella versione narrativa, ma qui, dato che si rivolge più espressamente a un pubblico di bambini, Malerba lo sviluppa ulteriormente creando un effetto comico. E per finire, Pinocchio insiste sulla sua sete di avventure, ribadendo quindi una sua caratteristica già

[31] Ivi, pp. 33-34.

[32] Rinviamo al denso articolo di V. Bonanni, *Riscrivere la fine di "Pinocchio". Tra parola e immagine*, in "Between", II, 4, 2012.

presente nell'ipotesto collodiano e precisando che l'orizzonte delle sue azioni è il mondo delle favole, "che poi è il vero mondo che conta".[33] Quest'ultima frase rafforza ovviamente la percezione dell'ambientazione fantastica, ma sottolinea anche una delle peculiarità della scrittura di Malerba, sempre in bilico tra realtà e finzione.

Nel complesso i due testi si somigliano e le differenze sono poche, ma la versione teatrale è globalmente più comica, più divertente e soprattutto più eccessiva, sfrontata. Da una parte perché Pinocchio è meno mellifluo, ingenuo, più irrispettoso, 'rompiquelle' (come dice il Principe), e dall'altra perché il lessico usato da Malerba è più estremo. L'aspetto orale ne è ovviamente il motivo: le battute ricorrono a onomatopee, si fanno più spontanee e traducono maggiormente lo stato d'animo dei personaggi. L'altra divergenza notevole è la maggiore metaletterarietà: nella versione narrativa è presente, certo, la riflessione sulle funzioni dei personaggi e sulla superiorità delle fiabe tradizionali, ma mancano le numerose allusioni al romanzo di Collodi che troviamo invece nel copione, nel complesso più denso. È quest'ultimo punto che permette di passare alle differenze più rilevanti.

In vari momenti c'è una forte presa di distanza dall'ipotesto: a più riprese viene sottolineato che i personaggi fiabeschi si conoscono bene tra di loro, sono consapevoli delle vicende altrui, sanno di vivere in un universo fatto di storie; inoltre Pinocchio si sente diverso dagli altri, come se solo lui avesse varcato una soglia, fosse diventato un personaggio 'aumentato' con una coscienza superiore mentre gli altri hanno dei 'paraocchi'. Anche se rifiuta di diventare un ragazzo, Pinocchio acquista così dei tratti umani, separandosi dal puro universo fiabesco e sentendosi

[33] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 34.

appartenere al mondo 'reale'.[34] Spesso, ad esempio, egli si distacca dagli altri protagonisti chiamandoli "questi personaggi", con un tocco di disprezzo ironico per cercare la complicità con il pubblico. Se Malerba insiste sul fatto che i personaggi riconoscano Pinocchio è, secondo noi, per citare e riscrivere un passo del capitolo X delle *Avventure*, quando le marionette di Mangiafuoco riconoscono il loro "fratello" Pinocchio.[35] Non è quindi casuale che questo riferimento all'episodio del teatrino sia presente soltanto nella versione teatrale. Questo dettaglio permette inoltre di riallacciare i due testi e di anticipare la fine del testo di Malerba: l'arrivo di Pinocchio tra le marionette sconvolge la commedia che stanno recitando, crea confusione e impedisce di fare andare avanti lo spettacolo,[36] così come l'intrusione di Pinocchio nelle fiabe altrui crea danni e fa inceppare il loro svolgimento. Pure innovando, Malerba riprende tale quale una caratteristica del burattino: mettere lo scompiglio. Il punto di partenza, la fuga, nasce quindi dalla volontà di ritrovare questa peculiarità cancellata dalla trasformazione in ragazzino.

Nell'episodio di *Cenerentola*, quando Pinocchio chiede al Principe di fare la sua parte, c'è una variazione decisiva fra le due versioni:

> "– Fammi provare.
> – No, bisogna rispettare la tradizione.
> – Lascia stare la tradizione.
> – Vedi? Tu sei un personaggio troppo recente per capire queste cose."[37]

---

[34] Davanti al Principe esprime la sua insofferenza e la sua differenza: "Uffa, oh! Che presunzione questi personaggi! Che boria! Perché fa il Principe in una favola, quello crede di essere veramente un Principe. […] Vive fuori del mondo, poveretto!" (L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali* [versione teatrale], cit., p. 47).

[35] C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, a cura di G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2022, p. 112: "È Pinocchio! È il nostro fratello Pinocchio! Evviva Pinocchio!...".

[36] Ivi, pp. 113-114: "i burattini, invece di continuare la recita, raddoppiarono il chiasso e le grida […]. 'Perché sei venuto a mettere lo scompiglio nel mio teatro?' domandò il burattinaio a Pinocchio [...]".

[37] L. Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit., p. 18.

Ed ecco la versione teatrale:

"PINOCCHIO
Fammi provare e vediamo.

PRINCIPE
Provare? No, la favola è una cosa seria.

PINOCCHIO
Io ho sempre saputo che la favola è una cosa buffa e divertente.

PRINCIPE
Ma è anche una cosa seria, con una sua tradizione che va rispettata.

PINOCCHIO
Se tutti rispettassero la tradizione il mondo non farebbe mai un passo avanti.

PRINCIPE
Vedi? Tu sei un personaggio troppo recente per capire queste cose."[38]

Se nella prima versione l'accento è messo soltanto sulla tradizione senza tanti commenti, nella seconda viene definita la favola con i suoi due ingredienti: il comico e la serietà, che riassumono l'impegno di Malerba. La battuta finale di Pinocchio appare centrale e si presenta come il *credo* dell'autore: perché ci sia novità, perché siano scoperti nuovi orizzonti bisogna osare, sfidare i diversi labirinti. Il discorso malerbiano, anche se si riferisce al mondo delle favole, può essere così trasposto al mondo *tout court*, ad ogni campo dell'esistenza.

Ma come abbiamo accennato è nell'episodio del Gatto che le differenze sono più considerevoli. Nel testo narrativo la vicenda è abbastanza breve e i dialoghi rari. Pinocchio entra *in medias res*, mentre il Gatto spiega al Mugnaio come diventare ricco. Pinocchio riesce facilmente a convincerlo e a far estromettere il Gatto, che non compare più fino alla

[38] Ivi [versione teatrale], p. 44.

fine, quando graffierà il Re 'per vendetta'. Il tono è spedito, i dialoghi sono concisi, lo spazio della narrazione si estende e la conclusione arriva senza indugio con la sua morale: "Ci vollero degli anni per rimettere in ordine la favola del Gatto con gli stivali e ogni tanto ancora oggi vi succedono delle confusioni".[39] I personaggi in questa parte hanno meno spessore, sono soprattutto funzionali a far progredire la storia; i lettori non percepiscono le relazioni tra di loro, e non vedono nemmeno la reazione di Pinocchio quando viene riportato nel capitolo XXXVI. È quindi strano che la favola che dà il titolo al testo sia quella meno approfondita; questa speditezza quasi caricaturale le conferisce inoltre un tono da fiaba tradizionale.

Nel testo teatrale, invece, i dialoghi sono lunghissimi e densi, aggiungono informazioni nuove, permettono di dare rilievo ai personaggi e alle loro caratteristiche; le loro caratteristiche sono sviluppate: la grettezza pignola del Mugnaio, l'apertura mentale del Re, i capricci del Gatto furbo e l'istrionismo di Pinocchio. La comicità è palpabile e assistiamo a veri duetti squisitamente comici. La parte più innovante e più divertente è la scena tra il Gatto e Pinocchio nella quale il burattino è pronto a tutto pur di persuaderlo e subisce invece un 'rigatto' da parte del felino! Il tentativo di Pinocchio di convincere l'animale promettendogli diversi premi fa pensare a quello della Fata turchina: Pinocchio ha trovato un personaggio più testardo di lui! Ma se il Gatto è ancora più cocciuto, non è ribelle come Pinocchio, perché l'unica cosa che vuole è fare il Gatto con gli stivali, cioè fare andare avanti la fiaba, rispettare la tradizione e rimanere il protagonista assoluto della propria fiaba, come Pinocchio. Ecco perché Malerba ha intitolato il suo libro *Pinocchio con gli stivali*: perché Pinocchio e il Gatto sono attori nati. La somiglianza è confermata quando il Gatto assume lo stesso atteggiamento di Pinocchio, offrendo al burattino di fare un patto:

[39] Ivi, p. 25.

come Pinocchio, anche il Gatto cerca di abbindolare il proprio interlocutore. Abbiamo l'impressione di trovarci in una commedia cinquecentesca in cui regnano la beffa e la furbizia. Ma Pinocchio ha imparato la lezione: "Ho capito che se la favola va avanti nel solito modo, per me non c'è posto. Soltanto se la favola prende una strada diversa io posso sperare di restarci dentro".[40] Ribadisce così l'idea dell'incompatibilità tra tradizione e innovazione, ma si mette al centro di tutto, non gli interessa tanto 'creare' una fiaba nuova quanto sviare quella passata per trovarci una parte che gli convenga. Quindi vediamo che Malerba non è tenero col suo protagonista: benché se ne serva per criticare il rispetto eccessivo nei confronti della *doxa* narrativa, non nasconde il suo aspetto opportunista e i suoi scopi egoisti; Pinocchio non vuole fare evolvere il mondo delle fiabe, portare un soffio nuovo che possa essere proficuo a tutti i suoi abitanti, ma vuole usarlo per sé stesso, per scampare alla sua 'morte' non tanto come burattino quanto come personaggio letterario. Non vuole far parte dei sommersi della letteratura e intende sopravviverle, anzi spera di rinascere rubando l'identità di altri personaggi fittizi.

L'incontro col Re dimostra l'evoluzione di Pinocchio, che ormai conosce benissimo i codici dell'universo fiabesco e sa fare l'ipocrita, travestirsi in tutti i sensi della parola e diventare quasi un attore compiuto. Al contempo, però, di fronte al Re, di fronte quindi a una forma di autorità,[41] l'istrione pinocchiesco perde un po' della sua sfrontatezza e si lascia confondere ancora prima della vendetta del Gatto, che finirà col convincere il Re della necessità di chiudere la farsa e di tornare alla fiaba

[40] Ivi, pp. 54-55.

[41] Anche se il Re ha gli attributi e la grandezza reali, viene ridicolizzato da Malerba: per prendere la sua decisione di ascoltare o meno Pinocchio, invece di riflettere e prendere una decisione razionale, il Re fa la conta, come un ragazzino. Per accrescere la comicità, l'autore lo fa parlare in una specie di dialetto friulano: cfr. ivi, p. 58, "An dan des, che te mane puta pes, an dan des…".

secolare. In questo episodio Pinocchio riesce quasi a ottenere quello che desidera e a far allentare momentaneamente la resistenza della tradizione, ma alla fine la norma torna a prevalere e a vincere; la sentenza del Re è infatti senz'appello: "Mi hai fatto graffiare dal Gatto, mi hai privato del coniglio di cui sono ghiottissimo, hai portato una confusione incredibile nella nostra favola, hai combinato solo guai e hai dato anche un dispiacere alla Fata dai capelli turchini… no, non meriti nessun riguardo!".[42]

Nonostante le proteste di Pinocchio, che preferirebbe andare in prigione piuttosto che tornare nel capitolo XXXVI e diventare un ragazzino perbene, la condanna è attuata. Manca nella versione teatrale la morale della versione narrativa secondo la quale l'intromissione di Pinocchio aveva provocato confusione. Possiamo quindi ipotizzare che Malerba abbia preferito, rivolgendosi a piccoli spettatori, puntare sull'elemento comico, cioè sulla paura di Pinocchio di tornare nelle sue *Avventure* e di diventare un ragazzo piuttosto che sull'aspetto metaletterario e moralistico più concorde con la versione narrativa.

7. Anche se Malerba non ha partecipato al programma radiofonico, analizzeremo brevemente, in conclusione, le differenze tra la versione teatrale scritta e quella andata in onda perché, secondo noi, si tratta di una riscrittura che sviluppa spunti presenti nel testo e accresce la *mise en abîme*.

Se le molte omissioni sono probabilmente dovute alla necessità di rispettare la durata del programma (un po' più di 27 minuti), le aggiunte non sono invece mai neutre: i giochi di parole e le invenzioni comiche[43]

[42] Ivi [versione teatrale], pp. 59-60.

[43] Ecco una delle battute del Lupo: "Lasciati assaggiare. Sluuurpp. Eh, ma sai di legno! E io dovrei mangiare un burattino di legno". Più avanti, si consideri anche una

sono più numerosi, così come le onomatopee,[44] che raddoppiano l'effetto comico delle diverse voci assunte dai due attori; le battute rapide somigliano a cantilene[45] e i riferimenti ad autori di fiabe scandiscono la recita.[46] La modifica principale si trova nell'episodio di *Cenerentola*: contrariamente alle due versioni precedenti, la ragazzina recita una vera parte ed è Pinocchio a introdurla con una trovata geniale:

> "PINOCCHIO
> Io potrei risolvere il tuo problema e riconoscere tra mille la vera Cenerentola.
>
> PRINCIPE
> Ah? Ma come?
>
> PINOCCHIO
> Con il mio naso. Eh eh eh, fammi fiutare la scarpina.
>
> PRINCIPE
> Ecco.
>
> PINOCCHIO
> Humm. Tipico, tipico odore di cenere. (*Voci*) Sentiamo un poco questi piedi."

Gli attori si servono dell'elemento più emblematico di Pinocchio, il naso, per conferirgli un'altra funzione,[47] quella di stanare la vera Cenerentola: l'appendice nasale non tradisce più, quindi, il suo padrone

---

battuta del dialogo tra Pinocchio e il Gatto: "[PINOCCHIO] Non si sente volare una mosca. / [IL GATTO] Per forza, le hanno ammazzate tutte i moschettieri!".

[44] Cappuccetto rosso canticchia sempre dei "Lalalà lalà", le trombe delle sentinelle del Re suonano dei "Pépé pépé", Pinocchio sbuffa spesso dei "Pffff".

[45] Ecco il dialogo tra una Guardia e Pinocchio all'inizio dell'episodio di Cenerentola: "[GUARDIA] Alt là! / [PINOCCHIO] Son qua. / [GUARDIA] Chi va là? / [PINOCCHIO] Non si sa. / [GUARDIA] Vieni qua! / [PINOCCHIO] Che c'è che non va?".

[46] Ecco il dialogo tra Pinocchio e Cappuccetto Rosso: "[PINOCCHIO] Eh ma anche Collodi voleva che io... / [CAPPUCCETTO ROSSO] Chi è Collodi? / [PINOCCHIO] È quello che ha scritto Pinocchio, la mia favola. / [CAPPUCCETTO ROSSO] No, io Collodi non lo conosco. Conosco solo Grimm".

[47] Notiamo che alla fine del primo monologo di Pinocchio, quando il burattino sta per inoltrarsi nella fiaba di Cappuccetto rosso, c'è già un riferimento al naso: "Proviamo a ficcare il naso in questo libro, eh eh eh eh".

bugiardo, ma gli permette di svelare la verità. Inoltre, la Cenerentola che entra in scena è molto speciale: è una Cenerentola dal forte accento partenopeo. Non possiamo riprodurre il dialogo per intero perché sarebbe troppo lungo, ma è palese, al di là dell'effetto comico, il riferimento a Giambattista Basile,[48] il padre della prima Cenerentola; difatti, alla fine del passo, Cenerentola, dopo la partenza di Pinocchio che rifiuta di fare il vento,[49] esclama: "Aiuto! Voliamo via tutti, volano tutte le pagine del libro. Ma chistu è una pazzia, chistu è il *Cunto de li Cunti*, lo trattenimiento dei piccirilli. Aiuto Signor Basile, aiuto!".

La presenza di Cenerentola, anche se non fondamentale, riequilibra in parte il testo malerbiano, che lasciava da parte i personaggi femminili. È possibile che in questo cambiamento abbia forse avuto un ruolo la regista. Per finire, ricordiamo che anche l'episodio del *Gatto con gli stivali* presenta riferimenti alle fiabe e alcuni cambiamenti rispetto alle versioni precedenti: il Re, presentato come il "Re Sole", ha un marcato accento francese che lo rende molto snob e lo fa apparire più ridicolo dei Re delle altre versioni;[50] addirittura pronuncia alcune battute in francese,[51] e fa un riferimento a Perrault quando il gatto fugge via.[52] Queste novità conferiscono allo spettacolo un tono decisamente comico e rimarcano la

[48] *La gatta Cenerentola,* una delle fiabe de *Il cunto de li cunti*, presenta una versione del tutto diversa da quella resa famosa da Perrault e dai Grimm. Nel testo di Basile, Cenerentola uccide, seguendo i consigli della maestra di cucito, la prima matrigna. Dopo l'uccisione, la maestra di cucito si sposa col padre di Cenerentola e rivela la sua nefandezza.

[49] Altra trovata grandiosa con la risposta di Pinocchio al Principe: "Ah è così? D'accordo. Uh Uh! Allora, via col vento! Uh Uh!".

[50] Prima di prendere una decisione, ad esempio, recita una filastrocca come un bambino: "en jugeant, trois gallines et trois capons, pour aller à la chapelle il y avait une demoiselle qui s'en allait, un deux trois, un deux trois, uno due tre, moschettier qui da me, venga aperto il sacco".

[51] "Oh oh le chat botté parbleu!"; "Mais c'est un syllogisme, non è vero?"; "Mais je suis déjà riche, très riche. Richichissime"; "Oh la chose mi sorprend'. Sono molto incert', perpless', dubbios'".

[52] "Aurevoir gattò, e tanti saluti a Monsieur Perrault!".

dimensione intertestuale. La fine dello spettacolo declina il timore di Pinocchio in modo buffo,[53] e fa tornare in scena anche la Fata turchina, che chiude la favola come l'aveva aperta: il suo consiglio "Metti giudizio per l'avvenire e sarai felice" è ripetuto ben quattro volte e suona quasi come una minaccia. Secondo noi questa frase non si rivolge ai bambini per ammonirli e convincerli a essere ubbidienti e disciplinati: è solo una ennesima piroetta che permette di sottolineare la 'maledizione' di Pinocchio, il quale sarà sempre incapace di mettere giudizio e rimarrà prigioniero della sua favola.

8. Con la sua riscrittura plurima, Malerba intendeva porsi in contrasto con la tradizione (senza farne *tabula rasa*) e darle una nuova vitalità: una finalità in perfetta armonia con la sua tendenza sperimentale, irriverente e comica. Come Lucia in *Cento scudi d'oro*, che dopo una scappatoia e una notte d'amore con l'Innominato (alla quale partecipa di buon cuore dato che non è né una "bigotta" né una "santa"),[54] finiva col tornare nel capitolo XXI, Pinocchio torna nel capitolo XXXVI, ma la differenza risiede nel fatto che il burattino è obbligato a farlo e vive il suo ritorno come una condanna tragica, mentre Lucia torna volentieri nella sua camera-capitolo, e questa sua infrazione all'intreccio dei *Promessi sposi* non ha nessuna conseguenza sul seguito degli eventi.[55] Capiamo quindi che l'autore riflette in ultima analisi sulla libertà dei personaggi, *a priori* compromessa dalla fissità della letteratura. Malerba rilegge e completa

[53] "Noooo, per piacere, no! Riportatemi in prigione, rifriggetemi in padella, riprofondatemi nel ventre del Pescecane ma non mi riportate nel capitolo XXXVI! Aiuto! Aiuto!".

[54] L. Malerba, *Cento scudi d'oro*, in Id., *Dopo il pescecane*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Mondadori, Milano, 2020, p. 283.

[55] Cfr. ivi, p. 284: "Alla fine tornai nella mia stanzetta, sempre nel capitolo ventuno, e trovai la vecchia che dormiva ancora. Il resto lo sapete dal Manzoni".

idealmente, così, *La tragedia di un personaggio* di Pirandello, in cui il Dottor Fileno diceva:

> "Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità."[56]

Seguendo la lezione del Dottor Fileno, il Pinocchio malerbiano capisce che se vuole rimanere vivo e vero non deve diventare reale, cioè umano. I personaggi, secondo Fileno, sfidano la morte e sono eterni, mentre gli uomini tornano alla polvere; tuttavia quest'eternità li fossilizza, perché se la fantasia degli autori li rende unici ed eternamente vivi nella mente delle generazioni di lettori, al contempo essi rimangono immobili. È questa stasi che Malerba rifiuta con la riscrittura: fa scappare Pinocchio da una parte perché rimanga un personaggio e non si trasformi in ragazzino, e dall'altra perché le sue avventure prendano una nuova piega e non siano definitivamente chiuse e condannate alla ripetizione. Malerba intende salvare il burattino dall'immobilità congenita ai personaggi letterari. La somiglianza di Malerba con il Dottor Hinkfuss si conferma: nel suo lungo monologo iniziale, il regista pirandelliano spiega, come abbiamo visto, che il copione è una specie di feretro, solo il regista lo fa vivere con la sua messinscena che in un certo modo lo riscrive interpretandolo nei due sensi

[56] L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in Id., *L'uomo solo*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 1994, p. 78.

della parola. Solo il regista mantiene in vita i personaggi che, senza il suo intervento, rimarrebbero belli addormentati. Malerba fa la stessa cosa con Pinocchio, perché la sua storia non abbia fine e il burattino non finisca immobilizzato dal destino inventatogli da Collodi. Anche se nel finale il Pinocchio malerbiano sembra essere vinto per via del suo ritorno nel fatidico capitolo XXXVI, possiamo immaginare che non sarà più lo stesso: sarà riuscito a ritardare la sua metamorfosi e, soprattutto, avrà sfidato la Letteratura, come Malerba ha sempre fatto.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

NICOLA BONAZZI

LE FATICHE DEI "POVERI HOMINI". APPUNTI SU UNA SCENEGGIATURA INEDITA DI LUIGI MALERBA

"Sono nato l'11 novembre 1927 a Berceto in provincia di Parma dove la mia famiglia possedeva un discreto numero di biolche di terra sia agricola che boschiva (a biolche piuttosto che a ettari si misura ancora oggi la terra nell'Appennino parmense)."[1]

Per chi conosce l'opera di Luigi Malerba, questo tardo appunto autobiografico non solo segnala in maniera didascalica il luogo di nascita dello scrittore emiliano, ma recupera anche, nel riferimento alle "biolche", l'interesse mai sopito per la cultura contadina, di cui il paese d'origine appare epicentro sin dalla prima memorabile tappa di una lunga e variegata produzione, quella *Scoperta dell'alfabeto* capace di tradurre da subito in

[1] G. Ronchini, *Cronologia*, in L. Malerba, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, con un saggio introduttivo di W. Pedullà, Milano, Mondadori, 2016, p. LXIX.

forme narrative la tensione all'indagine antropologica verso gli strati subalterni della società.[2]

Berceto insomma ha sempre costituito, anche per via dell'ascendenza familiare ("mio padre rappresentava la vita pratica e mia madre, Maria, il lato fantastico"),[3] ben più che un semplice riferimento biografico, e ad esso Malerba tornerà ripetutamente ambientandovi alcune delle sue creazioni, fino almeno alla sceneggiatura del *Prato delle volpi* (1990), *tv movie* in due puntate con la regia di Piero Schivazappa: racconto delle vicende di un bambino costretto a vivere lontano dai genitori in un piccolo paese dell'Appennino parmense durante la Seconda guerra mondiale.

Ma è soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta che il richiamo verso la civiltà rurale torna a emergere prepotente nell'opera di Malerba, che nel 1976 fa pubblicare, per le edizioni della Cooperativa Scrittori da lui fortemente voluta e realizzata pochi anni prima, il diario di don Giorgio Franchi, parroco di Berceto a metà Cinquecento, premettendovi una circostanziata prefazione, e un anno dopo dà alle stampe, per Bompiani, *Le parole abbandonate*, primo frutto di un progetto di collana dedicato al recupero del lessico dialettale delle varie regioni italiane. Di là dalla possibilità di riconnettere questo repertorio alla *Scoperta dell'alfabeto*, al punto che nella più recente edizione Mondadori

---

[2] Cfr. P. Mauri, *Prefazione* a *Le parole abbandonate. Un repertorio dialettale emiliano*, Parma, Monte Università Parma, 2011, p. V. Paolo Mauri è stato tra i più lucidi indagatori della preistoria malerbiana, con importanti affondi in particolare sulla *Scoperta dell'alfabeto*: cfr. *Postfazione*, in L. Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 181-191; Id., *Geografia e storia di Luigi Malerba*, in "Il Caffè Illustrato", VIII, 43, 2008; Id, *Malerba, storia e geografia*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, pp. 89-93. Sulle *Parole abbandonate* si veda E. Golino, *Robinson e le parole abbandonate*, in *Simmetrie naturali*, cit., pp. 106-112; sulla *Scoperta dell'alfabeto* l'intervento più recente è J. Francese*, Malerba's La scoperta dell'alfabeto*, in "Quaderni d'Italianistica", 43, 2 (2022), pp. 111-142. Sull'importanza del paese natale nella narrativa di Malerba cfr. G. Dossena, *Berceto*, in *I luoghi letterari*, Milano, Sugar, 1972, pp. 39-41.

[3] G. Ronchini, *Cronologia*, in L. Malerba, *Romanzi e racconti*, cit., p. LXIX.

le due opere sono pubblicate insieme,[4] *Le parole abbandonate* è forse spia di un più generale interesse per un mondo contadino ormai perduto, dal momento che, come segnala Paolo Mauri, "con l'avvento dell'era industriale i contadini avevano sognato per i figli un salario fisso e un posto in fabbrica e così, abbastanza repentinamente, le campagne si erano spopolate".[5] Sempre secondo Mauri, indizio dell'attenzione diffusa entro la cultura dell'epoca per questo passaggio epocale sono, oltre ai testi di Malerba, *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello e la polemica antiurbana e anticapitalista di Pier Paolo Pasolini, a cui (diciamo noi) si possono sicuramente aggiungere le ricerche di Piero Camporesi, che proprio nel 1976 licenziava *La maschera di Bertoldo*, memorabile ricognizione sull'opera di Giulio Cesare Croce declinata, oltre che sul versante letterario, su quello antropologico e storico.

Sono questi due ultimi ambiti d'interesse, del resto, a guidare la ricognizione malerbiana sulle parole abbandonate delle proprie terre d'origine, come si evince dalle prime righe introduttive del libro pubblicato nel 1977, dove "il tentativo di ricomporre l'immagine di una cultura contadina in disgregazione" si unisce all'ambizione di verificarne l'immobilismo, e dunque la subalternità di essa in rapporto alla cultura ufficiale, se è vero che i delicati equilibri interni che la reggono, dominati da rapporti sempre identici tra 'cose' e 'funzioni', finiscono anche per

[4] L. Malerba, *La scoperta dell'alfabeto. Le parole abbandonate*, Milano, Mondadori, 2017. Già Malerba segnalava la liminarità tra i due testi: "Mi sono occupato di un dialetto emiliano in un libro-dizionario (*Le parole abbandonate*, Bompiani 1977), dove descrivo un paesaggio rurale attraverso le parole usate in quell'ambito linguistico. Il libro si riferisce allo stesso ambiente descritto in un altro mio libro, *La scoperta dell'alfabeto*, dove tuttavia non uso mai il dialetto, di cui si sente la presenza solo in modo direi subliminale" (cfr. L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, p. 67).

[5] P. Mauri, *Prefazione*, cit., pp. VI-VII.

tenerla fuori "dai grandi processi storici" e relegarla a un ruolo perennemente subordinato al potere:

> "Così il contadino non riesce a diventare protagonista né come individuo né come membro di una comunità, non riesce a conquistare il ruolo di 'uomo storico', viene volta a volta conteso e commerciato, lusingato e umiliato, secondo le vicende della *penuria hominum* che affligge per secoli le campagne e che investe talora l'intera società italiana."[6]

Le pagine introduttive, che costituiscono l'indispensabile premessa al repertorio (suddiviso per aree tematiche, tutte ovviamente collegate alla vita dei campi, *la ca'*, *la téra*, *al lavùr*, *el bésti*, *i ùmi*, *al magnèr*, ovvero 'la casa', 'la terra', 'il lavoro', 'le bestie', 'gli uomini', 'il mangiare'), argomentano ampiamente la rimozione dalla storia delle fatiche quotidiane e delle piccole vicende politiche (quasi sempre riflesso delle 'grandi') dei 'poveri homini', un'espressione che non a caso torna più volte,[7] e con la quale Malerba aveva deciso di intitolare la cronaca cinquecentesca di don Giorgio Franchi uscita un anno prima (*Poveri homini. Cronaca parmense del sec. XVI. 1543/1557*, Roma, Archivio Storico Cooperativa Scrittori, 1976).

Il volume, curato da Giuseppe Bertozzi, con un articolato saggio introduttivo di Franco Grisenti, entrambi a loro volta parroci di Berceto in tempi diversi, voleva essere testimonianza esemplare di quella società agricola esclusa dai grandi movimenti storici, soprattutto in virtù di una veste linguistica del tutto estranea alle formalizzazioni primo-cinquecentesche di Bembo, e che per il suo andamento 'parlato' era in grado

---

[6] L. Malerba, *Le parole abbandonate*, cit., p. 4.

[7] Si vedano questi due passaggi: "Gli antichi sindaci fiscali dell'epoca feudale hanno soltanto cambiato faccia, ma i metodi sono sempre gli stessi. E l'odio e la rabbia dei 'poveri homini' sono immutati" (ivi, p. 15); "Questo raffronto di natura arcaica e viscerale è ancora un freno al sorgere di una nuova coscienza civile: prima di acquisire la consapevolezza politica del proprio stato, i 'poveri homini' dovranno in qualche modo integrarsi nel nuovo contesto cittadino pagando il pedaggio di nuove frustrazioni e soprattutto di nuova miseria e fame urbana" (ivi, pp. 26-27).

di restituire, quasi "in presa diretta" (l'espressione è di Malerba),[8] la voce di quel povero parroco a confronto con eventi quasi sempre più grandi di lui, spesso drammatici se non incomprensibili, in quanto dovuti a dinamiche politiche troppo distanti dal suo piccolo mondo rurale.

Come veniamo a sapere dallo studio introduttivo di Grisenti,[9] don Franchi era diventato prete attorno al 1530, dovendo occuparsi del piccolo Oratorio di San Rocco appena oltre le mura di Berceto; nel 1545 (don Franchi aveva inaugurato la stesura del proprio diario due anni prima) muore il prevosto del paese e come successore viene nominato Ettore Rossi, fratello del conte Pier Maria, la cui famiglia governava sulle terre bercetesi da molti decenni. Già da queste scarne notizie si vede come il paese del parmigiano fosse al centro di notevoli interessi personali e di potere: il prevosto, pur senza andare oltre i doveri di un parroco, godeva di un titolo onorifico nell'episcopato cattolico, mentre la dinastia dei Rossi si era insediata come feudataria in quelle inospitali valli del territorio di Parma a partire dal Trecento ed era perciò detentrice di numerosi privilegi: su tutti, imporre tasse e gabelle alla popolazione locale. Monsignor Rossi non doveva avere troppi interessi nei riguardi di Berceto:[10] decise perciò di nominare come proprio sostituto proprio don Giorgio Franchi, che tra il 1545 e il 1553 assume le funzioni di parroco del paese, e in questa veste assiste, lungo il corso di tutti questi anni, alle lotte dei borghigiani contro i soprusi dei signori locali. Accanto alle vicende di questa folla di diseredati in lotta per la propria sopravvivenza, la *Cronaca* di Franchi dà conto dei

[8] L. Malerba, *Presentazione*, in G. Franchi, *Poveri homini. Cronaca parmense del sec. XVI. 1543/1557*, a cura di G. Bertozzi, Roma, Archivio Storico Cooperativa Scrittori, 1976, p. IX.

[9] F. Grisenti, *Saggio introduttivo*, in G. Franchi, *Poveri homini*, cit., pp. 6-7.

[10] "In effetti egli si disinteressò completamente della sua parrocchia; in sette anni, e cioè dal 1545 al 1552, come risulta dalla Cronaca, egli venne a Berceto una sola volta, nell'agosto del 1548, per regolare alcuni conti in sospeso proprio con il sindaco fiscale che aveva firmato il rogito della sua presa di possesso" (ivi, p. 7).

rapporti di forza che dominavano ai piani alti del potere: i Rossi (che a Berceto avevano lasciato l'amministrazione in mano al podestà Giambattista Mirano) dovevano infatti rispondere delle proprie azioni direttamente al duca di Parma Pier Luigi Farnese, sul quale i bercetesi facevano conto per rintuzzare le pretese della famiglia feudataria (il duca stava compiendo forti azioni di controllo sui propri vassalli). Ma Pier Luigi muore in una congiura nel 1547; il suo successore, il figlio Ottavio, si dimostra almeno inizialmente molto più morbido verso i vari signorotti locali, dunque anche verso i Rossi (a Pier Maria era nel frattempo succeduto Troilo II); intanto le mosse sullo scacchiere europeo delle grandi potenze nazionali coinvolgono anche il ducato; Parma si trova al centro di una guerra che allea il papato e la Spagna (con l'obiettivo comune di annettere nominalmente Parma ai propri territori) contro la Francia, a cui i Farnese avevano chiesto aiuto e protezione. La *Cronaca* dà conto di tutto questo attraverso lo sguardo del piccolo prete valligiano, sagace ma privo di malizia, ingenuo ma non candido; in ogni caso sempre attento ai bisogni della propria gente: una premura costante che orienta i suoi giudizi e, pur dentro un'accorta strategia di dissimulazione necessaria alla sopravvivenza,[11] determina le sue azioni.

Malerba non poteva non essere attratto da questa figura e dal suo diario che in maniera così genuina incrocia i destini dei "grandi homini" o "homini da conto" con quello dei "poveri homini":[12] non solo, come detto, procede alla pubblicazione della *Cronaca*, ma decide addirittura di trarre da questa una sceneggiatura per un film televisivo in due puntate. Il film, poi, non si farà e la sceneggiatura giace ancora inedita tra le carte dello

[11] "Evidentemente Don Franchi si guarda bene dall'andare in piazza a proclamare forte le sue idee; quando ne vuol parlare, prima si guarda attorno che non ci sia qualche birro, poi ne parla solo con amici fidati che, tutti, la pensano allo stesso modo" (ivi, p. 66).

[12] Ivi, p. 20.

scrittore:[13] si tratta di due fascicoli dattiloscritti, che portano lo stesso titolo della cronaca di don Franchi (non autentico, giova ricordarlo, ma voluto dallo stesso Malerba): sulla prima pagina di entrambi i fascicoli è riportata la seguente didascalia:

> "Gli avvenimenti di questo film sono desunti dal diario del parroco di Berceto Giorgio Franchi, tenuto dal 1543 al 1557, pubblicato per la prima volta nel 1977 con il titolo 'Poveri homini' per le Edizioni della Cooperativa Scrittori."

Sotto di essa vengono riportati i crediti che segnalano come il soggetto e la sceneggiatura siano di Malerba con la consulenza storica di Franco Grisenti e Giuseppe Bertozzi: la stessa *équipe* di lavoro della *Cronaca*, insomma. Solo nel secondo dei due fascicoli è indicata la data di stesura del testo, ovvero "marzo 1978": subito a ridosso della pubblicazione del diario, dunque, a indicare il grande interesse da parte dello scrittore per il testo di Franchi.

L'adattamento[14] in forma di sceneggiatura dell'originale cinquecentesco è sicuramente un'impresa non facile: intanto il volume pubblicato, tra apparati introduttivi, testo e traduzione in italiano moderno, conta (a voler escludere l'indice dei nomi) 500 pagine. Ma si tratta di pagine, come si sarà evinto da quanto detto di sopra, dove si mescolano eventi grandi e piccoli (i grandi riguardando peraltro vicende storiche di non facile lettura) e nelle quali occorreva perciò individuare una linea che risultasse coerente e non dispersiva per l'eventuale spettatore; inoltre Malerba si trovava di fronte, anche a voler prescindere dal volgare assai

[13] Dobbiamo alla generosità della moglie di Luigi Malerba, Anna Lapenna, la messa a disposizione di questo materiale inedito. A lei va la nostra più sincera gratitudine.

[14] Adottiamo qui il termine 'adattamento' sulla base delle argomentazioni contenute nell'ormai classico L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011 (ed. originale *A theory of adaptation*, New York-London, Routledge, 2006).

poco formalizzato dell'originale e facendo conto solo sulla traduzione, a una scrittura cronachistica, nella quale non vigono preoccupazioni narrative, ma solo la necessità di registrare i fatti che all'autore parevano degni di memoria. Insomma, un progetto tutt'altro che agevole e che poteva essere permesso solo dalla notevole dimestichezza che ormai Malerba doveva aver conseguito nei confronti dell'opera originale, oltre che dalla sua passione per essa e dall'interesse per la forma cinematografica.[15]

A riprova di questo va segnalato come nella sceneggiatura le varie sequenze siano raccolte in gruppi a cui viene assegnato un titolo (si tratta in buona sostanza di capitoli), forse appunto per un'ulteriore necessità di sistematizzazione a fronte di una materia così ampia e in buona parte caotica. A titolo di esempio riportiamo qui i titoli dei capitoli della prima puntata:

Un prete povero
I grandi homini o homini da conto
Tasse e gabelle
I grandi homini danno udienza
Sinistri presagi e calamità naturali
Contrabbando e repressione
I poveri homini si ribellano
Il giuramento
La congiura dei feudatari
Lo statuto

[15] "Dalla mia esperienza cinematografica ho imparato molte cose. Per esempio il montaggio. Posso scrivere senza ordine i capitoli di un libro per poi sistemarli alla fine" (cfr. L. Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 34). Sull'attività di sceneggiatore di Malerba si vedano i saggi contenuti in *Simmetrie naturali*, cit.: F. Carpi, *Sceneggiatori da corsa*, pp. 113-115; G. P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, pp. 116-125; R. Campari, *Donne e soldati*, pp. 126-130; M. Guerra, *Archeologie malerbiane*, pp. 131-140. Da ultimo S. Cavalli, *Parole, immagini e silenzio: la sceneggiatura di Carpi e Malerba per "Corpo d'amore" (1972)*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, a cura di R. Gasperina Geroni e F. Milani, Pisa, ETS, 2020, vol. II, pp. 387-394.

La scelta di raccontare gli eventi a partire dall'assunzione di Franchi alla vice-prevostura in rappresentanza di Ettore Rossi, dunque dal 1545 (il diario, ricordiamo, si inaugura due anni prima), segnala evidentemente in Malerba il desiderio di rendere l'autore della cronaca il vero protagonista della storia, proprio nel momento in cui egli comincia ad avere un ruolo di rilievo all'interno della sua comunità. Dal testo infatti Malerba riesce a trarre i pochi giudizi che Franchi dà sugli avvenimenti politici, le poche indicazioni di adesione o dissenso al potere dei 'grandi', per fare del prete bercetese un personaggio compiuto nella sua statura morale, nell'affetto verso i suoi compaesani, con i quali solidarizza sempre: insomma, un individuo che Malerba ci restituisce come piuttosto ribelle alle gerarchie ecclesiastiche e amministrative, pur dentro gli aspetti di dissimulazione o reticenza che dovevano essergli propri.

La volontà di far perno sulla figura di don Franchi è già esplicita nel titolo del primo dei venti episodi di cui si compone la sceneggiatura (*Un prete povero*) e nella successiva sequenza didascalica, nella quale, in un umile ambiente domestico, vediamo il parroco intento proprio alla scrittura del diario:

> "INTERNO CANONICA BERCETO
> Una stanza disadorna, con le pareti di pietra a vista, senza intonaco. Il caminetto acceso dove arde un grosso ceppo: su un treppiede, una pentola di rame. Seduto a un tavolo addossato alla parete un prete sui trent'anni, con la tonaca rattoppata, sta scrivendo su un grosso scartafaccio alla luce di un lume a olio: è don Giorgio Franchi. Ogni tanto interrompe la scrittura per soffiarsi sulle punte delle dita gelate. Poi si alza e va a rimestare la pentola con un grosso cucchiaio di legno, si concentra per un momento e poi aggiunge un pizzico di sale grosso che prende da una cassettina appesa al muro. Ritorna a scrivere."[16]

[16] L. Malerba, *Poveri homini*, sceneggiatura inedita (d'ora in avanti *SPH*, con indicazione del numero di episodio e pagina), ep. I, p. 1.

Queste prime immagini intendono dunque rendere esplicita l'ascendenza cronachistica del testo, tanto più che, subito dopo, in voce *off*, sentiamo le parole con cui don Franchi descrive la morte del suo predecessore, desunte direttamente dalla cronaca. Vale qui forse la pena riportare le tre versioni di questa porzione di diario – nell'ordine il testo originale, la traduzione di Giuseppe Bertozzi e la sceneggiatura di Malerba – per evidenziare l'approccio di Malerba all'ipotesto franchiano:

"ali 18 de octobre il rev(eren)de m(e)ss(er) Don dalmiano picio prevostro de bercetto si passo di questa vita p(rese)nte et fu il giorno de s(an)to luca in D(omeni)ca ad hore 6 de note et fu tenuto secreto in casa per fine ali 21 soto mia guardia poi fu fata la s(ua) sepultura."

"Il 18 ottobre il rev.do messer Don Dalmiano Picio, Prevosto di Berceto, passò da questa vita presente e fu il giorno di S. Luca, in domenica, alle ore 6 della notte e fu tenuto nascosto in casa fino al 21 sotto la mia sorveglianza, poi fu fatta la sua sepoltura."

"Il 18 ottobre il reverendo don Dalmiano Picio, Prevosto di Berceto, passò da questa vita presente e fu di domenica, alle ore sei della notte e fu tenuto nascosto in casa fino al giorno 21 sotto la mia sorveglianza, poi fu fatta la sua sepoltura."[17]

Come si vede l'originale, trascritto diplomaticamente, è redatto in una lingua che potremmo definire 'di servizio', aliena da cure formali, e questo rischia di porre diversi problemi di comprensione. Naturalmente Malerba si avvale della traduzione, che riporta in sceneggiatura in maniera fedele, tranne piccole aggiustature, come del resto tutte le volte che ricorre all'originale in voce *off*. Si tratta di minimi interventi che servono a rendere più scorrevole, o più chiaro, il relativo passo della cronaca (in questo caso, per esempio, si espunge il superfluo riferimento al santo del calendario relativo alla giornata in cui muore don Picio e si aggiunge la parola "giorno" prima della data di sepoltura: accorgimenti minimi ma essenziali).

[17] Il testo originale e il testo tradotto sono tratti da G. Franchi, *Poveri homini*, cit., pp. 152-153; il brano della sceneggiatura è tratto da *SPH*, ep. I, p. 1.

L'intervento successivo ci mostra tutta la sapienza narrativa di Malerba, in rapporto alle difficoltà di rendere fruibile una materia per molti versi ostica quale quella della cronaca. Se il testo di Franchi liquida infatti in poche righe la messa a disposizione della prevostura in favore di Monsignor Ettore Rossi (per l'occasione rappresentato a Berceto dal procuratore Angelo Picio) e la successiva nomina dello stesso don Franchi, la sceneggiatura apre a un quadro d'interni che renda chiari i rapporti tra le forze in campo e porti in evidenza la scelta di don Franchi come vice-prevosto quale snodo importante della vicenda, momento d'avvio di tutta una serie di avvenimenti ulteriori con cui don Franchi dovrà confrontarsi e nei quali avrà una parte rilevante. È una scena drammatica, attraverso la quale lo spettatore deve percepire la gravità del momento, evidenziata peraltro dalla decisione di tenere segreta la morte di Dalmiano Picio (o Pizzi nell'onomastica moderna), il prevosto precedente: una decisione che nella cronaca non trova spiegazione, mentre qui è addebitata ai 'maneggi' e ai 'traffici' che la scomparsa del prevosto potrebbe sortire presso il Vicariato di Parma, la giurisdizione ecclesiastica più importante in ambito locale.[18]

Nel testo originario vengono velocemente nominati i canonici bercetesi Bercedan Barun e Gion Bechetto, quali testimoni del passaggio della prevostura a monsignor Ettore Rossi, il sindaco di Berceto Brocardo

[18] Così viene chiarito questo episodio nel saggio introduttivo di Grisenti: "La nomina del nuovo prevosto ebbe un corso rapido oltre ogni previsione. Forse per evitare i contrasti che avevano circondato il defunto prevosto – una famiglia la sua, quella dei Pizzi, in fiera inimicizia con altre, ad esempio i Sinomazzi ed i Belloli –, o forse per raccogliere in una sola persona il potere temporale e spirituale sulla comunità, il conte Pier Maria Rossi III presentò ed ottenne la nomina del fratello Mons. Ettore. Mons. Rossi evidentemente non aveva alcuna intenzione di dedicarsi alla cura pastorale di una comunità, non ne aveva mai sentito la vocazione […]. Tuttavia le esigenze pastorali della borgata non potevano passar inosservate; per questo Mons. Rossi dovette scegliersi un sostituto e la scelta cadde su Don Giorgio Franchi, che Monsignore stimava per la sua precisione di cancelliere e la deferenza di suddito" (F. Grisenti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 7).

Bellolo come estensore del rogito che la certifica, e infine (ma in una data successiva) Angelo Picio, procuratore della famiglia Rossi, come garante di don Franchi per l'imminente assunzione a vice-prevosto. Nella sceneggiatura malerbiana, invece, tutti questi personaggi sono messi a colloquio presso la piccola parrocchia di Berceto dove abita don Franchi, il quale, incredulo (a significare l'assenza di ambizione del personaggio),[19] riceve la notizia della propria nomina: insomma, qui, come in altri punti della sceneggiatura, poche righe di cronaca in apparenza del tutto inerti acquistano, nell'abile tessitura narrativa di Malerba, un rilievo diegetico necessario a sciogliere i nodi della piccola storia e a dare fisionomia compiuta ai personaggi principali.

Anche tutta la sequenza successiva è un'invenzione malerbiana utile a dislocare in sceneggiatura le due dimensioni di ricchezza e povertà, opulenza e fame, interessi personali e necessità di sopravvivenza su cui poggia l'intero adattamento. Non a caso essa prende il titolo di *I grandi homini o homini da conto*, con quella locuzione oppositiva su cui aveva già richiamato l'attenzione il saggio iniziale di Grisenti. Dopo aver introdotto, con il consueto brano cronachistico riportato in voce *off*, l'elezione a duca di Pier Luigi Farnese, Malerba ci mostra l'effetto che tale nomina sortisce nelle mirabolanti chiacchiere di paese, in un tessuto linguistico che sembra già richiamare *Il pataffio* (la cui uscita avviene nello stesso 1978) e dove fa capolino persino il dialetto puro:

"ESTERNO STRADA BERCETO – GIORNO
Un gruppo di straccioni, contadini e paesani, commentano per le strade di Berceto il pranzo per l'elezione del duca Pier Luigi Farnese.

[19] La didascalia lo dice "confuso e emozionato", mentre la successiva battuta ne denota lo spirito di servizio: "Farò tutto quello che mi si richiederà nell'interesse di Berceto…" (*SPH*, ep. I, p. 5).

I CONTADINO
Pare che se hanno magnato quaranta oche gialle, rostite con lardelletti de porco.

II CONTADINO
Se hanno magnato anco due dozzine de paparette novelle allo spiedo.

I PAESANO
E uccelletti a volontà.

I DONNA
E avanti a tutto una panzata de tortelletti de ricotta conditi con la panna.

II PAESANO
Che magnoni sti duchi Farnesi!

II DONNA
Perché i conti Rossi non sono magnoni anco loro? E per di più magnano su la testa nostra!

II PAESANO
S'a g'gnìs un càncher a tütt 'na béla vòta!"[20]

I dialoghi in dialetto, frequenti nella sceneggiatura di *Poveri homini*, sono le zone in cui si dispiega il tipico gusto malerbiano per il plurilinguismo, che, come ha notato Gian Piero Brunetta, si inscrive nella più generale tendenza dell'autore a creare, anche in sede di scrittura cinematografica "continui disturbi nella comunicazione, mostrando sempre possibilità di invenzione di codici, linguaggi e segni alternativi alla normale lingua d'uso"[21] (d'altro canto, la stessa patina linguistica della cronaca originaria non poteva essere estranea agli interessi di Malerba): una tendenza che, in ambito cinematografico, Malerba aveva già evidenziato in *Donne e soldati*, l'unico suo film anche da regista.[22]

[20] *SPH*, ep. I, p. 9. Il dattiloscritto di Malerba adotta l'impaginazione in colonna (didascalie a sinistra, battute a destra) tipica delle sceneggiature, cui qui si rinuncia per ragioni di più chiara leggibilità.

[21] G. P. Brunetta, *Malerba sceneggiatore*, in *Simmetrie naturali*, cit., p. 118.

[22] Su cui cfr. R. Campari, *Donne e soldati*, ivi, pp. 126-130. Il film, girato a quattro mani con Antonio Marchi, è stato recentemente restaurato dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con Compass Film.

Altrettanto tipiche dell'attitudine malerbiana per un umorismo deformante sino al grottesco[23] sono le porzioni di sceneggiatura in cui l'arroganza del potere viene fatta bersaglio di scherno e trasformata in fatua e spocchiosa ostentazione. Ciò accade quasi sempre in corrispondenza delle apparizioni del podestà Giovan Battista Mirano: per esempio, se nella cronaca la sua figura compare la prima volta priva di qualunque tratto connotante sul piano del carattere o della personalità,[24] quella stessa figura riceve nel testo di Malerba lo stigma di una boria esibita, al punto da divenire oggetto di un gesto di ribellione da parte dei paesani (il lancio di uno zoccolo di legno), cui egli risponde in maniera scomposta, dentro una scena a forte gradiente satirico (lo stesso che accompagnerà sempre la sua tronfia entrata in scena).[25] La menzione abbastanza anodina di Mirano in sede di cronaca, insieme all'appunto dell'arrivo in paese di un notaio addetto alla misurazione di farine e castagne possedute da ogni famiglia, diventa anzi in sceneggiatura pretesto per un'ulteriore apertura digressivo-diegetica, ancora una volta utile a corroborare lo scontro tra gli uomini "da conto" e i "poveri homini": in una sequenza d'interni assistiamo al lavoro impassibile del notaio, coadiuvato da uno "sbirro", mentre un'umile donna

[23] Naturalmente molto ampia la letteratura critica sulla cifra comica della narrativa malerbiana. Tra tutti si ricordano, ormai classici (anche per abbracciare una prospettiva ampia sul Novecento), G. Almansi, *La ragion comica*, Milano, Feltrinelli, 1986 e W. Pedullà, *Le armi del comico*, Milano, Mondadori, 2001. Articola un convincente discorso sulla paradossalità del comico di Malerba D. Varini, *"La notte è un brutto posto per litigare". Malerba e il gioco della realtà*, in "Griseldaonline", 17 (2018), ‹http://www.griseldaonline.it/temi/gioco/malerba-gioco-realtà-varini.html›.

[24] "Il 29 del predetto venne messer Zan Baptista Mirano Podestà di Berceto, da Parma, il quale aveva preso il Comarco di Berceto, con autorità di far pagare l'entrata e l'uscita come si fa nelle città e la gabelletta per il transito del bestiame e di ogni altra mercanzia" (G. Franchi, *Poveri homini*, cit., p. 155).

[25] Anche in questo caso possiamo trovare un paragone calzante nell'altezzoso quanto ridicolo signorotto di Torrechiara presente in *Donne e soldati* (mentre la voce *off* di un paesano lo presenta dichiarandolo "insonne", la cinepresa ce lo mostra tranquillamente disteso a letto, in un sonno da cui solo a fatica lo risvegliano i rumori della battaglia).

attorniata dai figli tenta invano di opporsi ad un sopruso che si trasformerà necessariamente in un aumento delle imposte. Vediamo poi un uomo portare via da casa propria dei sacchi di granaglie per non incorrere nella tassazione. In una sequenza ancora successiva assistiamo al colloquio tra don Franchi e Mirano presso il palazzotto di quest'ultimo, con il prete deciso a far valere le ragioni dei suoi compaesani e il podestà intento a ribattere nel suo solito modo arrogante. Seguono alcune scene che ci mostrano la rabbia dei bercetesi: un folto gruppo si reca sotto l'abitazione di Mirano a protestare, qualcuno lancia una pietra che rompe il vetro di una finestra, aumentando l'irritazione rancorosa del podestà; infine l'ultima sequenza di questo gruppo mette in dialogo alcuni uomini, scelti dalla comunità di Berceto per presentare a Monsignor Rossi l'istanza di allontanamento di Mirano: dialogo che avviene nella canonica di don Franchi, a delinearne ancor più la figura di prete non allineato al potere.

Di là dalla necessariamente inadeguata sinossi della (o di porzioni della) sceneggiatura, già l'esordio del testo che Malerba trae dalla cronaca di don Franchi rivela le necessità narrative imposte dalla sede filmica e dagli stessi interessi dello scrittore: ciò che nella cronaca si riduce ad una sintesi disadorna ed essenziale viene risarcito da Malerba andando ad ampliare il materiale di partenza, ovvero lavorando d'invenzione sulle situazioni e sui personaggi per dotarli di uno spessore altrimenti eluso nella sede originaria (le cui finalità erano naturalmente diverse da quelle di un racconto), con tutto ciò che la narrazione comporta in termini di psicologia, punti di vista, focus eccetera.

Giova ripetere che l'antagonismo tra "poveri homini" e "homini da conto" è l'asse sul quale Malerba decide di far girare la propria storia: questo orienta la scelta di cosa tenere e cosa sacrificare della cronaca originale: in termini quantitativi, del resto, risulta piuttosto scarna la parte del testo di partenza su cui egli opera nella riscrittura televisiva, comunque

ben evidenziata dal ricorso alla cronaca originaria per puntellare, si vorrebbe dire con necessità di verosimiglianza, i diversi momenti della sceneggiatura. Infatti, quasi ogni sequenza dei diversi capitoli di cui essa si compone vede il ritorno fuori campo della voce di don Franchi a commentare, sulla scorta appunto del testo originario, quanto lo spettatore ha appena visto (di solito ciò accade alla fine delle varie sequenze, quasi per una più precisa volontà di chiarificazione della parte di vicenda appena trascorsa).

Ma, una volta identificato l'asse narrativo nello scontro sociale tra potenti e subalterni, non doveva comunque essere facile orientarsi nel magma un po' indistinto della monotona e sciatta scrittura franchiana per individuare i momenti o gli episodi funzionali al progetto che Malerba intendeva perseguire. In tal senso, il saggio introduttivo di Franco Grisenti approntato per l'edizione pubblicata dalla Cooperativa degli Scrittori doveva risultare un faro piuttosto illuminante.

Non casualmente, infatti, dopo la serie di sequenze descritta in precedenza, cui segue l'incontro (invero non risolutivo) tra gli inviati della comunità e monsignor Rossi,[26] se ne apre un'altra dedicata a *Sinistri presagi e calamità naturali* che riprende evidentemente il capitolo 5 del saggio introduttivo di Grisenti, intitolato *Storia e fantasia attorno al caminetto*, dove sono raccolte dicerie su fatti in apparenza miracolosi o diabolici, registrazioni di eventi atmosferici eccezionali o di fatti inspiegabili su cui la comunità si interrogava, arrivando a interpretare i vari fenomeni (come di solito accade presso le società contadine) quali segni premonitori, avvertimenti o annunci di eventi ben più grandi che sarebbero occorsi di lì a poco.

[26] Il titolo di questa serie di sequenze è *I grandi homini danno udienza* e si estende da p. 32 a p. 38 del dattiloscritto malerbiano.

È, questa, una sorta di parentesi, di sospensione nel racconto dei fatti, che tuttavia recupera una dimensione ben presente nella cronaca (quella appunto delle fantasie popolari) e insieme contribuisce a realizzare il quadro di una mentalità che si sentiva quotidianamente assediata da ostacoli, vessazioni, difficoltà di ogni genere, a tal punto presenti nella vita di ciascuno da essere considerate persino ineludibili, connaturate alla stessa esistenza umana.

Del resto, tutta questa prima parte della sceneggiatura è dedicata ai difficili rapporti tra l'amministrazione cittadina, con le sue varie ramificazioni nel contado, e la comunità rurale, angariata da tasse e gabelle e perciò decisa a far fronte in qualunque modo all'oppressione economica. La porzione di cronaca relativa a quanto raccontato riguarda in particolare gli anni 1545-1547: anche in questo caso il saggio di Grisenti può avere costituito un'utile stampella conoscitiva e strutturante, in particolare attraverso il capitolo intitolato *Il falò della vittoria* consacrato appunto alla lotta contro i soprusi. Ancora una volta, tuttavia, a Malerba interessa uscire dalle secche del didascalismo per approntare un quadro vivo e genuino della vita contadina a metà Cinquecento: la sua non è opera di documentarista ma di narratore. Ecco dunque aprirsi scene di pura invenzione che danno conto, attraverso i commenti degli umili bercetesi, dell'odio verso gli oppressori. Sono momenti dove la ricerca linguistica passa, come si è visto, attraverso la scelta del dialetto, senza dunque che si deroghi, in ragione di un'eventuale maggiore fruibilità, alle esigenze della verosimiglianza. Forse anche per questo la sceneggiatura non ha incontrato fortuna presso i tavoli dei dirigenti Rai che avrebbero poi dovuto produrla.[27] Si veda a mo' di esempio questa gustosa scena ambientata in

[27] Si veda quanto scrive lo stesso Malerba a proposito dell'uso del dialetto già in *Donne e soldati* e delle difficoltà produttive incontrate: "La sceneggiatura l'ho scritta

un'osteria, niente più che una sequenza di raccordo che serve però ancora una volta a regalare al quadro d'insieme uno sfondo di verosimiglianza e nitore emotivo, anche in coerenza all'affetto per quella cultura contadina da cui Malerba proviene e che sempre ha accompagnato la sua produzione:

"INTERNO OSTERIA BERCETO – (Giorno)
Un uomo, rosso in viso e forse un po' ubriaco, sta gridando rivolto ad altri uomini seduti ai tavoli dell'osteria, e agita in aria una roncola.

UOMO (grida)
El tàsi per tutt l'àn? Ma mi a son bon ed tajereg al col cun la maràsa!

OSTE
Sté bon, sté bon Iofino!

CLIENTE A UN TAVOLO (all'oste)
L'è imberègh!

ALTRO CLIENTE
Sarà ubriaco, ma ha ragione!

UOMO
Se im càpitin sùta agh fag vèder mi ai Rus! A s'fa prést a parlèr quand a s'ga la pansa pièina! Ma sta vòta a n'al so brisa cmé la va a fnìr…

OSTE
Ne stèrev a fèr sintìr, Iofino, né sté a sbrajèr che s'av sèntin i sbir im mètin in galera tütt.

UOMO
Magari! Acsì dop im dàn da magnèr a gratis!

L'uomo agita ancora con un gesto minaccioso la roncola.
L'oste lo prende per un braccio e lo conduce da una parte."[28]

insieme ai miei collaboratori prima in italiano per farla capire ai produttori, poi ho annotato a fianco delle espressioni dialettali. Il film è stato poi girato in dialetto, e in un tedesco rustico per i lanzichenecchi, perché era un film di ambiente medievale. Purtroppo il film è stato doppiato per esigenze della produzione ed è diventato un'altra cosa" (L. Malerba, *Parole al vento*, cit., p. 221; la stessa occorrenza è richiamata da R. Campari, *Donne e soldati*, cit., p. 127).

[28] *SPH*, ep. I, pp. 56-57.

Naturalmente, ed è notazione quasi superflua, se molto è quello che viene aggiunto, ancor più è quello che viene sacrificato del testo originario per esigenze narrative (sarebbe in questa sede altrettanto superfluo segnalare anche solo alcuni dei passi espunti, che rimandano ad eventi minori e minimi della vita di paese traguardata dagli occhi di don Franchi).

Interessante invece è notare come Malerba si avvalga di alcuni procedimenti peculiari della riscrittura drammaturgica per scardinare la meccanicità della scansione cronachistica. Per esempio, tutta la sequenza della congiura contro Pier Luigi Farnese e del suo assassinio in sede di sceneggiatura è raccontata solo attraverso la descrizione delle azioni (nella parte sinistra della pagina), accompagnata dai brani relativi del diario (nella parte destra), che al solito si immaginano detti in voce *off*.[29]

Lo stesso procedimento è usato per rappresentare l'esito delle discussioni tra una delegazione di Berceto, mandata presso monsignor Rossi con l'obiettivo di chiedere la soppressione di alcune gabelle, e lo stesso monsignore: qui, tuttavia, la scena è contrappuntata non solo dalla voce *off* di don Franchi, ma anche da quella di Pirro Arzon (uno dei capi-delegazione) e di monsignor Rossi, cui vengono affidati brani della cronaca franchiana (il passaggio è permesso dall'assenza di notazioni personali di don Franchi nell'originale).

L'accortezza narrativa di Malerba lo induce a scegliere quale episodio finale della prima puntata i festeggiamenti per il rientro a Berceto della delegazione, che pare aver ottenuto l'obiettivo di una consistente riduzione del carico fiscale: momento che lo scrittore traduce in un'esultanza paesana con balli, canti e l'accensione di un grande falò nella piazza di Berceto (guida dell'episodio è la parte conclusiva del già citato capitolo *Il falò della vittoria* del saggio di Grisenti). Un apice diegetico

[29] Cfr. G. Franchi, *Poveri homini*, cit., p. 199 e *SPH*, ep. I, pp. 88-90.

che, significativamente, sarà contraddetto dagli eventi drammatici raccontati nella seconda puntata.

Se si può dire, infatti, che la prima costruisca un credibile quadro d'ambiente e prepari il terreno a ciò che vedremo in seguito, è appunto nella seconda che si delinea una consistente svolta drammatica, relativa all'arresto di Brocardo Bellolo, la più alta autorità civile in paese, sodale del Franchi nella difesa dei bercetesi.

Anche solo a scorrere i titoli delle sequenze della seconda puntata, si ha la misura di tale progressione drammatica:

L'udienza
Cronaca di paese
I padroni in visita
La prigione
Testimoni veri e testimoni falsi
Questo processo non si farà
La festa e la fame
Sulla testa dei poveri homini
I disastri della guerra
L'esilio

La falsa accusa verso il Bellolo di avere contraffatto i libri contabili del paese (notificata addirittura da monsignor Rossi in persona, giunto a Berceto per la prima e unica volta), la successiva incarcerazione, la raccolta di falsi capi d'accusa strappati ai paesani col ricatto, la progressiva consunzione di Bellolo e il suo suicidio in carcere sono il cuore della seconda puntata: soprattutto da questa vicenda passa, esemplarmente, il resoconto dei soprusi perpetrati dai 'grandi' nei confronti dei 'poveri', sino a condurre Bellolo, di solito sempre ardimentoso nella difesa dei suoi compaesani, al gesto tragico compiuto in prigione.

Quanto tutto questo interessi Malerba lo si può evincere con un confronto quantitativo tra le pagine dell'originale e quelle dell'adattamento: i vari momenti del caso relativo a Bellolo, che occupano nella sceneggiatura

una quarantina di pagine, si riducono nell'originale a poco più di tre (al netto della traduzione in italiano moderno).

Sullo sfondo si accampano intanto i fatti della 'grande storia' (siamo nelle sezioni che conducono al finale, *Sulla testa dei poveri homini* e *I disastri della guerra*): da un lato la rivalità tra i Farnese e i Rossi, con questi ultimi decisi a resistere ai tentativi di 'normalizzazione' di un feudo che era sempre riuscito a mantenersi autonomo; dall'altro la guerra che vedeva opposti Farnese e papato da una parte e spagnoli dall'altra: in mezzo, come sempre, i "poveri homini", costretti a subire tutto senza la minima consapevolezza di quello che stava succedendo appunto sulla loro testa.

Sono pagine drammatiche, dove, come in altri momenti della sceneggiatura, sono le donne a scontare il dolore procurato dal potere: qui una madre reclama il figlio che si è arruolato per i Farnese, dopo avere saputo che i Rossi sono pronti a comminare l'esilio a chiunque si sia impegnato per i 'nemici' (altrove le donne restavano a fronteggiare i messi del podestà mentre i mariti fuggivano dietro le loro merci di contrabbando); ma non mancano i tipici momenti di alleggerimento ironico, con i soldati dei Rossi costretti a improvvisarsi ladri di vacche per rifornire di carne i loro superiori, in una sequenza che ricorda da vicino le atmosfere di *Donne e soldati*.[30]

Questa seconda puntata dilata insomma ancora di più l'operazione su cui è costruito tutto l'adattamento della cronaca, ovvero la creazione di intere scene e di interi dialoghi a partire da piccoli lacerti diaristici, in apparenza quasi impermeabili alla drammatizzazione, e tuttavia in grado di sollecitare la fantasia malerbiana dentro le coordinate che sorreggono la

[30] Centrale il ruolo della donna, come si evince del resto dal titolo, in *Donne e soldati*. Su questo cfr. R. Campari, *Donne e soldati*, in *Simmetrie naturali*, cit., p. 129.

sceneggiatura: come detto più volte, la contrapposizione tra "poveri homini" e "grandi homini" e l'articolazione del personaggio di don Franchi. Piccoli nuclei di storia da cui, come spore, germinano intere sequenze di racconto.

Anche l'episodio conclusivo riesce a fare narrazione di un momento della vicenda biografica di don Franchi addirittura inesistente nella cronaca, ma che Malerba recupera dall'introduzione di Grisenti nell'edizione a stampa: si tratta dell'allontanamento del parroco dal suo incarico, avvenuto "in un giorno imprecisato de 1553"[31] evidentemente per la sua refrattarietà all'obbedienza cieca e acritica nei confronti del potere. Se Grisenti ci informa che il prete restò comunque per "qualche tempo"[32] a Berceto per poi essere trasferito a Roccaprebalza, Malerba chiude sapientemente la parabola narrativa con l'esilio immediato di don Franchi, mostrandocelo mentre si allontana su un piccolo calesse, sul quale peraltro si accomoda una giovane contadina che aveva già fatto la sua comparsa in sceneggiatura (sempre Grisenti ci informa che nella nuova destinazione don Franchi ebbe un figlio da una sua "ancilla quaedam", cioè una domestica).[33] Malerba fa qui opera di raccordo e sintesi per chiudere la storia su un momento significativo della biografia franchiana, che ne segna la sconfitta ma allo stesso tempo dichiara la sua irriducibile non omologazione all'autorità costituita.

Se in termini squisitamente narrativi i conti tornano tutti, piace però pensare che questo allontanamento del personaggio dal proprio luogo d'origine, con quell'"ultimo sguardo al paese che abbandona" e i due colpi di bacchetta ai buoi che trascinano il carro "come se volesse in qualche

[31] F. Grisenti, *Saggio introduttivo*, cit., p. 130.
[32] *Ibidem*.
[33] Ivi, p. 131.

modo trovare uno sfogo alla sua commozione",[34] rimandi in qualche modo al viaggio di sola andata che Malerba aveva effettuato nel gennaio del 1950, da Parma a Roma, guarda caso per inseguire il mito del cinema lavorando come sceneggiatore.

Ha scritto la figlia Giovanna Bonardi:

> "[…] ho capito con molto ritardo che il trasferimento doveva essergli costato molto più di quanto non avessi mai pensato. Guai confessare di avere nostalgia di quei luoghi, di sentire la mancanza della famiglia d'origine, e forse anche un pizzico di rimorso per avere lasciato una madre che amava in modo speciale. E allora meglio tagliare di netto, non tornare mai più."[35]

La storia di don Franchi non è certo la storia di Malerba, ma l'amore ostinato di quel piccolo prete campagnolo per la sua comunità è forse specchio dell'amore mai interrotto dello stesso Malerba per i suoi luoghi d'origine e la sua gente, come una specie di transfert codificato sul piano della narrazione. In fin dei conti, una forma di riscrittura anche questa.

[34] *SPH*, ep. II, pp. 101-102.
[35] G. Bonardi, *Le radici ritrovate*, in *Simmetrie naturali*, cit., p. 150.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

FRANCESCA FISTETTI

PALINSESTI ONIRICI. NOTE SU SOGNO E LETTERATURA NELLA NARRATIVA DI LUIGI MALERBA

1. *Una breve premessa*

"Un grande scrittore crea i suoi precursori",[1] scolpiva in clausola magistrale Borges, nel suo vibrante saggio intorno alla arditezza immaginativa e mentale lambita da Nathaniel Hawthorne in *Wakefield*, racconto che avrebbe prefigurato, a detta dello scrittore argentino, il "mondo di castighi enigmatici e di colpe indecifrabili"[2] allestito successivamente da Kafka. A rigor di logica, quindi, Kafka illumina altresì, in retrospettiva, la modernità spaventosa e visionaria di Hawthorne, giacché "il debito è scambievole".[3] E la conferma della reciprocità del debito è suggellata nella geometrica dissertazione critica consacrata ai "precursori"

[1] J. L. Borges, *Nathaniel Hawthorne*, in Id., *Altre inquisizioni*, a cura di F. Rodríguez Amaya, trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Adelphi, 2000, p. 71.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.

di Kafka, in cui Borges inanella una serie eterogenea di scrittori dai quali trasparirebbe "la idiosincrasia di Kafka", benché essi non si somiglino tra loro e "quest'ultimo fatto è il più significativo". A conforto di ciò:

> "La poesia *Fears and Scruples* di Robert Browning profetizza l'opera di Kafka, ma la nostra lettura di Kafka affina e altera sensibilmente la nostra lettura della poesia. Browning non la leggeva come ora la leggiamo noi."[4]

Una volta asciugata ogni inflessione di livore polemico e rivalità dalla parola "precursore", resta il fatto che se ogni scrittore "crea" i suoi precursori, "la sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro. In questa correlazione non ha alcuna importanza l'identità o la pluralità degli uomini".[5] Ed ecco che qui Borges prende in contropiede i suoi lettori, travalicando con eleganza teoretica il rigido principio dialettico insito, invece, nella tassonomica classificazione della transtestualità elaborata da Genette. Nel campo di relazioni considerato dallo studioso francese, infatti, la "trascendenza testuale"[6] segue una traiettoria temporale improntata a un rigore teleologico, per così dire, finalizzata a stabilire con limpida chiarezza una cronologia irreversibile e unidirezionale, ciò che viene prima e ciò che viene dopo, i debiti e i crediti, in vista di una "trasformazione". Mentre la correlazione immaginata da Borges sgomitola a rizoma latenze segrete e parallele, nel tempo e nello spazio, propense a scandire una reversibilità proficua e innovativa: la creazione letteraria manipola e reinventa a ritroso il significato del passato, gettando una nuova luce sul futuro. Cosicché, l'identificazione della somiglianza, abissale e remota, è l'esito di un arbitrario atto creativo del

[4] Id., *Kafka e i suoi precursori*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 117.
[5] Ivi, pp. 117-118.
[6] G. Genette, *Palinsesti. Letteratura al secondo grado*, [trad. it. di R. Novità], Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

lettore, un sogno poetico – come mostra lo stesso sondaggio borgesiano, la cui perfezione si situa al limite d'una visione medianica – piuttosto che una derivazione logica e/o una diretta filiazione appartenente a un pensiero strutturato su precise definizioni, quindi, una trasgressione della continuità, un fingere le forme del tempo, un cesellare in *fabulae* intellettuali cadenze a distanza, che rendono l'opera un'invenzione a venire e superflue, quindi, le singole identità. Né sarebbe legittimo, forse, parlare di una abolizione *tout court* delle identità, poiché sia quella di Kafka che quella di Browning, a ben guardare, ne escono esaltate; si tratta piuttosto di una antica ossessione metafisica inerente alla confutazione del tempo, che ha visitato a più riprese i sogni diurni di Borges.

In sintonia con la fascinazione del ragionamento dello scrittore argentino, che non sarebbe affatto dispiaciuta a Malerba, avido frequentatore degli iperbolici congegni dell'autore di *Finzioni* (1944), proverò ad assumere tale retroversione temporale a metodo di indagine, per mettere a fuoco alcune strategie formali riguardanti proprio la funambolica intertestualità malerbiana, anch'essa affetta, analogamente alla visione del mondo che ne sottende l'universo narrativo, dal demone della tautologia e della simmetria. Questi procedimenti possono rivelarsi – simili a rifrazioni di uno specchio convesso – assai utili nella ricostruzione di uno degli scenari più ricorrenti e variamente declinati dall'autore del *Serpente*, ossia quello del sogno, aprendo sentieri inediti sui moduli di assimilazione/somiglianza dei modelli di confronto non solo letterari. Anzi, potremmo asserire, con l'ausilio di una ulteriore abusata metafora borgesiana, che il sogno è il giardino dai sentieri che si biforcano dell'intera avventura narrativa e novellistica di Malerba, per la sua malleabile operatività e per i suoi insospettabili accessi alla realtà. La nozione di onirismo, infatti, si allarga rispetto ai propri consueti confini, sfiorando solo tangenzialmente le sabbie mobili del surrealismo, per

deformarsi in ciò che lo scrittore amava invece definire il "secondo orizzonte", vale a dire, "quella parte della visione umana che non è a fuoco, periferica e imprevedibile", essenziale nucleo germinativo di "finzioni", le quali non sono "falsità" ma "una realtà mentale modellata sui desideri (o sulle ossessioni) con la quale si può convivere confortevolmente se non si ha la pretesa di descrivere il mondo".[7] A questo riguardo, nel riconoscere uno statuto di realtà metapsichica alle fluttuazioni fantasmatiche suscitate dal pensiero, pronte a "cannibalizzare" – per usare un verbo caro allo scrittore – con voracità immaginativa i rassicuranti territori del senso comune, sarebbe oltremodo omissivo tacere gli innegabili influssi provenienti dagli stati di sogno, di follia e allucinazione che invadono la patologica quotidianità dell'ultima produzione novellistica di Pirandello negli anni Trenta. Ma non è solo della comicità e dell'umorismo pirandelliani che 'si nutre' l'espressionismo visionario di Malerba.

Il "mentalismo"[8] degradato, la bulimica astrazione logica, che è un modo di abitare il reale, di sicura marca pirandelliana,[9] può essere esso stesso ascritto a una forma di cerebrazione onirica in cui sono costantemente immersi gran parte dei personaggi malerbiani. In questa prospettiva, oserei aggiungere alla lista dei precursori di tale preponderante vocazione speculativa, tinteggiata di incubi quotidiani e di assurdo

[7] *Colloquio con Luigi Malerba*, a cura del Gruppo 'Laboratorio', Manduria, Lacaita, 1984, ora in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni, 2008, p. 31.

[8] Prendo a prestito la definizione dal fondamentale saggio di F. Muzzioli, *Luigi Malerba*, in "Belfagor", XLIV, 5, 1989, p. 531.

[9] Lo notava acutamente Romano Luperini nel suo contributo sui racconti di Malerba: cfr. R. Luperini, *Malerba novelliere*, in *Simmetrie naturali*. *Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, p. 58.

normalizzato, la mediazione affabulante di certi "colloqui inquietanti"[10] del primo Papini.

A questo proposito, però, limiterò qui la mia indagine alle sole invenzioni narrative in cui la duplicazione del sogno cela non fortuite corrispondenze con le ridondanze oniriche che strutturano alcuni universi immaginari di Borges, poiché è a questo livello che la dimensione onirica, in Malerba, manifesta una intenzionalità fruttuosa, rivelando una adibizione in chiave metaletteraria e intertestuale. Ciò significa che l'impalcatura onirica simmetrica autorizza Malerba a spezzare le catene con la teoria freudiana e post-freudiana, la quale, identificando il sogno con un "sintomo patologico", ha generato una "nevrosi semiologica" – come la definisce nel *Diario di un sognatore* – colpevole di equiparare l'attività onirica al linguaggio del desiderio, dotandola così di un codice simbolico universale, con l'effetto di inaridire la potenzialità virtuale intrinseca a un fenomeno ancora paludoso e complesso. Una passione estetica per il sogno che lo accomuna all'interesse che ne aveva lo stesso scrittore argentino, anche lui avverso alla moderna teoria psicanalitica: "Lo leggo nello stesso modo in cui potrei leggere Plinio o *Il ramo d'oro* di Frazer, lo leggo come se fosse una mitologia, un museo o un'enciclopedia di strane leggende".[11]

Tuttavia, conviene subito avanzare una distinzione. Per Borges, il regno dei sogni è un iperuranio in cui dimorano solo forme o un abisso da cui si generano gli archetipi, secondo un'antica dottrina di indole panteista che oblitera l'idea di personalità e introduce il concetto di essere universale come vero 'soggetto' creatore di letteratura: "nel sogno vi sono forme che

[10] G. Papini, *Seconda Prefazione*. *Ai Poeti* di *Il tragico quotidiano* (1906), in Id., *I racconti*, a cura di R. Bruni, prefazione di V. Santoni, postfazione di A. Raveggi, Firenze, Clichy, 2022, p. 676.

[11] R. Burgin, *Conversaciones con J. L. Borges*, Madrid, Taurus, 1969, p. 109, citato in T. Scarano, *Sueño, tesoro enterrado*, in J. L. Borges, *Libro di sogni*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2015, p. 327.

si ripetono, forse non vi sono che forme".[12] A sostegno di quell'idealismo assoluto (Berkeley, Hume, Schopenhauer *in primis*) che sostanzia la sua visione della realtà e regge un'idea della storia come interminabile trama di accadimenti che si ripetono mai uguali ma variati. In questo senso, ogni opera creativa di Borges, essendo forma della mente, cronotopo circolare estraneo alla storia, non è che un elogio della sua stessa araldica intransitività, della sua sovrana identità estetica. In linea con queste idee, lo scrittore argentino si farà artefice, come è noto, di una sontuosa silloge di 'sogni letterari', *Il libro di sogni*, la cui costante è un'aura di sacralità irreale e misteriosa che avvolge le immagini oniriche. Su tutt'altro orizzonte, invece, intende collocarsi il malerbiano *Diario di un sognatore*, che ambisce a una storia dei sogni, alla registrazione di un repertorio onirico spogliato di ogni letterarietà e "il più possibile neutrale".[13] Ma le cose, come vedremo, non sono così semplici.

L'affrancamento dai riduttivi protocolli del freudismo consente a Malerba di eleggere le fantasmagorie oniriche a spazio destinato a un dialogismo di secondo grado, mediante il quale egli prosegue la sua riflessione intorno al rapporto tra finzione e realtà e agli statuti della rappresentazione estetica. Avanzerò quindi l'ipotesi che, nelle prove narrative degli anni Settanta-Ottanta e oltre, Malerba promuova, accanto alla già sperimentata finzione del manoscritto, l'adozione del sogno[14] a indice di un 'plagio'. Il sogno, inteso come apocrifo nel senso etimologico di testo 'nascosto', ha lo scopo di preservare la densità formale, la pluralità

[12] J. L. Borges, *Da qualcuno a nessuno*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 155.

[13] L. Malerba, *Diario di un sognatore* [1981]. *La composizione del sogno* [2002], Milano, Mondadori, 2019, p. 233.

[14] Nelle sue imprescindibili indagini su allegoria e narrazione, Muzzioli ascriveva l'interesse di Malerba per il sogno all'"*estetica dello strano*": F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, in "L'Illuminista", 17-18, 2006, p. 115, corsivo dell'autore.

delle tradizioni culturali e la forza trasfiguratrice dell'immaginario letterario, proprio in quelle opere in cui Malerba fa palesemente critica dell'ideologia.

2. *"Finché la mente continuerà a sognare, nulla si sarà perduto". Malerba tra Borges e Papini*

Nel racconto metaletterario e a chiave *Il plagio*, inserito al centro della raccolta *Testa d'argento*, nel quale un esplicito riferimento a *Diario di un sognatore*[15] dovrebbe sanzionare l'autenticità del sogno che abbiamo sotto gli occhi, incastonato a sua volta in una struttura bipartita, siamo catapultati al cospetto dell'ennesimo narratore inattendibile e moltiplicato:

> "Dietro a Procopio e dietro al secondo personaggio ci sono io che li ho scritti tutti e due e che ora dovrei mettere la mia firma sotto questa doppia narrazione. Ma anch'io ho qualche perplessità".[16]

L'insoddisfatto narratore-autore, lettore insaziabile ma incapace di inventare storie, da lui stesso giudicate scopiazzature, ha in un primo momento rivolto l'interesse ai sogni, "un'esperienza del tutto personale",[17] dai quali pensava di trarre ispirazione, per farne "un libro tutto *suo*", finché non viene invaso dal "sospetto atroce che anche loro avessero origine dalle *sue* letture":[18] un sospetto che lo precipita nel tic nevrotico della reduplicazione all'infinito del sogno-racconto. Una spirale labirintica

[15] Il riferimento è suffragato con sospetta acribia dall'indicazione della pagina del *Diario di un sognatore*: "In questo libro c'è la prova che ho fatto realmente il sogno raccontato nella prima parte di questo testo, Procopio protagonista: alla pagina trentasei si trova la trascrizione": L. Malerba, *Il plagio. Racconto in forma di incubo*, in Id., *Testa d'argento* (1988), ora in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 355.

[16] Ivi, p. 354.

[17] Ivi, p. 352.

[18] Ivi, p. 353.

frastornante, borgesiana, che sollecita il lettore a mettere in dubbio pure l'affidabilità del terzo narratore, dichiaratosi fonte primaria di entrambe le trame.

A uscirne paralizzata risulta non solo ogni plausibilità del sogno duplicato che stiamo leggendo, ma anche quella del *Diario*, la cui veridicità dovrebbe essere statutariamente garantita dal genere, a più riprese infatti ribadita in quel libro, e fin troppo, per l'appunto. In effetti, tale espediente retorico giunge a rescindere ogni rassicurante patto autobiografico *à rebours*, per così dire, dissociando la persona dell'autore-Malerba da colui che trascrive i suoi sogni nell'opera:

> "Può succedere a uno scrittore di perdere il controllo delle proprie invenzioni e ancora più facilmente dei propri sogni. Succedono interferenze e sovrapposizioni fra le cose lette, udite, sognate, immaginate. [...] Ora il mio problema è molto semplice: avendo pubblicato questo sogno ed essendo rimasto con il dubbio di aver sognato un racconto letto da qualche parte, non vorrei mettere la mia firma sotto un racconto 'rubato', insomma non vorrei essere accusato di plagio."[19]

Chi è allora l'autore del *Diario*, straripante miscellanea di materiali finanche già scritti da altri? In questa prospettiva, *Il plagio* si pone come un giallo filologico differito in miniatura, un omaggio al giallo[20] paradossale elaborato dallo scrittore argentino, una ulteriore finzione nella finzione che fa traballare a distanza l'autenticità del *Diario*. Ciò mette il lettore sulle tracce di una ermeneutica del sospetto, in grado di indirizzarlo verso una interpretazione non ingenua non soltanto del racconto ma pure dell'intera raccolta e del *Diario*, in virtù di quella spudorata pedagogia della menzogna

[19] Ivi, p. 355.

[20] Non credo sia una ipotesi peregrina ritenere che nel *Serpente* (1966), un "giallo al contrario" secondo la definizione di Muzzioli, Malerba possa aver tratto lo spunto strutturale dal modo di raccontare "regressivo", inventato in una delle sue opere dall'autore inesistente Herbert Quain nel celeberrimo *Esame dell'opera di Herbert Quain* di Borges. Cfr. J. L. Borges, *Finzioni*, traduzione di A. Melis, Milano, Adelphi, 2003, pp. 61-63.

insita nel linguaggio che fin dagli esordi ha caratterizzato la narrativa di Malerba: "Ma noi sappiamo che il mondo dei sogni non ha confini, ci può essere sempre un sogno successivo che comprende tutti gli altri, all'infinito".[21] Non poche analogie, a questo proposito, sono individuabili con l'avventura di Tzinacán, che non riesce a ridestarsi dal suo meraviglioso e drammatico sogno: "*Non ti sei destato alla veglia ma a un sogno precedente. Questo sogno è dentro un altro, e così all'infinito* [...]".[22]

A rafforzare l'impressione di un lambiccato artificio, teso a sparigliare ogni certezza nel lettore, concorrono alcune opzioni stilistiche. E varrà qui la pena evidenziarne alcune. Il terzo narratore, quello che si assume, una volta sciolti i dubbi, beninteso, tutta la "responsabilità dei due testi e naturalmente di questo terzo",[23] confessa che nel secondo racconto, quello sviluppato in prima persona, "c'è una parte inventata", perché "è vero che anch'io ho letto molti libri, ma non tantissimi e in ogni caso secondo criteri molto selettivi":[24]

> "come sanno tutti quelli che sognano molto, succede spesso di fare un sogno dentro l'altro, cioè di sognare di sognare. Insomma, anche la seconda parte del racconto, quella scritta come una confessione in prima persona, potrebbe essere un sogno truccato e non denunciato come sogno."[25]

Si tratta della parte in cui il secondo narratore descrive sé stesso come un uomo incline alla solitudine, in balia dell'ossessione per la lettura, schiavo fino alla cecità di un folle delirio: una confessione, come abbiamo visto sopra, anch'essa tacciata però di essere nient'altro che un sogno, di

[21] L. Malerba, *Il plagio. Racconto in forma di incubo*, cit., p. 354.
[22] J. L. Borges, *La scrittura del dio*, in Id., *L'Aleph*, a cura di T. Scarano, traduzione di F. T. Montalto, Milano, Adelphi, 1998, p. 97 (corsivo dell'autore).
[23] L. Malerba, *Il plagio*, cit., p. 354.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.

essere cioè l'impasto di cose lette e udite altrove. Ne riporto solo un breve passo:

> "Leggevo tutto, dalla mattina alla sera, [...] come un malato, come un drogato che non può fare a meno della droga. A forza di leggere mi ero rovinato la vista, avevo perso gli amici e la fidanzata [...]. Non riuscivo a partecipare alla cosiddetta vita reale perché la mia era là, fra le pagine dei libri."[26]

Se di plagio si può parlare, allora, esso consiste in questo curioso autoritratto dell'artista apocrifo, delineato con parodica arguzia sulla falsariga della figura di Borges, o almeno sul calco del suo eterno mito di uomo-biblioteca, che offre al lettore del racconto di Malerba un solido ponte di raccordo con le messe in scena dell'autore de *Il libro di sogni*. Mito, peraltro, alimentato negli anni dallo stesso scrittore argentino, come si evince dalle celebri conversazioni con Osvaldo Ferrari:

> "ho l'impressione di non aver mai lasciato la biblioteca; [...] non ne sono mai uscito [...]. Ho l'impressione che tutto ciò che ho fatto dopo sia in qualche modo falso, che forse quelle prime esperienze siano state le uniche che io abbia vissuto. [...] tendo a ricordare quanto ho letto e a dimenticare le mie azioni e quanto mi è accaduto [...] la vita stessa si muta in una citazione."[27]

Il terzo narratore, diffrantosi nello specchio dei sogni, si dissolve così in labile ombra laddove dovrebbe essere onorevolmente sincero, sul filo della scrittura autobiografica, gettando una luce di discredito sull'intera duplice narrazione, costruita a guisa d'un cannocchiale onirico borgesiano che si prolunga fino al *Diario*, anch'esso, quindi, bisbigliante una polifonia di voci 'letterarie'. Sull'idea di plagio, dunque, legata a un sogno sognato da qualcun altro, non possiamo esimerci dall'avanzare alcune osservazioni, a testimonianza di un parallelismo non occasionale tra le simmetrie

[26] Ivi, p. 352.

[27] J. L. Borges, *Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari* (1986), a cura di F. T. Montalto, Milano, Bompiani, 1989, p. 115.

oniriche come citazione-fantasma borgesiana e non solo, in forma di coincidenze, ripetizioni e corrispondenze segrete.

Nella *Introduzione* che Borges redasse in occasione della pubblicazione dell'antologia di novelle di Papini, da lui stesso allestita per i tipi di Franco Maria Ricci, nel 1979, restituendo finalmente l'autore de *Il tragico quotidiano* e de *Il pilota cieco* (1907) a un meritato successo di pubblico, lo scrittore argentino rammenta il suo primo infantile incontro con le 'favole' di Papini. Torna qui opportuno ricordare altresì l'iniziale premessa secondo cui un grande scrittore "crea" i propri "precursori", per assurdo che possa sembrare, ossia che Borges sia riuscito a plasmare nell'immaginario europeo la figura di Papini grande novelliere primonovecentesco. Ma Borges si stupiva del fatto che, certo d'inventare nuove favole, stava invece rielaborando in modi a lui stesso oscuri e imperscrutabili antiche letture depositate sul fondo della memoria, improvvisamente riemerse mediante una suggestione casuale:

> "Lessi Papini e lo dimenticai. Senza sospettarlo, mi comportai nella maniera più sagace; l'oblio può ben essere una forma profonda della memoria [...]. Ora, rileggendo quelle pagine così remote, scopro in esse [...] favole che ho creduto di inventare e che ho rielaborato a modo mio in altri punti dello spazio e del tempo. Ancora più importante è stato scoprire l'identico ambiente delle mie finzioni."[28]

Tra i vari racconti di Papini, quello da cui Borges ha tratto con intensa vitalità nuclei tematici essenziali alle sue finzioni è *L'ultima visita del gentiluomo malato*, testo di ardita densità metaletteraria, in cui il protagonista rivela, con sbigottimento, a un tizio di passaggio di non essere un uomo reale ma una proiezione del sogno di un'altra persona; la sua esistenza onirica è, dunque, tenuemente congiunta al sogno di quest'altro.

[28] Id., *Introduzione* a G. Papini, *Lo specchio che fugge*, Parma, Franco Maria Ricci, 1979, pp. 7-8.

Pertanto, essa cesserà al risveglio dell'ignoto sognatore. Nell'*Introduzione* all'antologia, infatti, Borges, nel riflesso di una suggestione schopenhaueriana, spiegava che questa novella "presenta in modo intimo, nuovo e triste il secolare sospetto che il mondo – e nel mondo, noi – altro non sia che i sogni di un sognatore segreto".[29] Che il sognatore segreto non sia che l'autore o l'artefice di una storia a sua volta concepita solo nelle fluide nebbie della mente di qualcuno, inabile a partorire un'esperienza autentica, non è difficile sospettarlo. Esattamente la situazione riprodotta nel racconto di Malerba.

Provo a ricapitolare. Un narratore extradiegetico racconta il sogno orribile di Procopio, il quale si accorge di essere morto; poi, un secondo narratore autodiegetico interviene come autore del primo racconto-sogno di Procopio, per arrogarsi la reale paternità dell'incubo; infine, un terzo che smentisce in parte il secondo, supplicando i lettori di aiutarlo a trovare la fonte del "suo" sogno-incubo, già riportato nel *Diario*: "se chi legge queste pagine per caso conoscesse un racconto, un romanzo o un brano di un romanzo o di un racconto che contenga una storia che in qualche modo somigli in tutto o in parte a questa che ho scritto, per favore me lo dica".[30] Naturalmente, lo si potrebbe interpretare come un sapido *divertissement* meta-letterario e sostenere che la "fonte" è lui stesso, cioè il *Diario di un sognatore*; ma, allora, si dovrebbe risalire fino all'ingarbugliato enigma identitario del diario di Demetrio in *Il pianeta azzurro* (1986). Infatti, Malerba è narratore troppo sofisticato per una favola la cui circolarità ricade su sé stessa, come stiamo cercando di illustrare. Essa sembra piuttosto concepita sugli echi di molteplici sogni altrui che ne mormorano l'origine dai fondali della 'sabbiosa' materialità del testo letterario, nel

[29] J. L. Borges, *Introduzione* a G. Papini, *Lo specchio che fugge*, cit., p. 9.
[30] L. Malerba, *Il plagio*, cit., p. 355.

brusio talvolta indistinguibile che fa segno a una intimità gravitante verso il fuori. Nemmeno la scelta del nome Procopio è forse casuale: dignitario e storico alla corte di Giustiniano, nonché infido autore di un libello scandaloso, *Storie segrete*,[31] che oggi definiremmo una controarrazione, in cui non esita a sbugiardare con ignominiose rivelazioni l'imperatore e la sua corte, tanto che la sua autenticità fu a lungo messa in dubbio.

In questa nostra rivisitazione di strani sogni paralleli, a sciogliere, forse, il nodo del non innocente giallo filologico – che non si limita a un problema di mimesi del contenuto del sogno – interponendosi di nuovo tra Malerba e Borges, potrebbe collaborare una singolare novella di Papini, *Storia completamente assurda*, dove il punto di rottura della illusoria distinzione tra reale e fittizio, tra veglia e sogno, coincide proprio con la scelta di adottare la scrittura autobiografica. Protagonista e narratore della vicenda è qui uno scrittore che, nell'atto di stendere "alcune tra le più false pagine delle sue memorie",[32] viene disturbato improvvisamente da un visitatore. Questi intende sottoporre al giudizio dell'uomo l'opera narrativa da lui composta. Superata ogni diffidenza iniziale, il protagonista si appresta ad ascoltare quelle pagine, finché, devastato da un disagio profondissimo, gli pare *tout d'un coup* di essere precipitato in un "sogno assurdo e sgradevole senza speranza di risveglio",[33] giacché

> "*la storia che aveva letta quell'uomo era la narrazione precisa e completa di tutta la mia vita intima ed esteriore*. In tutto quel tempo avevo ascoltato il rapporto

[31] Si tratta solo di una suggestione, che potrebbe però tornare utile nel delineare il profilo identitario oscillante del narratore di *Il plagio*. Come l'autorevole storico di corte Procopio di Cesarea, a un certo momento, muta stile e contenuto per narrare un'altra storia, così il protagonista del racconto malerbiano invita il lettore a rintracciare la trama segreta del suo testo triplicato, che ne aggredisce lo statuto di narratore attendibile. Prendo spunto da Procopio, *Storie segrete*, a cura di F. Conca, versione italiana di P. Cesaretti, Milano, BUR Rizzoli, 2024.

[32] G. Papini, *Storia completamente assurda*, in Id., *I racconti*, cit., p. 116.

[33] Ivi, p. 118.

minuto, fedele, inesorabile di tutto ciò che avevo sentito, sognato e fatto da quando ero apparso al mondo. [...] E costui affermava di aver *inventata* quella storia e presentava, a *me*, la *mia* vita, tutta la mia vita, come una storia *immaginaria*!"[34]

Lo scrittore, presunto artefice del proprio destino riflesso nella fissità della scrittura memoriale, piomba invece nell'incubo di esistere solo dentro la diafana apparenza del sogno di qualcuno, simulacro inconsapevole dell'onnipotenza dell'Altro, dei fantasmi del desiderio. La galleria di rimandi intertestuali paludati chiarisce la tesi espressa nel *Diario di un sognatore* di una proficua circolarità produttiva, di una osmosi tra l'attività onirica e la genesi delle creazioni immaginarie del pensiero umano, dove il sogno non va circoscritto quindi a una esperienza personale e notturna, quanto piuttosto inteso come sede di un conflitto di poetica: in che misura l'innaturalità della voce autorale possa preservare il primato della invenzione fantastica originale.

3. *Una ipotesi di studio. La teoria dei parallelismi onirici*

Che Malerba fosse affascinato dallo schema dei parallelismi onirici, sotto specie di eccentrica forma di relazione transtestuale, da intendersi appunto *à la* Borges quali spazi emblematici di coincidenze apparentemente casuali, non v'è dubbio. Con una differenza però: per Borges, nei parallelismi onirici è dato sorprendere gli "archetipi", le verità universali – come si anticipava sopra – mentre, per Malerba, essi si risolvono in una dimensione oltremodo satura di suggestioni significative circa la qualità meta-poetica delle stesse manifestazioni oniriche. Ne sono apicale testimonianza anche altri racconti, quali *Il sogno di Cesare* e *Autobiografia di una sardina*, inclusi rispettivamente in *Testa d'argento* e

[34] Ivi, p. 119 (corsivi dell'autore).

in *Dopo il pescecane* (1979), sui quali tra poco mi soffermerò diffusamente. Nella simmetria della visione onirica che struttura la forma del contenuto delle novelle, Malerba lascia affiorare una volta di più il motivo borgesiano. Il che confermerebbe altresì quanto Rinaldo Rinaldi aveva osservato in merito a "un possibile rapporto tra la letteratura di Franz Kafka e quella di Luigi Malerba", "nonostante tutto e anche in mancanza di citazioni dirette".[35] Il gioco dei parallelismi e delle simmetrie, allora, investendo anche la composizione dei testi, svela in modo artificioso affinità con materiali non immediatamente riconoscibili. In questa prospettiva, assumerà un rilievo metanarrativo anche la singolare divagazione *Ho sognato J. L. Borges*, in *Ti saluto filosofia*, nella quale Malerba immagina, in sogno a pochi giorni dalla morte di Borges, una conversazione con lo scrittore argentino sul paradosso di una letteratura come "luogo parallelo e simmetrico".[36]

Il sogno di Cesare, che apre la raccolta come a definirne le scelte stilistiche e formali, esibisce una complanare correlazione con alcune ipotesi postulate nel celebre *Il sogno di Coleridge*.[37] Nel saggio, Borges illustra una sbalorditiva similarità tra il sogno di Kublai Khan di un palazzo reale, che poi ordinò di edificare sulla base del modello avuto in visione, e quello equivalente ma successivo di cinque secoli del poeta inglese, addormentatosi sulle pagine di un testo riguardante proprio la costruzione dell'edificio voluto dall'imperatore mongolo, sogno che gli ispirò al risveglio i frammenti del poema *Kubla Khan*. Entrambe le immaginazioni oniriche, in periodi incommensurabilmente lontani, hanno prodotto qualcosa di reale: nel primo caso un palazzo, e nel secondo l'inizio di un

[35] R. Rinaldi, *Dalla tana al lager. Per una scrittura di interni*, in *Simmetrie naturali*, cit., entrambe le citazioni a p. 50.

[36] L. Malerba, *Ho sognato J. L. Borges*, in Id., *Ti saluto filosofia* [2004], ora in Id., *Tutti i racconti*, cit., p. 456.

[37] J. L. Borges, *Il sogno di Coleridge*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., pp. 23-27.

poema. A dare misura della identità e del sincronismo delle due situazioni oniriche è l'evidente concezione neoplatonica celata dietro al disegno originario che si realizza in divergenti manifestazioni, abbracciando epoche e continenti. Le inusitate uguaglianze, che includono un arco di svariati casi straordinari più ampio di quello qui riportato, inducevano l'autore della *Biblioteca di Babele* a postulare la negazione del tempo euclideo: "Non basta *un solo termine ripetuto* per scompigliare e confondere la storia del mondo, per affermare che questa storia non esiste?".[38] L'assunto andrà a fecondare varie invenzioni, tra cui una breve allegoria sul tempo, *La trama*, incentrata sull'assassinio di Cesare, il cui intrigo si ripete diciannove secoli dopo, nella sperduta provincia di Buenos Aires, dove un "gaucho" viene aggredito e ucciso. Cadendo, riconosce un figlioccio, e "con tenero rimprovero e lenta sorpresa [...]: 'Ma come, tu!'".[39] Sull'evento terribile, Borges sentenzia: "Al destino piacciono le ripetizioni, le varianti, le simmetrie".[40] Ma la Storia ne è polverizzata, sbiadita imitazione di un intreccio letterario.

Nel racconto *Il sogno di Cesare* di Malerba, prezioso compendio del repertorio tematico dello scrittore che troviamo iperbolicamente condensato in *Il pianeta azzurro* – il volo, il buio, l'architetto, l'omicidio, il sogno e la simmetria[41] –, il cui titolo sovrappone ambiguamente il nome del

[38] Id., *Nuova confutazione del tempo*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., p. 196. (Corsivo dell'autore).

[39] Id., *La trama*, in Id., *L'artefice* (1963, Rizzoli), a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 1999, p. 53.

[40] *Ibidem*. Come è noto, la trama di destini ripetuti, simmetrici, raddoppiati e delle usurpazioni identitarie è presente fin dagli esordi nel repertorio dello scrittore argentino. Lo stesso concetto viene già anticipato in *Il Sud*: "Alla realtà piacciono le simmetrie e i leggeri anacronismi": Id., *Sud*, in Id., *Finzioni*, cit., p. 156.

[41] Per una disamina più accurata di tali temi, ossessioni e figure presenti in maniera trasversale nell'opera di Malerba, che in *Il pianeta azzurro* conosceranno una matura evoluzione, mi permetto di rinviare al mio studio *Fantasmi, simulacri, pregnant void. "Il pianeta azzurro" di Luigi Malerba*, in "Critica letteraria", II, 183, 2019, pp. 374-394.

grande condottiero romano con quello del narratore autodiegetico, si ripete il sogno premonitore fatto da Giulio Cesare la notte prima del suo barbaro omicidio. In questo caso, però, rispetto a Coleridge che, per quanto se ne sappia, non era a conoscenza del sogno di Kublai Khan, la visione notturna del protagonista della novella ricalca, duemila anni dopo, un copione già scritto, ossia la versione tramandata dallo storico Svetonio, che, in termini narratologici, fa del sogno del secondo Cesare un iper-testo.[42] Ancora un sogno "rubato", come commenta lo stesso narratore, anche lui scettico circa la sua integrità identitaria: "Chi ero durante il sogno? A rigore avrei dovuto identificarmi in Giulio Cesare dal momento che senza ombra di dubbio avevo fatto il 'suo' sogno".[43] E, infatti, qui la simmetria rispetto alla *Trama* non è "naturale", per così dire, ma artificiale, giacché mediata da un altro testo di carattere storico. L'intercapedine del 'sogno' di Svetonio (l'ipotesto) si incunea tra la letteratura e la vita, salvando la serendipità della Storia. L'ambiente domestico, prosaicamente borghese, concorre nel dare un quadro di normalità, imprimendo alla vicenda uno spedito passo realistico, che mette al riparo il narratore dal ruolo di paranoico conclamato o di emarginato sociale,[44] come accadeva nei romanzi. A un certo momento, però, il protagonista si convince che la moglie covi il proposito di ucciderlo e la logica simmetrica 'cannibalizza' il principio di realtà. Il piano onirico si è definitivamente sovrapposto a quello reale, annullando la possibilità di distinguere nel racconto precisi limiti temporali, in relazione alla durata effettiva dell'incubo di Cesare.

---

[42] È lo stesso protagonista ad accorgersi di aver fatto il medesimo sogno riportato nel testo di Svetonio: "È lo storico Svetonio che racconta questo sogno fatto da Giulio Cesare la notte prima delle Idi di marzo. [...] Insomma ho fatto lo stesso sogno che aveva fatto duemila anni prima di me Giulio Cesare la notte precedente la congiura [...]": L. Malerba, *Il sogno di Cesare*, in Id., *Testa d'argento*, cit., p. 292.

[43] Ivi, p. 293.

[44] Su questo punto cfr. F. Muzzioli, *Introduzione* a L. Malerba, *Il serpente*, Milano, Mondadori, 1989, pp. V-XXI.

È opportuno, dunque, continuare a distinguere il doppio-discorso sotteso alla novella, cioè lo spunto narrativo e la sua densa transtestualità, vettore del messaggio, affidata all'alone onirico. Dal momento che il narratore ha innescato una ingegnosa contaminazione tra immaginazione onirica e realtà, il finale raggiunge un alto livello di ambiguità, che investe con forza retrospettiva tutto ciò che lo precede: "Annoterò ancora per questa settimana i miei sospetti, le mie paure e anche i piccoli indizi su una pagina nuova di diario, naturalmente se nessuno mi pugnalerà. Altrimenti il diario finirà qui".[45] Esattamente nel punto in cui si conclude la novella.

In quanto finale del racconto, queste ultime parole ne segnano sì la conclusione, ma lasciando forse intendere una continuazione dell'attività diaristica? O essendo le ultime parole del narratore autodiegetico, il diario si interrompe perché l'uomo viene effettivamente ucciso, e di conseguenza si compie anche il racconto? Finzione del racconto e verità del diario collidono, mostrando la contraddittorietà propria all'atto stesso della scrittura. Nel secondo caso siamo costretti a prendere alla lettera i suoi sospetti, e a trionfare sarebbe un principio di realtà capovolto, quindi, la pervasività della paranoia elevata a norma. Nel primo, non sapremmo che fine farà il protagonista, se non quella di continuare a vivere in un limbo tra sogno e realtà che non gli dà tregua. Un piccolo capolavoro di 'opera aperta'.

4. *Conclusioni provvisorie*

Il cortocircuito tra sogno e realtà, analiticamente esplorato nel *memorandum* del *Diario*, si estende fino a 'cannibalizzare' proprio *Il*

[45] L. Malerba, *Il sogno di Cesare*, cit., p. 299.

plagio, come si evince anche dalla *Composizione del sogno*:[46] a quanto pare, un racconto ispirato a un frammento di incubo e stigmatizzato da Malerba come "un sogno 'sbagliato' [...] una distrazione del mio inconscio".[47] Un inconscio "distratto" è proprio una bella trovata. Perché mai, allora, incorniciare il macchinoso *Il plagio* in una "storia 'horror'", estranea alle predilezioni letterarie del suo autore? Una ulteriore spia, forse, che corrobora l'analisi fin qui svolta, in cui si è tentato di argomentare come l'intertestualità della novella celasse in realtà un discorso di poetica, riguardante la strutturazione compositiva dell'intera raccolta e minasse ogni certezza interpretativa intorno al realismo sospetto del *Diario*, a sua volta sdoppiato in un testo-commento, *La composizione del sogno*.

A conclusione di queste rapide note sulla centralità della duplicazione onirica che ci guida sul sentiero di una dialogicità *in absentia* con Borges *et alii*, mi soffermo rapidamente su *Autobiografia di una sardina*, racconto a dominante valenza politica. Dopo la caduta del regime franchista, un uomo, che forse non si capacita di essere tornato uomo libero, sogna ogni notte di essere una "sardina antifranchista", informata su tutto quanto "succede a terra".[48] In una struttura a *climax* ascendente, l'incalzare della medesima visione onirica disegna la condizione di un abominevole incubo di soffocamento che affligge l'uomo a colpi di reiterate crisi asmatiche durante la giornata. Lo smarrimento esistenziale del narratore trova il suo correlativo nell'ebete vagolare della sardina in mezzo a un banco di altre sardine, destinata ad essere catturata, sigillata in

[46] A questo proposito, più volte Malerba asserirà: "In qualche caso io stesso ho utilizzato il materiale di un sogno per costruirvi intorno un racconto o alcune parti dei miei libri": L. Malerba, *La composizione del sogno*, in Id., *Diario di un sognatore*. *La composizione del sogno*, cit., p. 168.

[47] Ivi, p. 218.

[48] Id., *Autobiografia di una sardina*, in Id., *Dopo il pescecane*, cit., p. 268.

scatola e venduta in "una pizzicheria romana".[49] Nel suo abbraccio claustrofobico, il sorvegliato congegno narrativo riesce a corrodere la barriera tra l'identità del narratore e quella della sardina, tanto da risultare infine indistinguibili l'una dall'altra, abbrancando il lettore nella stessa spaventosa paranza onirica. Per uno scrittore della tarda modernità come Malerba, l''angoscia del plagio' (piuttosto che dell'influenza) è una tenaglia che può soffocare ogni genuino afflato e il trattamento del sogno in foggia metanarrativa è l'epifania di una tecnica di rappresentazione che reclama la collaborazione del lettore,[50] per godere del livello estetico. Il sogno ha sostituito l'espediente del manoscritto, come contrassegno d'un plagio. Anche questo racconto, infatti, nasconde un corrispettivo letterario con variazione su tema, per così dire. Esso si presenta come la ripetizione mutata in apologo politico del sogno proverbiale di Chuang Tzu, molto caro a Borges, che lo inserisce nel *Libro di sogni*[51] e ne discetta diffusamente in *Altre inquisizioni*.[52] Chuang Tzu aveva sognato di essere una farfalla, ma poi al suo risveglio, non sapeva più se essere un uomo o una farfalla.

Nella *Composizione del sogno*, Malerba asserisce che la personalità umana è sottomessa a "una condizione elastica ed espansiva"[53] in quelle esperienze oniriche in cui si identifica con qualcuno, riproponendo proprio l'antica leggenda di Chuang Tzu. Di rimbalzo al crescente senso di oppressione, che è il vero nucleo tematico di *Autobiografia di una sardina*, si allinea il sogno-incubo trascritto nel *Diario*, in cui l'autore, trascinato da

[49] Ivi, p. 272.

[50] Così il narratore: "Spero che qualcuno leggendo questa storia [...]. Vorrei raccomandare allo sconosciuto [...]" (*ibidem*).

[51] J. L. Borges, *Il sogno di Chuang Tzu*, in Id., *Libro di sogni*, Milano, Adelphi, 2015, p. 214.

[52] Id., *Nuova confutazione del tempo*, in Id., *Altre inquisizioni*, cit., specialmente pp. 195-198.

[53] L. Malerba, *La composizione del sogno*, cit., p. 204.

una forza irresistibile – quella che spingeva istintivamente la sardina verso la morte – si ritrova intruppato in una colonna di gente, in cammino verso il Nord. Vorrebbe avvisare della "direzione sbagliata", senza riuscirvi. Al risveglio, è schiacciato da un "grave senso di oppressione".[54] La testimonianza di un conflitto privato viene, però, sovradeterminata nel racconto della sardina da un contenuto politico. Forse, in questo, suggestionato da un altro testo, quello di Charlotte Beradt, *Il terzo Reich dei sogni*, menzionato da Malerba nella *Composizione del sogno*. A interessare lo scrittore è forse l'aspetto antropologico del pionieristico lavoro della Beradt sul materiale onirico riguardante persone direttamente coinvolte nella realtà del Terzo Reich. Quei sogni, anche quelli fatti nei primi anni dell'avvento del nazionalsocialismo, testimoniano la prevalenza di tutti i "principali temi della dittatura"[55] (censure, divieti, umiliazioni, inibizioni, etc.), al punto che attraverso di essi è possibile seguire l'evoluzione violenta del regime. Dunque, il senso di soffocamento assume un rilievo non esclusivamente soggettivo. Ad ogni modo, anche in *Autobiografia di una sardina* siamo in presenza di un sogno come raffinato stratagemma, per obbedire al demone imperioso di una scrittura al quadrato, al 'virgolettato' d'autore, che vela la trasparenza delle relazioni di senso o almeno le complica.

Non è un caso allora che l'iper-realismo a caratura umoristica delle due raccolte, *Dopo il pescecane* e *Testa d'argento*, volto a tratteggiare una "articolata commedia sociale",[56] dissimuli al suo interno un riuso parossistico delle "fonti" letterarie, un alto dosaggio del filtro intellettuale, con il rischio di annebbiare l'immediatezza di una lingua per lo più neutra e conversevole. A riprova del fatto che la traccia tematica del plagio sottenda

[54] Id., *Diario di un sognatore*, cit., p. 37.
[55] Id., *La composizione del sogno*, cit., p. 203.
[56] R. Luperini, *Malerba novelliere*, cit., p. 60.

una precisa direzione verso uno stile come trasfigurazione meta-poetica di situazioni e una letteratura come artificio, spicca il racconto *Enciclopedia*[57] di *Ti saluto filosofia*, già edito con qualche variazione col titolo *Descrizioni*[58] in *Testa d'argento*. Malerba fa qui parodia della confusione dilagante attorno alla nozione di plagio. Lo scopo è mettere alla berlina l'utopia di descrivere il mondo, di cui si fregia invece il narratore, galvanizzato da questo progetto. Ai fini della catalogazione, il plagio dovrebbe essere ammesso, perché in certi casi "si può utilizzare in tutto o in parte un testo già esistente", a patto però – sostiene il narratore – di evitare "svolazzi letterari"[59] e di tenere lontani "come la peste certi scrittori che hanno il vizio degli aggettivi ricercati o delle frasi troppo lunghe e complesse".[60] Preso alla lettera, sarebbe una sconfessione di sé stesso in quanto affabulatore, poiché noi stiamo leggendo un racconto e non un mero inventario. In entrambe le divagazioni, *Enciclopedia* e *Descrizioni*, lo scrittore fa il verso all'ideale linguistico della precisione nomenclatoria, a un enciclopedismo sterile e insensato, irridendo la vanità di un'aspirazione di tal fatta, poiché la letteratura resta un'operazione 'al secondo grado' e non una descrizione.

Sull'opposto versante si situa, infatti, l'altro plagio che innerva le raccolte, segnacolo di una scrittura apocrifa, evidente specialmente nelle narrazioni oniriche e già negli esercizi arcaizzanti de *Le rose imperiali* (1974), come tratto innovativo, a quest'altezza, dello sperimentalismo a doppio fondo di Malerba, che non rinuncia affatto all'idea di autenticità dell'invenzione e non cede neppure alla nevrosi di una rassegnata epigonalità. Un'opzione retorica e formale che rende ardua la distinzione

[57] L. Malerba, *Enciclopedia*, in Id., *Ti saluto filosofia*, cit., pp. 517-520.
[58] Id., *Descrizioni*, in Id., *Testa d'argento*, cit., pp. 420-423.
[59] Id., *Enciclopedia*, in Id., *Ti saluto filosofia*, cit., p. 519.
[60] *Ibidem*.

tra vero e falso, rispetto al *Serpente* e a *Salto mortale*. La lingua dei racconti ha 'fagocitato' un complesso sistema di mediazioni culturali, imponendo un maggiore coinvolgimento del lettore, che non può più contare sul paradosso della naturalezza di un paranoico in punta di s-confessione, ma dovrà fare appello alle risorse del letterario per orientarsi nei labirinti dell'*inventio*, o del sogno.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

SILVIA CAVALLI

DA FORT KIDDIWANEE A MINNEAPOLIS: UN MALERBA COMBINATORIO E "DI QUALITÀ"

1. *Scritture elettroniche*

I lettori che, una domenica di fine giugno del 1982, hanno preso in mano il "Corriere della Sera" e si sono imbattuti nel racconto pubblicato di spalla nell'inserto culturale avranno ricevuto l'impressione d'essere tornati indietro nel tempo di una ventina d'anni. *Back to the Future*, il film di Robert Zemeckis, non era ancora uscito, d'accordo, però è innegabile che quel racconto abbia qualcosa di perturbante. Non è solo per via del titolo, *Nel nostro futuro lo scrittore-robot*, che ammicca ai temi di una fantascienza allora in voga anche tra gli scrittori non di genere; è l'occhiello a risultare anacronistico: "La letteratura fa i conti con l'elettronica". E se quest'ultimo andrà attribuito a una scelta di tipo

redazionale, non si potrà dire la stessa cosa del primo, oltretutto polemico già nel tono.[1]

Da quasi un decennio l'autore, Luigi Malerba, occupa sul "Corriere della Sera" uno spazio privilegiato e il racconto, se si esclude un breve apologo pubblicato il 28 novembre, è l'ultimo firmato per la testata milanese prima del passaggio a "la Repubblica".[2] Sul "Corriere" nasce il nome della rubrica *Diario delle delusioni*, che diverrà in seguito quello dell'ultimo libro licenziato dallo scrittore, apparso a un anno dalla sua morte;[3] e sulle stesse pagine escono articoli, recensioni, reportage di viaggio e racconti, i quali, più o meno rielaborati, confluiscono in quell'arco di anni in due raccolte: *Dopo il pescecane*, edita da Bompiani nel 1979, e *Testa d'argento*, stampata da Garzanti nel 1988. Qui compare appunto il testo in questione con un titolo semplificato: *Lo scrittore robot*.

Il tema non è nuovo per Malerba. Già in *Ai poeti non si spara*, un originale televisivo andato in onda sul secondo canale il 20 gennaio 1965 per la regia di Vittorio Cottafavi, il "cervello elettronico" acquistato da un'azienda si scopriva poeta, mediocre ma di successo, con tanto di plauso

[1] L. Malerba, *Nel nostro futuro lo scrittore-robot*, in "Corriere della Sera", 27 giugno 1982, p. 11. Con il titolo *Lo scrittore robot* il racconto è in Id., *Testa d'argento*, Milano, Garzanti, 1988 e ora in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, con un saggio introduttivo di W. Pedullà, Milano, Mondadori, 2016, pp. 817-821.

[2] Cfr. G. Ronchini, *Cronologia*, in L. Malerba, *Romanzi e racconti*, cit., p. CII e, per gli estremi esatti delle collaborazioni, G. Ruozzi, *Introduzione*, in L. Malerba, *Tutti i racconti*, a cura di G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2020, pp. III-XLVI (in particolare p. XXXI).

[3] L. Malerba, *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009. Nella rubrica *Diario delle delusioni* sul "Corriere della Sera" escono in terza pagina, per esempio, i racconti *Cercando gli ufo per dimenticare* (3 maggio 1978) e *Il gioco dello scippo* (14 gennaio 1979), entrambi raccolti in L. Malerba, *Dopo il pescecane*, Milano, Bompiani, 1979 e ora in Id., *Tutti i racconti*, cit., rispettivamente alle pp. 248-252 e 236-239 (il primo con il titolo *L'ufologo*); ma anche il reportage *I piedi dei cinesi non sono innocenti* (6 febbraio 1981), confluito con alcune varianti, tagli e rielaborazioni in Id., *Cina Cina*, presentazione di R. Luperini, San Cesario di Lecce, Manni, 1985 e di lì in Id., *Il viaggiatore sedentario*, Milano, Rizzoli, 1993, ora Roma, Exorma, 2023.

della critica e conseguente nevrosi del responsabile dell'ufficio pubblicità.[4] Non è una forma di autotestualità in senso stretto, benché in Malerba questa sia pratica frequente al limite dell'abuso.[5] *Lo scrittore robot* modifica infatti nei presupposti le questioni emerse nell'originale televisivo, soprattutto in virtù dell'introduzione sul mercato, nei primi anni Ottanta, dei personal computer, che influiscono giocoforza sull'immaginario: a metà anni Sessanta è di scena l'ossessione di un uomo che si sente defraudato dalle macchine (il *copywriter* Leonetti, aspirante poeta, mette fuori uso con un colpo di pistola il computer capace di fargli concorrenza tanto nella composizione di slogan pubblicitari quanto nei versi); negli anni Ottanta viene invece rappresentata la possibilità che uno strumento, oramai d'ingombro ridotto e divenuto d'uso privato, possa assistere nel loro lavoro gli autori di romanzi.

La macchina che compare nello *Scrittore robot* non ha allora più nulla a che vedere, nelle dimensioni, con quella impiegata da Nanni Balestrini per l'esperimento di *Tape Mark I*,[6] né con quella che lo spettatore italiano avrebbe potuto vedere, se il progetto fosse stato portato a conclusione, in un altro originale televisivo firmato da Paolo Volponi,

---

[4] L. Malerba, *Ai poeti non si spara*, in "Marcatrè", 16-17-18, 1965, pp. 131-145 e in *Drammaturgia nuova. Raccolta di drammi e commedie scritte per la televisione*, a cura di S. Pugliese, Torino, ERI, 1965, pp. 570-620. La sceneggiatura si legge ora, insieme ad altri testi radiofonici o drammaturgici di Malerba, in Id., *Ai poeti non si spara*, a cura di L. Archibugi, San Cesario di Lecce, Manni, 2012, pp. 33-86 (la citazione è a p. 42). Per un'analisi e una scheda anche tecnica dello sceneggiato andato in onda, cfr. *Ai poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*, a cura di A. Aprà, G. Bursi e S. Starace, Bologna, Cineteca, 2010, pp. 293-295. L'annuncio della trasmissione si trova in "Radiocorriere TV", XLII, 3, 1965, p. 37.

[5] Rimando in merito agli articoli, usciti in questa stessa rivista, di G. Ronchini, *L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*, in "Parole Rubate", 2, 2010, pp. 167-183 e Id., *Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*, in "Parole Rubate", 3, 2011, pp. 159-168. Entrambi si leggono ora in Id., *Dentro il labirinto. Studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 87-108.

[6] N. Balestrini, *Tape Mark I*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, a cura di S. Morando, Milano, Bompiani, 1961, pp. 145-151.

Annibale Rama, un soggetto poi diventato racconto, scritto tra la fine del 1965 e il termine dell'anno successivo, mai consegnato alla committenza Rai e rimasto inedito fino al 2017 (anche se il computer costruito un pezzo alla volta dal protagonista Annibale Rama è progettato per calcolare capitali umani, non per compiere sperimentazioni letterarie).[7] Se un modello deve essere cercato, tanto per *Lo scrittore robot* quanto per *Ai poeti non si spara*, bisognerà piuttosto guardare al Primo Levi del *Versificatore*: pubblicato come racconto su "Il Mondo" il 17 maggio 1960,[8] riscritto in seguito per la radio, dove il 4 febbraio 1966 è trasmesso sul Terzo Programma con la regia di Massimo Scaglione, e infine accolto proprio nella sua forma di radiodramma in *Storie naturali* nel 1966.[9]

2. *Poeti e versificatori*

A voler ricostruire la trama di citazioni che riconduce il testo di Malerba a quello di Levi, è necessario ammettere che ci si muove sulla scorta di spie linguistiche e suggestioni geografiche. La macchina-poeta Gordon di *Ai poeti non si spara* (il nome è forse un omaggio all'universo di

---

[7] P. Volponi, *Annibale Rama*, in Id., *I racconti*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2017, pp. 3-14. Per la peculiare vicenda compositiva del testo, cfr. E. Zinato, *Prefazione*, ivi, pp. V-XVIII: VIII-XI.

[8] P. Levi, *Il Versificatore* [racconto], in "Il Mondo", XII, 20, 1960, p. 12.

[9] Id., *Il Versificatore* [atto unico], in Id., *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966 e ora in Id., *Opere complete*, I, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, pp. 495-513. L'annuncio della prima trasmissione è in "Radiocorriere TV", XLIII, 5, 1966, p. 27. Per il rapporto di Levi con la radio, cfr. L. Scarlini, *Teatro*, in "Riga", 13, 1997, pp. 485-499 e ora anche in "Riga", 38, 2017, pp. 369-380; G. Episcopo, *On Solid Air: Primo Levi and the Radio RAI*, in *Interpreting Primo Levi. Interdisciplinary Perspectives*, edited by M. Vuohelainen and A. Chapman, New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 203-218; R. Sacchettini, *I "canali impercettibili" dell'ascolto: Primo Levi alla radio*, in *Il sistema periodico. Primo Levi chimico e scrittore (Roma, 4-6 dicembre 2019)*, a cura di V. Aquilanti, A. Dolfi e M. L. Meneghetti, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei-Bardi Edizioni, 2022, pp. 263-280; R. Sacchettini, *Primo Levi chimico della radio*, in R. Sacchettini e N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023, pp. 43-49.

fantascienza dei fumetti di Flash Gordon) è in un certo qual modo debitrice del "modello BARD", la versione più evoluta del "VERSIFICATOR" che compare nel racconto di Levi sulle pagine del "Mondo" e viene presentata così in apertura del testo:

> "'No, non è un poeta, sia ben chiaro', mi disse: 'il modello BARD è molto più delicato e costoso. È un semplice versificatore, e come tale non ha molta fantasia. Però rende ottimi servigi per lavori di routine, e d'altronde, in queste ultime settimane, ha un po' stupito perfino noi'."[10]

Nell'adattamento radiofonico di sei anni più tardi l'incipit *ex abrupto* scompare per essere sostituito, nello scambio di battute dialogiche tra i personaggi, da altre parole:

> "Prima di tutto, sia ben chiaro: questo non è un poeta. Se lei cerca un poeta meccanico vero e proprio, dovrà aspettare ancora qualche mese: è in fase di avanzata progettazione presso la nostra casa madre, a Fort Kiddiwanee, Oklahoma. Si chiamerà The Troubadour, 'Il trovatore': una macchina fantastica, un poeta meccanico *heavy-duty*."[11]

A parlare in entrambi i casi è Mr Simpson, l'agente di commercio della NATCA, fantomatica azienda con sede a "Fort Kiddiwanee, Oklahoma", protagonista o coprotagonista di molti dei racconti di *Storie naturali*.[12] Assente nel racconto del 1960, dove si parla di una generica "officina della NATCA Ltd", l'indicazione topografica introduce un riferimento curioso, perché l'Oklahoma esiste, ma la città nominata con tanta precisione non compare sulle mappe. Si crea in tal modo un'ambiguità tra un luogo reale e uno immaginario, che per il suo tessuto

---

[10] P. Levi, *Il Versificatore* [racconto], cit.

[11] Id., *Il Versificatore* [atto unico], cit., p. 502.

[12] Sui racconti fantascientifici di Primo Levi, cfr. almeno F. Cassata, *Fantascienza? Science Fiction?*, trad. inglese di G. McDowell, Torino, Einaudi, 2016 e ora in *Lezioni Primo Levi*, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Milano, Mondadori, 2019, pp. 313-413.

sonoro richiama oltretutto paesaggi di frontiera da Far West e giochi da bambini. È un ritmo che rimane impresso e che nello *Scrittore robot* Malerba riprende in un passo esplicito fino quasi alla trasparenza:

> "[…] sto lavorando segretamente al mio nuovo romanzo con l'aiuto di un piccolo computer che ho avuto in prestito da una famosa ditta americana di Minneapolis, Minnesota. […] Ho usato la mia 'intelligenza artificiale' anche per correggere alcuni racconti ancora inediti (compreso il testo che sto scrivendo in questo momento), ma l'ho impiegato a fondo soprattutto nella stesura del nuovo romanzo che dovrebbe segnare il mio decollo artistico, o la mia decapitazione."[13]

Al netto del *calembour* con cui si chiude il periodo e che richiama le prose cinesi delle *Rose imperiali*, pubblicate da Bompiani nel 1974, si impongono due considerazioni. La prima riguarda appunto la geografia: americana come quella di Levi e con la stessa scansione fonica, composta da città e Stato secondo l'uso statunitense. Anche se la località menzionata da Malerba ha una dimensione concreta, l'assenza del nome dell'azienda produttrice fa cadere la genesi del "piccolo computer" in una sorta di indeterminatezza. Si può stabilire in quale città è stata inventata la macchina, ma non da quale laboratorio, al contrario di quanto accade nel *Versificatore*. La seconda osservazione coinvolge l'inciso che Malerba pone tra parentesi: "compreso il testo che sto scrivendo in questo momento". Pur se collocato in una posizione non forte (non è l'incipit e nemmeno l'explicit del racconto), è difficile non mettere in dialogo il gioco metatestuale di Malerba, frequente anche in altri racconti di *Testa d'argento* e peraltro suo tratto distintivo,[14] con l'espediente adottato in

[13] L. Malerba, *Lo scrittore robot*, cit., p. 819.

[14] Emblematica l'osservazione secondo cui in Malerba "la letteratura diviene teoria della letteratura" e "non parla d'altro che di se stessa" (W. Pedullà, *La metamorfosi del cerchio*, in Id., *Il morbo di Basedow ovvero dell'avanguardia*, Cosenza, Lerici, 1975 e ora in "L'illuminista", VI, 17-18, 2006, pp. 217-234: la citazione è a p. 233). Sulla metatestualità dei primi romanzi di Malerba, cfr. anche N. Turi, *Romanzo*

chiusura del *Versificatore*. Entrambe le redazioni del testo di Levi terminano infatti in modo analogo: "Questa relazione, ad esempio, è opera sua" (nel racconto)[15] e "Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua" (nel radiodramma).[16] La trovata sarà anche di maniera e in quanto tale piuttosto consueta e poligenetica, eppure non è da escludere che Malerba, come Levi autore anche per la radio, abbia inteso citare proprio questo passaggio: la coincidenza dell'argomento e gli altri segnali intertestuali portano anzi a credere che sia estremamente probabile.[17]

3. *Fantasmi autoriali*

L'oggetto computer e le riflessioni che esso trascina con sé all'interno del racconto assolvono la funzione di una marca temporale: servono per richiamare temi, contesti e dibattiti degli anni Sessanta. Che a modello sia preso Levi (e non un altro autore) aiuta però anche a spostare l'attenzione dalle sperimentazioni della Neoavanguardia fiancheggiata da Malerba in direzione di un'altra area letteraria, rappresentata nello specifico dal *milieu* einaudiano. Nel risvolto di copertina di *Storie naturali* è infatti Italo Calvino a sottolineare l'inclinazione dei "divertimenti" leviani per i "giochi combinatori".[18] E non sarà un caso che l'anno

delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 134-135.

[15] P. Levi, *Il Versificatore* [racconto], cit.

[16] Id., *Il Versificatore* [atto unico], cit., p. 513.

[17] Per i testi radiofonici e i radiodrammi di Malerba, oltre alle sue ormai classiche *Interviste impossibili* (Milano-San Cesario di Lecce, Lupetti-Manni, 1997) e ai testi raccolti nel volume *Ai poeti non si spara*, cfr. N. Turi, *Luigi Malerba, uno scrittore per la radio*, in R. Sacchettini e N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom*, cit., pp. 102-108.

[18] I. Calvino, *Damiano Malabaila, "Storie naturali"*, in Id., *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di L. Baranelli e C. Ferrero, introduzione di T. Munari, Milano, Mondadori, 2023, pp. 294-295 (la citazione è a p. 294).

successivo, in una celebre conferenza in seguito accolta in *Una pietra sopra*, dopo aver citato Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e gli esponenti del *nouveau roman*, Noam Chomsky e Algirdas J. Greimas, Andrej Kolmogorov e l'Oulipo di Raymond Queneau, lo stesso Calvino ponga una domanda provocatoria: "affidato a un computer il compito di compiere queste operazioni [di combinazioni linguistiche e strutturali], avremo la macchina capace di sostituire il poeta o lo scrittore?".[19] L'ipotesi è la medesima da cui si origina l'invenzione narrativa di Levi e, pur formulata come un quesito, a quest'altezza di anni ha ancora un gusto di tipo futuristico. Calvino scansa però la questione di una possibile applicazione pratica (che coinvolgerebbe l'identità e l'esistenza stessa dell'autore) per concentrarsi sulla sua "realizzabilità teorica" e interrogarsi, sempre in via congetturale e persino ludica, sullo "stile d'un automa letterario".[20] La soluzione che propone al lettore di metà anni Sessanta appare controintuitiva: "Penso che la sua vera vocazione sarebbe il classicismo: il banco di prova d'una macchina poetico-elettronica sarà la produzione", scrive Calvino, "di romanzi con tutte le regole".[21]

Lo scrittore robot costeggia dappresso *Cibernetica e fantasmi* e, rileggendo i due testi in successione, è quasi impossibile non richiamare le parole della conferenza nel momento in cui, nel racconto di Malerba, la voce narrante chiarisce le istruzioni con cui ha programmato la macchina ricevuta in prestito dagli Stati Uniti:

---

[19] Id., *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980 e ora in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 205-225 (la citazione è a p. 212).

[20] Ivi, p. 213.

[21] *Ibidem*. Per una lettura attualizzante della conferenza su *Cibernetica e fantasmi*, cfr. A. Prencipe e M. Sideri, *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale*, prefazione di M. C. Carrozza, Roma, Luiss University Press, 2023, in particolare il quinto capitolo (*Domande umane e risposte cibernetiche*).

"Ho fatto memorizzare al computer prima di tutto i dati sulle mie intenzioni letterarie, cioè sul tipo di romanzo che intendevo scrivere […]. Il computer mi dà dei consigli, collabora alle varie stesure come un amico intelligente e molto colto anche se tendenzialmente un po' conformista (per 'indirizzarlo' gli ho fatto memorizzare vari capolavori scegliendo gli autori secondo criteri che corrispondono alla mia nuova ideologia letteraria. Sterne sì, Thackeray no; Stendhal e Flaubert sì, Maupassant e Dickens no; Kafka sì, Hemingway no; Dossi, Svevo e Gadda sì, Manzoni, Verga e D'Annunzio no, e via dicendo)."[22]

Al di là dei modelli proposti (sui quali sarebbe comunque utile indagare per capire fino a quale punto l'elenco rappresenti una provocazione al lettore avvertito oppure sia una traccia utile per approfondire lo studio dell'intertestualità in Malerba)[23] e dell'applicazione narrativa di quella vocazione al classicismo immaginata da Calvino per gli automi letterari, allargando il discorso dalle questioni tematiche e stilistiche alle intenzioni della scrittura viene da chiedersi se in discussione siano non le scelte autoriali, bensì i gusti del pubblico e le ossessioni della critica.

4. *Combinazioni per un best seller*

Nella raccolta del 1988 *Lo scrittore robot* è preceduto dal *Magnifico truffatore* e persino sulle pagine del "Corriere della Sera" i due testi sono susseguenti: *La più gran truffa di tutto il mondo* (così il titolo originario, con un occhiello didascalico che recita "Un racconto di Luigi Malerba") esce in terza pagina il 4 gennaio 1982, e tra questa pubblicazione e il

[22] L. Malerba, *Lo scrittore robot*, cit., pp. 819-820.

[23] In questo senso, per una prima indagine sul rapporto di Malerba con Verga tra anni Cinquanta e Settanta rimando a S. Cavalli, *Luigi Malerba tra funzione Verga e modello Visconti*, in *La funzione Verga nel Novecento e oltre*, a cura di D. La Monaca e D. Perrone, Biblioteca della Fondazione Verga (Serie Convegni, n. s., 5), Leonforte, Euno, 2023, pp. 155-162.

successivo racconto del 27 giugno non compaiono prose d'invenzione.[24] All'apparenza manca una correlazione diretta tra i temi affrontati, eppure il protagonista è il medesimo: un personaggio senza "nessuna predisposizione per le matematiche", ma con una volontaristica inclinazione per inganni, finzioni e furti, che arriva a prendere una laurea in ingegneria, a pubblicare "un trattatello sui calcoli del cemento armato sommerso" (il suo "capolavoro di truffatore") e coltiva ora come "colpo a sorpresa" il progetto di "un romanzo di successo".[25] Una celia alla quale però allude il successivo incipit dello *Scrittore robot*: "Ho scritto il mio primo romanzo quasi per scherzo", rivela ad apertura di pagina la voce narrante. E prosegue: "Duecentomila copie vendute. Da allora ho abbandonato il mio lavoro di ingegnere progettista presso una industria di apparecchi elettronici per dedicarmi interamente alla letteratura".[26]

Stesso lavoro di ingegnere (l'affinità con l'elettronica spiegherebbe forse la passione per l'informatica e le sue applicazioni in campo letterario), stessa motivazione per l'avvio della scrittura: un esperimento per mettere alla prova le proprie doti di impostore, una burla rivolta ai lettori oppure, meglio ancora, una beffa a sé stessi.[27] Anche senza chiamare

---

[24] L. Malerba, *La più gran truffa di tutto il mondo*, in "Corriere della Sera", 4 gennaio 1982, p. 3. Con il titolo *Il magnifico truffatore* il racconto è in Id., *Testa d'argento*, cit., pp. 812-816. Tra il gennaio e il giugno del 1982 sono invece presenti altri interventi firmati da Malerba: i due reportage *Perché la Russia teme Samarcanda* (8 febbraio 1982, p. 3, rielaborato in Id., *Cina Cina*, cit., pp. 89-96 e con ulteriori varianti in Id., *Il viaggiatore sedentario*, cit., pp. 113-119) e *A Samarcanda sembra di vivere in un film* (22 febbraio 1982, p. 3, rielaborato in Id., *Cina Cina*, cit., pp. 96-103 e con ulteriori varianti in Id., *Il viaggiatore sedentario*, cit., pp. 119-125), l'articolo di opinione *Armi e conto in banca* (13 aprile 1982, p. 3) e il pezzo sul cinema *Un anno al buio fra riti, sofferenze e nefandezze* (22 maggio 1982, p. 15).

[25] Id., *Il magnifico truffatore*, cit., pp. 813 e 815.

[26] Id., *Lo scrittore robot*, cit., pp. 817-818.

[27] Per quest'ultimo aspetto, cfr. R. Luperini, *Malerba novelliere*, in *Simmetrie naturali. Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, pp. 57-64. Luperini cita, tra il resto, un'intervista rilasciata da Malerba a Giuseppe Saltini per "Il Tirreno" del 30 ottobre 1988, in occasione dell'uscita di *Testa d'argento*, e

in causa le teorie manganelliane di una "letteratura come menzogna" e le prove che in più occasioni ne ha dato Malerba tra gli anni Sessanta e Settanta, converrà andare a rileggere la descrizione dell'ultimo inganno architettato dal "magnifico truffatore", quello del "romanzo di successo":[28]

> "Ho già in mente la trama e i personaggi principali, ho in mente anche il titolo. Sarà un romanzo scritto in forma piana e semplice, ma vi si discuteranno molte idee filosofiche. Una storia di delitti commessi per rivalità filosofiche mi sembra una idea originale, o sbaglio? Di solito nei romanzi la gente si ammazza per sentimenti o per denaro. Qui no, qui avverranno molti delitti misteriosi orditi da personaggi che vogliono fare prevalere i loro concetti. Io so di non avere nessun talento per la scrittura, sono proprio negato, ma ho già comprato un best-seller storico che fa al caso mio. Ne ricalcherò lo schema usando parole diverse e idee diverse, porterò l'azione ai nostri giorni e cambierò anche l'ambiente. Nessuno si accorgerà che ho preso a modello quel libro. Io sono di una furbizia diabolica."[29]

Nessun dubbio che il "romanzo scritto in forma semplice e piana" sia un esempio di quei libri di consumo scritti in "un linguaggio facile e comunicativo" di cui la voce narrante discute anche nello *Scrittore robot*.[30] E nessun dubbio nemmeno sull'identità del libro sottoposto a saccheggio (altro che la lettura col rampino di Giovan Battista Marino…). Il "best-seller storico" è con ogni evidenza *Il nome della rosa* di Umberto Eco, primo romanzo dell'ex teorico della Neoavanguardia, uscito per Bompiani nel 1980 e trionfatore al Premio Strega dell'anno successivo.[31] Più problematico, semmai, stabilire se questa sia una delle solite menzogne del

---

ora in L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, San Cesario di Lecce, Manni, 2008, pp. 244-255, dove si legge: "Per quanto riguarda la beffa che è la molla principale delle antiche novelle, la novità di *Testa d'argento* sta nel fatto che i miei personaggi ordiscono beffe non a danno degli altri ma a danno proprio" (ivi, p. 244).

[28] Per l'inattendibilità delle voci narranti in Malerba, cfr. almeno F. Muzzioli, *Il narratore diviso, ovvero i salti mortali della scrittura*, in *Simmetrie naturali*, cit., pp. 19-30 (con titolo lievemente variato il medesimo intervento è anche in Id., *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, pp. 173-185).

[29] L. Malerba, *Il magnifico truffatore*, cit., pp. 815-816.

[30] Id., *Lo scrittore robot*, cit., p. 820.

[31] U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980; ora in una nuova edizione con i disegni e gli appunti preparatori dell'autore, Milano, La nave di Teseo, 2020.

narratore, un tranello per disorientare il lettore; oppure se, scivolando dal piano della finzione letteraria a quello della pratica scrittoria, Malerba abbia davvero compiuto un'operazione simile e sia riuscito a ingannare lettori e critici, ignari della contraffazione.

Uno sguardo alla cronologia permette di restringere il campo su un possibile esempio della "più gran truffa di tutto il mondo", come recita il titolo del racconto uscito sul "Corriere della Sera" nel gennaio 1982. La stesura dei racconti di *Testa d'argento* si interseca infatti con i cantieri di *Diario di un sognatore*, pubblicato da Einaudi nel 1981, e del *Pianeta azzurro*, uscito per Garzanti due anni prima rispetto a *Testa d'argento*.[32] Quest'ultimo in particolare non solo è ambientato in un tempo presente collocato tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, quando l'Italia è scossa da scandali politici e inchieste sulle logge massoniche,[33] fatti di cronaca ben distinti dal medioevo ricostruito da Eco quale specchio di un'attualità foriera di altrettante inquietudini ("porterò l'azione ai nostri giorni", dichiara Malerba nel *Magnifico truffatore*); ma gli eventi prendono avvio a Porto Santo Stefano, sul promontorio dell'Argentario, all'incirca quattrocento chilometri a Sud rispetto al luogo che fa da scenario al *Nome della rosa*, individuato lungo quello stesso litorale sul "dorsale appenninico […] tra Lerici e Turbia" ("cambierò anche l'ambiente").[34] Potrebbe essere un abbaglio o una forzatura, oppure ancora "potrebbe trattarsi solo di una serie di coincidenze" per le quali "occorre trovare una regola di

[32] L. Malerba, *Diario di un sognatore*, Torino, Einaudi, 1981 e Id., *Il pianeta azzurro*, Milano, Garzanti, 1986. Cfr. l'intervista *Vendere libri*, rilasciata a Diego Zandel per l'"Avanti!" dell'8 gennaio 1989 e ora in Id., *Parole al vento*, cit., pp. 105-108 (in particolare p. 105).

[33] Cfr. G. Ruozzi, *Introduzione*, cit., che definisce il romanzo "impegnativo e provocatorio" in quanto "tra i testi più apertamente politici del secondo Novecento" (ivi, p. XXXII).

[34] Entrambe le citazioni da Malerba sono in *Il magnifico truffatore*, cit., p. 816; quella da Eco è in *Il nome della rosa*, cit., p. 20.

corrispondenza", come chiarisce frate Guglielmo al giovane Adso; eppure l'aletta di copertina della prima edizione del *Pianeta azzurro* svela precisi legami testuali.[35] Laddove il "magnifico truffatore" dichiara di voler scrivere, sul modello appunto del *Nome della rosa*, "una storia di delitti commessi per rivalità filosofiche" per sfoggiare la propria "furbizia diabolica",[36] *Il pianeta azzurro*, stando al suo paratesto, è "un libro di vasto impegno letterario, ma anche un congegno narrativo, una diavoleria" che racconta la vicenda di un personaggio teso a "giustificare una sua 'ideologia del delitto'".[37] Se è vero, come scrive Malerba pochi anni prima, che attraverso i risvolti editoriali "si può risalire alle ambizioni più segrete dello scrittore" e "completare la sua scheda-verità", si è costretti ad ammettere che le convergenze lessicali sono portatrici di significato.[38]

Il rapporto tra il racconto del 1982 e il romanzo pubblicato nel 1986 è rovesciato rispetto a quello che per esempio si instaura, all'interno della raccolta del 1988, tra *Diario di un sognatore* e *Il plagio*, apparso in prima battuta su "la Repubblica" del 17 luglio 1983.[39] *Il magnifico truffatore* anticipa il *Pianeta azzurro*, non lo cita a posteriori: solo che, da boutade di poche righe, lo scampolo di trama si trasforma in una struttura complessa. Una struttura sulla quale la critica ha giustamente insistito e che diventa ora trasparente nei confronti del modello: al cuore del *Pianeta azzurro* si trova l'edizione di tre quaderni manoscritti, ritrovati in maniera fortuita e scritti

[35] Id., *Il nome della rosa*, cit., p. 204.
[36] L. Malerba, *Il magnifico truffatore*, cit., p. 816.
[37] Id., *Il pianeta azzurro*, cit., risvolto di copertina.
[38] Id., *Diario delle delusioni. Il Medioevo è di nuovo qui*, in "Corriere della Sera", 7 febbraio 1979, p. 3.
[39] Per la data di pubblicazione del racconto su "la Repubblica", cfr. G. Ronchini, *Notizie sui testi*, in L. Malerba, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1559-1669 (in particolare p. 1628) e G. Ruozzi, *Introduzione*, cit., p. XXXII.

in forma diaristica o, meglio, memorialistica;[40] a questi si aggiungono le chiose, anch'esse in prima persona, che fanno da contrappunto alla vicenda e vi immettono digressioni didascaliche sovente di spessore storico-filosofico;[41] infine, in posizione speculare rispetto alla struttura del romanzo di Eco, compaiono tre note d'autore o, meglio, tre note di un narratore autoriale che, come il chiosatore e come già l'estensore dell'introduzione al *Nome della rosa*, mostra di condividere porzioni di biografia con l'autore reale del *Pianeta azzurro*.[42] La truffa congegnata da un personaggio di finzione diventa così un libro che gioca con la struttura di un best seller, ne scompone gli elementi e infine li riassembla per creare un nuovo oggetto editoriale. La vera *ars combinatoria* è questa, con buona pace del Ramon Llull evocato da Calvino in *Cibernetica e fantasmi*.[43]

5. *L'autore di qualità*

Lo scrittore robot pone quindi in campo questioni più complesse di un mero recupero del tema combinatorio a vent'anni di distanza rispetto agli esperimenti di Balestrini e alle riflessioni di Calvino, anche se ci si può comunque divertire a rintracciare all'interno dell'intera raccolta in cui è

[40] Per la finzione del manoscritto ritrovato nel *Pianeta azzurro*, cfr. G. Ronchini, *"Un commerciante di francobolli può essere tutto". I centomila volti del personaggio laico di Malerba*, in *Simmetrie naturali*, cit., pp. 30-41 (in particolare p. 37), dove il precedente cronologico del *Nome della rosa* è nominato, ma l'attenzione è concentrata sul *Sogno della camera rossa*, presente *en abyme* nel *Pianeta azzurro*, cit., p. 219. Per l'ambiguità della forma diaristica priva di datazione, cfr. M. Corti, *Una scommessa con il reale*, in "L'Illuminista", VI, 17-18, 2006, pp. 173-187 (in particolare p. 180). Con titolo lievemente variato l'articolo di Corti era già in "Autografo", V, 13, 1988, pp. 3-21.

[41] Cfr. M. Corti, *Una scommessa con il reale*, cit., pp. 182-185.

[42] Per le coincidenze biografiche di narratore, narratore autoriale e autore reale, cfr. G. Ronchini, *"Un commerciante di francobolli può essere tutto"*, cit., p. 36. Desumo l'espressione "narratore autoriale" da P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 54.

[43] I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 210.

inserito modi di dire che rimandano alle scritture degli anni Sessanta con forme di autotestualità esibita ("Posso esprimere un concetto?" è per esempio domanda ricorrente sia nell'originale televisivo del 1966, sia in *Testa d'argento*).[44] La materia coinvolge piuttosto le ragioni della narrazione; si intreccia con la polemica verso i libri di consumo; mette in discussione la formula (se mai ne esista una predeterminata) del "romanzo di qualità". È innegabile che si ravvisi più di un'analogia con l'anticipazione dell'inchiesta che Gian Carlo Ferretti pubblicherà di lì a breve sul fascicolo del 31 luglio 1982 di "Belfagor" e sarà edita da Laterza l'anno successivo. Ferretti definisce *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, capolavoro combinatorio di Calvino, e *Il nome della rosa* di Eco, usciti nel passaggio di decennio l'uno a ridosso dell'altro, quali esempi di una "ingegneria letteraria" che ricorda "scelte e sperimentazioni degli anni sessanta, ma in un contesto che sembra riproporre il problema di una letteratura 'a livello industriale' in termini molto mutati rispetto alla provocazione vittoriniana del 'menabò 4' 1961".[45] Dove però la "letteratura 'a livello industriale'" sarà da intendersi propriamente come sottoposta alle leggi del cottimo e del consumo (non prodotta in serie grazie all'aiuto di

[44] L. Malerba, *Ai poeti non si spara*, cit., pp. 52, 55, 63, 76, 84; Id., *I delfini dell'Eur*, in "la Repubblica", 21 luglio 1985, p. 20, poi in Id., *Testa d'argento*, cit., e ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., pp. 736-747 (la citazione è a p. 737). La medesima espressione, attratta forse dal tema informatico, è anche in *La mia donna ideale*, uscito in *plaquette* per le romane Edizioni dell'Elefante nel 1996, poi in Id., *Ti saluto filosofia*, Milano, Mondadori, 2004 e ora in Id., *Tutti i racconti*, cit., pp. 435-448 (la citazione è a p. 441).

[45] G. C. Ferretti, *L'autore di qualità e il compromesso editoriale*, in "Belfagor", XXXVII, 4, 1982, pp. 461-474 (le citazioni sono alle pp. 470 e 471). Notevolmente ampliato, l'articolo confluisce in Id., *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983 e ora con prefazione di V. Brigatti, Milano, Ledizioni, 2019 (le medesime citazioni si trovano alle pp. 39 e 40). Il riferimento è ovviamente al saggio *Industria e letteratura*, apparso sul "menabò 4" del 1961, che si legge ora in E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008^2, pp. 955-962.

quel "cretino velocissimo" che è il computer secondo Malerba)[46] e le coincidenze con *Lo scrittore robot* andranno interpretate nello stesso senso in cui una "prossimità tematica" si dà, qualche anno prima, tra le decollazioni del racconto incipitario delle *Rose imperiali* e quelle quasi coeve della *Decapitazione dei capi* di Calvino.[47] Come che sia, Malerba sembra ribattere punto per punto al ragionamento di Ferretti:

> "In questo periodo si sono letti molti articoli che parlano dei cosiddetti best-sellers. Una quantità di stupidaggini grottesche, per esempio che sarebbero libri 'programmati', 'fatti a macchina', prodotti dalla nuova tecnologia letteraria. Invece è proprio il contrario, posso dirlo con precisa cognizione. Il successo commerciale si può fabbricare solo artigianalmente, lo dimostrano i grandi successi dell'Ottocento quando il romanzo era soprattutto artigianato e i computers erano di là da venire. È invece il successo artistico che si può programmare e ottenere con la tecnologia. Un libro come l'*Ulisse* di Joyce teoricamente si può fabbricare con l'aiuto dell'elettronica, *Il padrone delle ferriere* o il mio *Addio sirena* nemmeno a pensarci."[48]

James Joyce, Georges Ohnet, sé stesso quale autore fittizio (*Addio Sirena* potrebbe essere uno dei molti titoli di *Itaca per sempre*, di un quindicennio più tardo) sono tutti esempi di autori reali o immaginari che hanno ottenuto successo. Con una differenza: diversamente da *Ulysses*, i romanzi sentimentali e d'intreccio più celebri presso il pubblico sono

---

[46] L. Malerba, *Il cretino velocissimo*, in "la Repubblica", 18 marzo 1984, p. 20. Sul rapporto tra letteratura di consumo e serialità sono sempre da tenere presenti le riflessioni che Eco affida a *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, uscito sul "menabò 5" del 1962 e poi incluso nella seconda edizione del suo *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1967[2], oltre alle osservazioni contenute in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

[47] G. Ruozzi, *Introduzione*, cit., p. XXII. Cfr. L. Malerba, *La Terra*, in "Siprauno", 4, 1969, pp. 97-107, poi in Id., *Le rose imperiali*, Milano, Bompiani, 1974 e ora in Id., *Tutti i racconti*, cit., pp. 131-137; I. Calvino, *La decapitazione dei capi*, in "Il Caffè", XVI, 4, 1969, pp. 3-14, poi in Id., *Prima che tu dica "Pronto"*, Milano, Mondadori, 1993 e ora in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, con una bibliografia degli scritti di I. Calvino a cura di L. Baranelli, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 242-256.

[48] L. Malerba, *Lo scrittore robot*, cit., pp. 818-819.

ignorati dalla critica; e in questo senso è interessante che tanto l'autore fittizio quanto Ohnet rimangano anonimi nel testo. Ai lettori di professione (la terza tipologia apostrofata da Eco nel risvolto alla prima edizione del *Nome della rosa*) s'indirizza allora l'inganno dell'aspirante "scrittore robot": la stesura di un "romanzo di qualità" da pubblicarsi sotto pseudonimo per guadagnare l'attenzione dei recensori superciliosi e "rid*ere* alle loro spalle, in incognito".[49] Le sperimentazioni linguistiche e sintattiche di una prosa d'avanguardia possono essere riprodotte: Balestrini insegna e Calvino avverte che il computer è soprattutto "uno strumento […] della destrutturazione formale" e "della contestazione dei nessi logici abituali".[50] Nello *Scrittore robot* non sono perciò i best seller a essere "programmati" e programmabili, ma un romanzo nel quale si giunge per via di automatismi a "confondere la sintassi", a "deformare le parole troppo comuni" oppure a "inventarne delle nuove frazionando e mischiando quelle esistenti" per creare infine "un linguaggio espressivo e originale".[51] Malerba irride così alle speculazioni critiche: successo e qualità non si contraddicono tra loro, il disegno della struttura romanzesca non è appannaggio dei libri di consumo, l'attenzione agli aspetti linguistici non è (o non è più) segno distintivo di una ricerca all'avanguardia. *Il pianeta azzurro*, il romanzo la cui nascita è legata al momento in cui vengono ideati *Lo scrittore robot* e *Il magnifico truffatore*, dimostra del resto il contrario: lingua e struttura sono davvero "elementi portanti alternativi".[52]

---

[49] Ivi, p. 818.

[50] I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 213.

[51] L. Malerba, *Lo scrittore robot*, cit., pp. 820-821.

[52] M. Corti, *Una scommessa con il reale*, cit., p. 185. Corti cita in proposito l'intervista *Rabbie private e pubbliche virtù*, rilasciata da Malerba a Diego Zandel e pubblicata su "Paese Sera" del 30 ottobre 1986, nella quale si legge: "Io credo che un efficiente impianto narrativo non contraddica la qualità letteraria né la sua modernità. In questo libro non ho fatto nessuna rinuncia in tal senso, ma ho cercato di trasferire

In un'intervista rilasciata all'uscita di *Testa d'argento*, Malerba svelerà per via indiretta quale polemica si celi dietro l'invenzione narrativa del "piccolo computer […] avuto in prestito da una famosa ditta americana di Minneapolis, Minnesota".[53] Rispondendo a una domanda di Diego Zandel, Malerba confessa la propria impressione di trovarsi in "un momento particolare in cui talvolta la critica prende il sopravvento sul testo e la cosa si spiega con la mancanza, e il desiderio, di un progetto letterario".[54] E prosegue:

> "[…] la narrativa somiglia sempre più a un territorio sconvolto dove i sopravvissuti tentano di ricostruire dei modelli, delle strutture, senza avere alle spalle una tradizione utilizzabile. Una situazione di questo genere esalta gli scrittori avventurosi, ma deprime il contesto e disorienta i lettori. Nel disorientamento generale direi piuttosto che la tendenza non è tanto quella di scrivere per i critici ma, al contrario, di scrivere solo per il pubblico rinunciando ad ogni ambizione che non sia quella delle vendite."[55]

L'aspirazione a "diventare uno 'scrittore robot', ma di qualità", fuori dalla metafora, non è dunque uno spregiudicato tentativo di competere con le "leggi della sopravvivenza letteraria" che "saranno sempre più spietate nei prossimi anni", come recita la chiusa del racconto.[56] Non si tratta del "mercato delle lettere", né della vendibilità dei prodotti editoriali che ne condiziona la scrittura o del manierismo di un'avanguardia fuori tempo.[57] È

---

nell'impianto romanzesco, in una macchina narrativa efficiente, tutte le istanze che in altri libri ponevo nel linguaggio" (ivi, p. 180).

[53] L. Malerba, *Lo scrittore robot*, cit., p. 819.

[54] Id., *Vendere libri*, cit., p. 107.

[55] Ivi, pp. 107-108.

[56] Id., *Lo scrittore robot*, cit., p. 821.

[57] L'espressione è quella che dà il titolo a un fortunato e discusso saggio di G. C. Ferretti, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979; cfr. G. C. Ferretti, *Le lettere e il mercato. Appunti per un'anticritica*, in "Belfagor", XXXV, 5, 1980, pp. 587-602. Per il ruolo dei criteri di leggibilità e vendibilità nell'orientamento delle scelte editoriali dagli anni Ottanta in poi, si veda I. Piazza, *"Canonici si diventa". Mediazione editoriale e canonizzazione* nel *e* del *Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022.

invece, per via antifrastica e paradossale, come tipico di Malerba, un modo per denunciare la necessità di richiamarsi a degli antecedenti, riprendere temi e modelli da un momento della storia letteraria nella quale il rapporto con i lettori appariva più limpido. Scoprire le trame intertestuali nello *Scrittore robot* non è perciò un esercizio intellettuale, un gioco per risolvere le sfide poste dal narratore e, con lui, dall'autore, perché serve nel concreto a ritrovare la via in quella pratica letteraria che Malerba definisce "un territorio sconvolto". È sempre una questione di orientamento: Calvino aveva parlato di chiavi e labirinti, Malerba usa frammenti di citazioni come fossero briciole lasciate a un lettore in procinto di perdersi. La presenza del *Versificatore* sottotraccia allo *Scrittore robot* dovrebbe essere allora interpretata in questo senso: marca temporale e bussola narrativa, Primo Levi è un esempio di una "tradizione utilizzabile" alla quale guardare, una sponda a cui appoggiarsi per non farsi "prendere di sorpresa" dalle incertezze lungo la strada.[58]

[58] L. Malerba, *Lo scrittore robot*, cit., p. 821.

MATERIALI / MATERIALS

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

ROSARIA IOUNES-VONA

ENIGMI CINQUECENTESCHI A CONFRONTO: “LE PIACEVOLI NOTTI” DI STRAPAROLA E L’“ACCADEMIA DI ENIGMI IN SONETTI” DI MADONNA DAPHNE DI PIAZZA

Il successo della raccolta cinquecentesca *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (1480?-1557?)[1] è stato messo in esergo da numerosi studiosi ed è attribuito alla novità della materia, ossia la compresenza di favole ed enigmi, con la quale l’opera si differenzia da altri novellieri, Matteo Bandello e Antonfrancesco Grazzini. I settantatré racconti si presentano infatti come novelle di tipo boccacciano, ma anche come facezie, apologhi e fiabe; secondo la critica specializzata questo eclettismo ha contribuito molto al successo dell’opera pubblicata a Venezia in due volumi, di cui il primo uscì nel 1550 e il secondo nel 1553, entrambi per i tipi di Orfeo dalla Carta. Gli enigmi straparoliani, altrettanto numerosi, posti alla fine di ogni favola, materializzano il nesso tra i due generi, già

[1] Si veda G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000. Tutte le nostre citazioni saranno tratte da questa edizione.

presente nell'etimologia stessa del termine "enigma", talvolta confuso con l'indovinello:

> ''En grec ancien, *ainigma* désigne une 'parole obscure ou équivoque', une 'énigme' et, spécifiquement un 'oracle'; il s'agit donc d'une parole difficile à comprendre, qui nécessite une interprétation, mais porteuse de sens. Dérivé d'*ainos* – 'récit', 'conte', 'histoire', mais aussi 'sentence' ou 'proverbe' –, le mot renvoie primitivement à un discours narratif ou gnomique, avant de présenter les sèmes /obscurité/ et /équivocité/ également contenus dans le verbe *ainissesthai*: 'dire à mots couverts', 'laisser entendre', 'faire allusion à'.''[2]

Se si è spesso disorientati dai settantatré enigmi per la loro scarsa connessione con la componente *favola*, non appare inutile sottoporli ad un confronto con altre raccolte di enigmi coeve e pubblicate nella medesima città. Tra di esse, figura una 'operina'[3] che comprende settantuno sonetti, intitolata *Accademia d'enigmi in sonetti di Madonna Daphne di Piazza agli Accademici fiorentini suoi amanti. Cosa ingegnosa, arguta e bella da recitar agli acuti e elevati ingegni e di notabile piacere, non più veduta*,[4] pubblicata anch'essa a Venezia nel 1552. Il numero molto simile degli enigmi, la loro pubblicazione quasi coeva a quella del secondo volume delle *Piacevoli notti,* in una città leader nel settore dell'editoria, e l'opacità che caratterizza a tutt'oggi la biografia dei due autori, al punto da far pensare che si tratti di pseudonimi, costituiscono altrettanti stimoli scientifici. In assenza di dati biografici, il *corpus* rappresenta un asse portante della riflessione. Gli interrogativi che saranno affrontati in queste pagine sono i seguenti: quale concezione dell'enigma può essere ricavata

---

[2] H. Bouget, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Champion, 2011, p. 14.

[3] Cfr. *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal e G. Zappella, Milano-Trieste, Bibliografica-Libreria Antiquaria Drogheria, 1997, vol. I, p. 21.

[4] La raccolta è consultabile presso la Biblioteca Nazionale Marciana, con la seguente segnatura: MISC 2428. 008.

dal peritesto delle due opere? Denota distanziazione oppure citazione reciproca? Quali sono le implicazioni, figurative ed ideologiche, della forma metrica scelta per veicolare il discorso velato? Le soluzioni degli enigmi sono le stesse o no? Che cosa rivelerebbe l'analisi comparativa di un campione di enigmi dalla medesima soluzione? Alla luce degli elementi di risposta che troveremo potremo definire il livello di prossimità e/o di distanziazione tra le due raccolte. Avvieremo la nostra riflessione con l'analisi del peritesto editoriale.

1. *Il peritesto: poliedricità daphniana e classicimo straparoliano*

Il titolo della raccolta daphniana incuriosisce il lettore non solo per la sua estrema lunghezza, ma anche perché collega l'autorialità a un'accademia di enigmi e a un'autrice, due elementi importanti per il ruolo che rivestono come chiave di lettura e su cui occorre pertanto soffermarsi. Se il Mylander e gli studiosi che gli sono succeduti non hanno indentificato nell'Italia del Cinquecento, né a Venezia né altrove, nessuna accademia specializzata in materia di enigmi, come possiamo leggere nella rilevazione effettuata da Amedeo Quondam,[5] è difficile non interrogarsi sui motivi per i quali si faccia riferimento a una struttura così emblematica come potevano esserlo nel Cinquecento appunto le accademie. Secondo Giuseppe Aldo Rossi, la parola è "sicuramente adatta più a un florilegio di vari autori che non all'opera di un singolo enigmografo"[6] e costituisce di conseguenza una spia dell'autorialità dell'opera. Ma se fosse qualcos'altro? L'interrogativo

[5] Cfr. A. Quondam, *La scienza e l'Accademia*, in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Bohem e E. Raimondi, Bologna, il Mulino, 1981, p. 32.

[6] G. A. Rossi, *Enigmistica. Il gioco degli enigmi dagli albori ai giorni nostri*, Milano, Hoepli, 2001, p. 74.

appare esplicitamente lecito in quanto nel Cinquecento "il termine 'accademia' veniva impiegato per designare una molteplicità di esperienze diverse"[7] in virtù del prestigio a cui esso era legato. Massimo Rinaldi precisa a tal proposito che le accademie "praticavano attività filosofiche e letterarie tipiche del cenacolo umanista, oppure mondane e ricreative del club aristocratico".[8] Alla luce di queste osservazioni, si potrebbe azzardare l'ipotesi che l'impiego del termine "accademia", giunto all'elogio dell'enigma come genere altamente intellettuale ed elitario, abbia lo scopo di nobilitare la raccolta. Il titolo si presenta inoltre come una dedica rivolta a dei misteriosi "accademici fiorentini" amanti di Madonna Daphne di Piazza: la messa in rilievo del legame amoroso non elude il mistero legato agli uni e all'altra. L'assenza di cenni biografici, seppur embrionali, relativi all'autrice, rende tanto più sorprendente la dedica ai suoi amanti, la cui identità è invece precisata. Difficile non interpretare tale fiorentinità come l'espressione di un elogio della città che incarnava l'Umanesimo e la letteratura in volgare,[9] lingua in cui è scritta la raccolta. Osserviamo inoltre che il termine "amanti" dà luogo a un'anfibologia, in virtù della quale esso potrebbe riferirsi anche all'Accademia di enigmi, cioè all'istituzione in sé, esprimendo in tal modo l'interesse dei fiorentini per il genere dell'enigma e l'istituzione ad esso legata.

---

[7] E. Irace e M.A. Panzanelli Fratoni, *Le accademie in Italia dal Cinquecento al Settecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, p. 314.

[8] M. Rinaldi, *Le accademie del Cinquecento*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. II. Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Treviso, Angelo Colla, 2007, p. 343.

[9] Lina Bolzoni ricorda l'importanza attribuita al volgare "conformemente a un processo che trova piena attuazione proprio tra il '50 e il '60, a Venezia in particolare: il volgare acquista piena autocoscienza della propria dignità e autonomia, in campo poetico […] e, generalmente, in campo editoriale", *L'Accademia veneziana*: *splendore e decadenza di una utopia enciclopedica,* in *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, cit., p. 130.

Il seguito del titolo richiede a sua volta di essere convocato nella nostra analisi: “Cosa ingegnosa, arguta e bella da recitar agli acuti e elevati ingegni e di notabile piacere, non più veduta”. Vi leggiamo infatti una presentazione iperbolica tanto dell’enigma quanto del pubblico a cui esso è destinato – tramite l’impiego del poliptoto “ingegnosa/ingegni” – sorretta dalla messa in rilievo del carattere eccezionale di tale Accademia. Questo registro lessicale basato sulla difficoltà di risolvere gli enigmi è presente anche nelle sezioni delle *Piacevoli notti* dedicate alla ricezione e alla delucidazione degli enigmi attraverso il reimpiego di termini come “ingenioso”, “sottil”, “dotto”, “sentenzioso” e “arguto”. E come non prendere in considerazione il verbo “recitar” che rimanda a sua volta a quell’istituzione che l’accademia rappresentava nel Cinquecento, “luogo del primato dell’oralità, veicolo di socializzazione del sapere e mezzo del suo incremento”?[10] La dicitura “Con privilegio” che completa il frontespizio e precede la marca tipografica (un cavallo passante con un paesaggio sullo sfondo) è, in quanto ad essa, l’illustrazione del nullaosta dato dal Senato della Repubblica di Venezia alla pubblicazione della raccolta: si trattava insomma di una censura preventiva senza interventi ecclesiastici, in un periodo in cui la città poteva ancora avvalersi di una grande libertà editoriale, prima della pubblicazione del primo indice, nel 1554, per i tipi di Gabriele Giolito, una versione ampliata di quello milanese coevo.

Notiamo che sul frontespizio delle *Piacevoli notti* figura la stessa dicitura, sulla quale Donato Pirovano ha apportato brillanti delucidazioni,[11] ma il titolo è molto più conciso. Se i traduttori francesi della seconda metà

[10] M. Rinaldi, *Le accademie del Cinquecento*, cit., p. 352.

[11] Si veda D. Pirovano, *Una storia editoriale cinquecentesca: le “Piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CLXXVII, 580, 2000, pp. 540-569.

del Cinquecento, Jean Louveau e Pierre de Larivey, lo hanno tradotto con *Les facétieuses nuits*, dando in tal modo al lettore un palese orientamento ermeneutico, verso un genere preciso, ossia la facezia, il titolo in italiano pone invece l'accento sulla finalità dilettevole dalla narrazione. Non dimentichiamo infatti che l'aggettivo "piacevole" rimanda anche alla serenità, alla lietezza e che nell'uso letterario antico rivestiva inoltre il significato di attivo, propizio, favorevole: insomma, lo spettro dei significati è sufficientemente ampio per indurre interpretazioni diverse, contrassegnate dalla positività. Nel titolo, inoltre, il piacere è strettamente legato alla notte, momento dalla connotazione plurima: oscurità, lentezza, femminilità, segreto, fantasticheria e inconscio orientano la lettura e l'interpretazione del testo. Il *Proemio* ne accentua la valenza simbolica per il legame stretto stabilito con "i giorni ultimi di carnesale dedicati alle piacevollezze", al "piacevole trastullo".[12]

Le lacune biografiche relative ai due autori e l'ipotesi che i due nomi siano in realtà degli pseudonimi conducono naturalmente a soffermarsi con una particolare attenzione, non solo sul titolo, ma anche sugli altri spazi narrativi che costituiscono il peritesto.

La raccolta di Madonna Daphne di Piazza racchiude sette sezioni liminari situate all'inizio e alla fine del *corpus* enigmistico. Essa si apre infatti con la dedica dell'editore Stefano di Alessi, attivo a Venezia tra il 1548 e il 1560, e titolare della libreria del Cavalletto in calle della Bissa, situata tra S. Bartolomeo e S. Lio, cumulando quindi due profili professionali tradizionalmente dissociati[13]. Il suo catalogo "risulta tutto

[12] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., pp. 10-11.

[13] Circa l'effervescenza editoriale di Venezia nel 1550, Donato Pirovano afferma: "I numerosi committenti, la natura e la quantità degli investimenti, la promozione e la vendita del libro, il lavoro di redazione richiedono persone sempre più competenti e preparate, in un settore che quindi tende necessariamente verso la specializzazione e la diversificazione dei ruoli. Pertanto, risulta azzardato affermare,

incentrato sulla letteratura teatrale e dialettale, in particolare del Ruzante e di Andrea Calmo, a tal punto che l'opera daphniana fa caso a sé".[14] Circa il destinatario della dedica, Pietro Fassina, difficile sapere di che si tratti: si può ipotizzare un patrizio veneto, ma senza alcuna prova. Osserviamo tuttavia che ne vien fatto un ritratto molto elogioso, poiché l'editore gli attribuisce l'epiteto "humanissimo" e lo considera un destinatario ideale, come per le precedenti opere da lui pubblicate:

> "[...] ho voluto parimenti dedicarvi anchor questa, sì perché parmi assai convenirsi alla sottigliezza del vostro ingegno (per esser nel vero opera molto ingeniosa e ad eccitar le menti de lettori accomodata) sì anchora perché medianti le vostre virtù con l'autorità del vostro nome s'acquisti credito e riputatione appresso gli huomini [...]."[15]

La funzione assegnatagli dall'editore è rilevante giacché ripone in lui la speranza che l'opera diventi celebre e, nel contempo, lo esorta – secondo il *topos* della gelosia – a difenderla "da rabbiosi morsi de calunniatori".[16] Degna di interesse è anche la presentazione della raccolta: "operetta di enigmi, o vogliam dire, oscure locutioni da intendere, e giudicando quella dover non poco esser gradita agli eruditi e virtuosi".[17] L'uso del diminutivo "operetta" ricorda la lettera dedicatoria con cui si apre il primo volume delle *Piacevoli notti*, in cui l'editore, Orfeo dalla Carta, originario della riviera di Salò e molto attivo nella letteratura popolare, presenta la raccolta come "il picciol dono" dell'autore alle "donne

---

almeno per questa fase cronologica, che le professioni di tipografo, editore e libraio si identifichino in un'unica figura polivalente", in *Una storia editoriale cinquecentesca. Le piacevoli notti di Giovan Francesco Straparola*, cit., pp. 540-541.

[14] *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, cit., p. 21.

[15] *Accademia d'enigmi in sonetti di Madonna Daphne di Piazza agli Accademici fiorentini suoi amanti. Cosa ingegnosa, arguta e bella da recitar agli acuti e elevati ingegni e di notabile piacere, non più veduta*, cit., p. 1.

[16] *Ibidem*.

[17] *Ibidem*.

piacevoli e amorose":[18] esso contrasta con ciò che segue, ossia la definizione dell'enigma, discorso oscuro da delucidare, e il profilo elitario del pubblico a cui è destinato. Alla dedica formulata dall'editore della raccolta daphniana, Stefano di Alessi, fanno seguito due sonetti: il primo "in iscusatione della inventrice" e il secondo "in escusatione degli altri sonetti". Interessante la messa in rilievo nel primo sonetto, quasi a mo' di rivendicazione, dell'autorialità femminile: tramite la prosopopea, esso narra la metamorfosi di una donna dapprima in lauro, poi in marmo, che fa dono dei pomi delle sue frondi: come interpretare tale reminiscenza di stampo ovidiano? La chiave di lettura, a parer nostro, è racchiusa nell'ultima terzina: "Chi di spremerli più farà dissegno / Più ne trarrà il liquor chen lor s'asconde, / Et truoverallo più chiaro che l'oro".[19] I pomi sono una metafora degli enigmi, e il "liquor" la soluzione a cui si giunge tramite lo sforzo intellettuale dall'eccelso valore. Il sonetto successivo, in cui viene reiterato l'elogio dell'enigma, costituisce un dittico con il precedente per via non tanto del ricorso alla prosopopea, quanto per il reimpiego di lessemi quali "frondi", "pomi", e "sapori", con una differenza notevole tuttavia: esso si rivolge infatti ai "gentil, cari e pregiati / Amanti degni di supremi honori",[20] stabilendo di nuovo un nesso con il titolo e con i destinatari della raccolta. Interessante inoltre l'esortazione a porre "per gioco" sulla mensa "i pomi di scorzo", ossia gli altri sonetti enigmatici, alfin che "mondi sian de lor diffetti":[21] la risoluzione del discorso velato si inserisce al tempo stesso in una pratica ludica coniugabile con la purificazione.

---

[18] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 4.

[19] *Accademia d'enigmi in sonetti di Madonna Daphne di Piazza agli Accademici fiorentini suoi amanti. Cosa ingegnosa, arguta e bella da recitar agli acuti e elevati ingegni e di notabile piacere, non più veduta*, cit., p. 2.

[20] Ivi, p. 2.

[21] *Ibidem*.

Nel peritesto daphniano figura inoltre una sezione in prosa intitolata *Argomento*,[22] costituita da un unico paragrafo in cui l'autrice si rivolge agli "Splendidissimi amatori delle virtù" che troveranno un legittimo riposo, "doppo la longa e faticosa peregrinatione della stanca mente condotta dal disio dietro al vagabondo pensiero",[23] grazie a "una picciola accademia di Enigmi tratti dalle evidenti e formate cose della natura":[24] oltre l'effetto d'eco alla dedica dell'editore, per via del riferimento alla virtù, e la reiterazione del *topos* della modestia letteraria, notiamo qui una precisazione complementare e rilevante, ossia l'origine degli enigmi. Come possiamo rendercene conto nel percorrere la sezione intitolata *Dechiaratione degli enigmi*,[25] molti di essi hanno soluzioni quali le piante, le frondi, i sassi, l'acqua o ancora il vento, l'aria... Avremo l'occasione più in là nel nostro lavoro di precisare la tipologia delle soluzioni daphniane. Osserviamo per ora che nel peritesto editoriale figurano altre due sezioni degne di interesse, ossia il sonetto intitolato *Conclusione*,[26] dopo il settantunesimo enigma, e il *Sonetto in licentia*[27] rivolto agli Accademici. Il primo poggia sulla rappresentazione di "un gioco di enigmi chiamato / Il ver trentuno de l'arte naturale", che richiama l'enigma posto da Sansone ai filistei:

> "[...] Ho questo per sollazzo ritrovato
> Ch'un già Sansone ne impose
> A Philistei per gioco principale
> Del mel che del leone havea cavato."[28]

[22] Cfr. *ibidem*.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] Ivi, ultime due pagine, non numerate.
[26] Ivi, pp. 23-24.
[27] Ivi, p. 24.
[28] Ivi, p. 23.

Perché questo riferimento all'indovinello biblico racchiuso nell'Antico Testamento? Nel libro dei *Giudici* leggiamo che, durante il suo banchetto nuziale, Sansone pose ai trenta giovani filistei invitati il seguente indovinello: "Il cibo è uscito dal divoratore, la dolcezza è uscita dal forte". La soluzione dell'unione dei due enunciati, tautologico il primo e antitetico il secondo, è nota: Sansone aveva detto di aver estratto un favo di miele dalla bocca del leone che si era scagliato contro di lui e che aveva ucciso a mani nude. La citazione esplicita di questo enigma, uno dei più diffusi, e il filo rosso che costituisce il termine "gioco" nel sonetto confluiscono nell'attribuire all'enigma daphniano una funzione al tempo stesso ludica e cognitiva. Il *Sonetto in licentia*, a mo' di congedo, è anch'esso rilevante in quanto si presenta come un'apostrofe che l'autrice, esprimendosi in prima persona, rivolge agli "honarati accademici": ella rivendica la paternità degli enigmi, presentati metaforicamente come "l'eccelse cose de l'alma natura",[29] e l'audacia di cui ha dato prova nel proporli loro. L'ultima terzina racchiude una richiesta di perdono nei confronti di coloro che "dal nodo le pò sciorre/ Di perversa sententia aspra, empia e dura":[30] i giocatori-risolutori degli enigmi sono insomma riusciti ad aver il sopravvento sulla proponente, sciogliendo il nodo del discorso velato di cui viene di nuovo messa in esergo l'estrema difficoltà.

Il peritesto daphniano presenta quindi una evidente poliedricità che contrasta con l'uniformità del peritesto straparoliano: l'unico denominatore comune è la dedica dell'editore. Il primo volume delle *Piacevoli notti*, pubblicato il 2 gennaio 1550,[31] si apre infatti con la dedica dell'editore

[29] *Ibidem*.
[30] *Ibidem*.
[31] "Questa data va intesa secondo il calendario veneziano, che iniziava il 1° marzo. Straparola, in effetti, ottiene il privilegio di stampa in data 8 marzo 1550 e l'opera viene stampata circa dieci mesi dopo. Nel calendario attuale la data posta in

Orfeo dalla Carta alle "piacevoli e amorose donne", in cui egli annuncia il contenuto dell'opera, "le favole e gli enimmi dell'ingenioso messer Gionfrancesco Straparola da Caravaggio non men elegante che dottamente descritti".[32] Segue il *Proemio* nel quale troviamo una variante della cornice decameroniana, non la peste del 1348, bensì le guerre d'Italia e le loro ripercussioni sul ducato di Milano, in particolare a partire dal 1535. Il secondo volume, pubblicato due anni dopo, dal medesimo editore, si apre invece con una lettera dedicatoria dell'autore stesso alle "graziose e amorevoli donne", in cui egli si presenta come depositario di quanto dieci damigelle gli hanno narrato ed esorta le dedicatarie a non prestar fede ai detrattori che "con canina rabbia e con mordaci denti si moveno".[33] Un peritesto pertanto molto 'classico' con il quale l'autore (o l'editore) s'inseriva nel filone della novellistica pur proponendo un 'prodotto' nuovo per via appunto della presenza degli enigmi. E se ci spostiamo ora su un altro versante, quello dell'enunciazione degli enigmi vera e propria, giungeremo alla medesima constatazione?

2. *Diversità della forma metrica*

Nel percorrere il testo delle due raccolte, e non il peritesto, è alquanto agevole identificare le analogie e le differenze: la narrazione delle *Piacevoli notti* consta di un numero di enigmi molto simile a quella del corpus daphniano, settantatré contro settantuno, ma con la differenza ch'essi concludono ciò che l'editore Orfeo dalla Carta aveva identificato come "favole", termine, come abbiamo visto, polisemico. Agli enigmi,

calce alla lettera dedicatoria corrisponde dunque al 2 gennaio 1551", G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 4.

[32] Ivi, p. 3.

[33] Ivi, p. 425.

Straparola – o il suo editore – attribuisce in modo costante la medesima posizione, ossia alla fine della favola, e la medesima metrica, l'ottava, forma privilegiata del poema cavalleresco, un genere poetico in cui trovano ampio spazio le prove: come a voler dire che l'enigma in fondo non è solo un divertimento per trascorrere le ultime tredici notti di carnevale, ma qualcosa di più, un rito di passaggio con degli ostacoli da superare. L'eclettismo della "favola" appare pertanto compensato dall'omogeneità formale dell'enigma, il quale funge da filo conduttore tra i due volumi della raccolta, rendendo in tal modo meno plausibile l'ipotesi del Di Francia secondo la quale il volume del 1553 è il frutto di una redazione affrettata, generata dalla brama di celebrità dell'autore.[34]

Pubblicata nel 1552, ossia un anno dopo il primo volume delle *Piacevoli notti*, la raccolta daphniana si presenta, invece, sin dal peritesto, come un'opera integralmente dedicata all'enigma. Non ci appare insulso ipotizzare che l'editore o l'autrice siano stati orientati verso tale scelta proprio in seguito al successo riscontrato dal primo volume straparoliano, come non si può escludere nemmeno che con questa raccolta si sia voluto diffondere nella Serenissima un genere che negli anni precedenti aveva conquistato il pubblico in città come Siena, tramite *Il guazzabuglio* di Angelo di Cenni, pubblicato nel 1547, oppure a Bologna, con la raccolta di Ludovico Valenti intitolata *Nuovi indovinelli curiosi morali et allegri per trattenimento di ogni onorata conversazione massime in tempo di*

[34] "Il successo librario ottenuto dalla prima parte, ben presto esaurita, dovette però dargli alla testa e indurlo a raffazzonarne in fretta e in furia una seconda, ancora più ampia della precedente, ma continuata sotto la medesima finzione. Senonché, mentre il primo libro era stato concepito e condotto innanzi, con ogni diligenza e serietà, la continuazione riuscì un'abborracciatura affrettata e disonesta, uno sfacciato saccheggio di opere altrui, in cui gli antichi pregi riappaiono diminuiti e i difetti grandemente accresciuti. Basti accennare che, su 48 pezzi, ben 23 provengono dalle *Novellae* del Morlini […]", L. di Francia, *Novellistica. Dalle origini al Bandello*, Milano, Vallardi, 1924, vol. I, pp. 730-731.

carnevale, pubblicata nel 1550. Anche Venezia aspirava forse a conquistare un posto nel mondo dell'enigma! Alla differenza degli enigmi straparoliani, tuttavia, quelli daphniani poggiano per la maggior parte di essi sul sonetto, oppure sul sonetto caudato, con una coda composta da un settenario e da due endecasillabi. Difficile non ipotizzare che tale scelta metrica sia il frutto di una strategia editoriale: il sonetto, infatti, "per le sue doti di concisione e di versatilità, si è prestato […] ai generi e ai temi più svariati, anche non lirici, godendo d'ininterrotta fortuna, dalle origini al Novecento".[35] Madonna Daphne di Piazza, o meglio il suo editore, Stefano di Alessi, opta quindi per una metrica facilmente identificabile dal pubblico femminile a cui la raccolta era destinata, probabilmente simile a quello delle *Piacevoli notti* : "una fascia di pubblico intermedia alquanto diversificata per origine sociale, per preparazione culturale e per interessi letterari".[36] Addentrandoci nella silloge daphniana ci accorgiamo tuttavia che alcuni enigmi, sette in tutto, presentano una metrica diversa: cinque si compongono di diciassette versi, e altri due rispettivamente di quattordici e di nove versi.[37] Come interpretare tale diversità? Ci appare difficile dedurne che essa sia rivelatrice di una pluralità di autori, dato che il loro numero è molto basso; più probabile, invece, a parer nostro, che l'autrice abbia voluto rompere la monotonia dello schema metrico.

Dato che in nessuna delle due raccolte l'enigma presenta un titolo che orienti o inganni il solutore, appare utile procedere ora a un confronto di tipo panoramico delle soluzioni proposte per valutare se investono i medesimi ambiti.

---

[35] Voce *Sonetto*, in *Enciclopedia Treccani* online (data di consultazione: 26 luglio 2023).

[36] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. XII.

[37] Si tratta rispettivamente degli enigmi numerati: 57, 59, 64, 68, 69, 58 e 71.

3. *Tipologia delle soluzioni: tra eclettismo e riferimento al modello simposiano*

Quali soluzioni vengono date agli enigmi delle due raccolte? La tipologia che presenteremo ora seguirà l'ordine cronologico della loro pubblicazione. Il primo volume delle *Piacevoli notti*, del 1550, racchiude le prime cinque notti, in cui spiccano racconti dal contenuto fiabesco che diverranno celebri in Italia ma, dopo riscrittura, anche in Francia.[38] Le soluzioni presentano un eclettismo notevole in cui solo di rado la soluzione ricorda un protagonista, un episodio o un oggetto della favola. Se si dovesse procedere a una classificazione categoriale, si giungerebbe grossolanamente a una suddivisione in cinque classi: animali, reali o mitologici, oggetti della quotidianità, rappresentazioni di situazioni realistiche nel loro evolversi fattuale, a mo' di microracconti, ed infine soluzioni in relazione con la religione oppure con valori sociali. La distanziazione rispetto al racconto in prosa rende più complesso il processo risolutivo; e infatti, in questo primo volume, solo quattro enigmi, su un totale di venticinque, vengono risolti dal concistoro di Lucrezia Gonzaga.[39] Ciò non induce alcun bloccaggio nel proseguimento del processo risolutivo, né presenta conseguenze perniciose come è il caso nella tradizione enigmistica: la posta in gioco cognitiva, esposta nel *Proemio* con tanta enfasi,[40] viene pertanto dimenticata, come se venisse applicato il

[38] La favola di Re Porco (II, 1) sarà riscritta dalla contessa francese Madame d'Aulnoy, ad esempio. Che ci sia permesso, a questo proposito, di rimandare al nostro saggio: *Da "Re Porco" di Straparola a "Le prince Marcassin" di Madame d'Aulnoy: il ruolo del traduttore Pierre de Larivey,* in "Transalpina", 24, 2021, pp. 39-54.

[39] Si tratta degli enigmi che concludono le favole III, 1 e IV, 3, 4, 5.

[40] "Da poi che così vi piace che io di contentamento vostro ditermini l'ordine che si ha da tenere, io per me vorrei che ogni sera, insino a tanto che durerà il carnesale, si danzasse; indi che cinque damigelle a suo bel grado una canzonetta cantassero, e ciascheduna de cinque damigelle a cui verrà la sorte debba una qualche favola

principio di Giano, ossia "un'attitudine a considerare il rovescio delle cose"[41] dettata dal periodo in cui è ambientata la narrazione, ovvero il carnevale, in virtù del quale è normale che gli enigmi non siano risolti.

Sebbene gli enigmi della raccolta daphniana non si inseriscano in alcuna coralità e in alcun momento preciso, a differenza delle notti straparoliane, occorre analizzare le soluzioni che appaiono nella sezione intitolata *Dechiaratione de gli enigmi* per comprendere se l'Accademia di Madonna Daphne abbia plagiato il primo volume straparoliano, il quale riscontrò, come ben sappiamo, un vivo successo editoriale. Sei aree semantiche sono identificabili: flora, fauna, fenomeni climatici, minerali, oggetti quotidiani e astrazioni come il tempo, la morte e la fama, con le quali del resto inizia la raccolta. Tale tipologia ricorda la raccolta di cento enigmi del poeta Simposio intitolata *Aenigmata*, del V o VI secolo, composti di tre esametri dattilici per i Saturnali, nella quale

> "[…] il repertorio degli oggetti descritti è quello della quotidianità dell'uomo e del suo lavoro. Pochi dei suoi indovinelli sono astratti ed è evidente una spiccata preferenza per ciò che è concreto e tangibile, oltre che per gli animali comuni. Non ci sono problemi matematici, o giochi di parole, come nella tradizione greca, in Ateneo per esempio. Ad essere resa in poesia è soprattutto la realtà quotidiana."[42]

Tale fonte di ispirazione non sorprende in quanto Simposio, considerato come il padre della poesia enigmatica latina, benché di lui si sappia ben poco, fu "un importante punto di riferimento per gli autori e le opere rinascimentali".[43]

---

raccontare, ponendole nel fine uno enimma da essere tra tutti noi sottilissimamente risolto", G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 11.

[41] S. Bartezzaghi, *Incontri con la Sfinge. Nuove lezioni di enigmistica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 77.

[42] G. P. Maggioni*, Il genere letterario degli Aenigmata nella letteratura latina medievale*, in *Aenigma e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, a cura di S. Monda, Pisa, ETS, 2012, p. 194.

[43] *Ibidem*.

L'ultimo enigma spicca in modo particolare in quanto ha per soluzione il carnevale e la quaresima; esso rappresenta pertanto una spia della conoscenza cha Madonna Daphne, o il suo editore, aveva del primo volume straparoliano, in cui la narrazione delle favole e l'enunciazione degli enigmi si sviluppano precisamente nel lasso di tempo costituito da queste due festività contrastanti. Ritroveremo nel secondo volume delle *Piacevoli notti*, quello del 1553, tracce della raccolta daphniana? Esso racchiude quarantotto enigmi, con la stessa metrica, per un numero eguale di favole:[44] ci troviamo quindi in presenza di una evidente disproporzione numerica. Le soluzioni ricordano ad un tempo quelle del primo volume in quanto si tratta di oggetti d'uso quotidiano come la penna, il pallone, o ancora la candela, o di esseri mitologici, quali il liocorno e il catoblepa, ma se ne distanziano per tutti quegli enigmi la cui soluzione è uno strumento musicale: la piva sordina, il trombone, il violone o il liuto non figurano infatti nel primo volume e rimandano palesemente al linguaggio dell'equivoco, un'abile strategia per evitare che l'oscenità scatenasse i fulmini della censura![45] Nessuna scurrilità invece nella raccolta daphniana, nella quale la soluzione viene data nella sezione intitolata *Dechiaratione degli enigmi* che, ovviamente, potrebbe sembrare annientare il processo risolutivo e le sue implicazioni; in realtà, concordiamo con Giovanni Paolo Maggioni quando afferma che in questo caso "se il lettore viene ammaliato, lo è dall'abilità dell'autore di trasporre attraverso i suoi canoni estetici e

[44] L'ultima notte, la tredicesima, racchiude tredici favole, a differenza delle altre che ne racchiudono cinque.

[45] "[…] alors même qu'ils permettent de transmettre des contenus obscènes, ces textes 'obscurs' ne sont pas censurés. Protégées par une explication inoffensive et par la ritualisation de l'énonciation, les énigmes font passer comme en contrebande des contenus parfaitement scabreux", E. Véret-Basty, *Les énigmes des "Piacevoli notti" de Straparola. Traductions et réemplois avoués et inavoués entre 1576 et 1638*, in *Rencontres facétieuses entre France et Italie. Pour une généalogie du rire européen*, sous la direction de D. Bertrand, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 178.

letterari la realtà quotidiana".[46] Tale differenza non elude la ricerca di eventuali punti di convergenza tra le due raccolte; prenderemo in esame tre enigmi che nelle due raccolte hanno la stessa soluzione,[47] ossia la penna da scrivere, corrispondenti ai due enigmi straparoliani numerati VI, 1 e VIII, 3 e all'enigma daphniano numero XIX.

4. *Gli enigmi della penna da scrivere: autenticità o influenza reciproca?*

Le favole numerate VI, 1 e VIII, 3 del secondo volume straparoliano (1553) hanno la stessa soluzione, la penna da scrivere, e sviluppano due tematiche molto diverse. La prima, con cui si apre appunto il volume, è incentrata su un argomento molto diffuso nella novellistica, ossia il *ménage* a quattro che, in questo caso, coinvolge due compari e le loro mogli. L'enigma enunciato da Alteria, per obbedire alla Signora "che vedeva le risa e i ragionamenti troppo oltre procedere",[48] è eccezionalmente una sestina, spia evidente della versatilità lirica del genere dell'enigma:

> "Il candido mio nervo duro e forte,
> parte piloso e parte perforato,
> entrovi bianco e asciuto, oh dura sorte!
> E fuori doppo uscì nero e bagnato,
> Onde servir altrui mai non si stanca,
> se 'l duce che lo guida non li manca."[49]

[46] G. P. Maggioni*, Il genere letterario degli Aenigmata nella letteratura latina medievale*, cit., pp. 194-195.

[47] Altri dieci enigmi presentano la stessa soluzione in ambedue le raccolte, ossia la fava, il baco da seta, il lino, il frumento, le forbici, la lampada di vetro, la scarpa, lo specchio, il sale e il liuto.

[48] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 442.

[49] Ivi, p. 443.

Formulato come una descrizione, e non come un'interrogazione, questo enigma poggia sul bisensismo, ossia su un senso apparente, che porta la voce extra-diegetica a giudicarlo "in apparenza alquanto disonesto",[50] e a ricordare ch'esso è ben noto alle donne del concistoro "percioché altre volte sentito l'avevano raccontare",[51] e un senso reale che annulla l'allusione sessuale, come sostiene Alteria, l'enunciatrice:[52]

> "[…] egli è superfluo portar e' crocodili all'Egitto, i vasi a Samio e le nottue ad Atene. Ma pur per farvi piacere lo isponerò, dichiarandovi il nero piloso e perforato esser la penna con cui si scrive, la qual prima che si mette nel vaso è bianca e asciuta, ma tratta fuori del vaso, rimane nera e bagnata, e serve al scrittore che la guida quanto gli piace."[53]

La soluzione, data per scontata in ragione dei proverbi impiegati, ma paradossalmente non raggiunta dal concistoro, dà luogo pertanto a una delucidazione nella quale spicca la figura dello scrittore e la libertà di cui questi può avvalersi.

La favola VIII, il cui enigma ha la stessa soluzione, narra le vicende di un prete apostata innamorato di madonna Savia che, per sfuggire alla beffa orchestrata dal marito di questa, si finge crocifisso e finisce col darsela a gambe per evitare la castrazione. L'enigma, un'ottava questa volta, è il seguente:

> "Donne, ho una cosa soda, dritta e bianca,
> liscia d'intorno e nel capo forata.
> Un palmo è di lunghezza, o poco manca,
> dura di nervo e di sopra lordata.
> Ed è sì avvezza, che mai non si stanca,
> quantunque su e giù sia dimenata.
> E questa cosa, donne, che vi ho detto,
> di ciascun dichiarisse il gran concetto."[54]

---

[50] *Ibidem*.
[51] *Ibidem*.
[52] *Ibidem*.
[53] *Ibidem*.
[54] Ivi, pp. 550-551.

L'apostrofe rivolta alle donne per ben due volte, richiamo evidente alla dedica che avvia questo secondo volume, – ma anche a svariati canti carnascialeschi repertoriati da Charles S. Singleton[55] – orienterebbe verso una soluzione "disonesta", per riprendere il vocabolo prettamente straparoliano, se subito dopo l'enunciazione dell'enigma, una delle donne del concistoro non desse "galantemente" la soluzione:

> "Altro questo enigma non significa eccetto la penna da scrivere, la quale è soda, dritta, bianca e nerbuta, ed è nel capo forata e lorda per l'ingiostro, né mai si stanca, e dal scrittore e in publico e in secreto è su e giù menata."[56]

Alla differenza dell'enigma VI, 1 la cui delucidazione da parte dell'enunciatrice – con la stessa sintassi fortemente contrassegnata dall'oralità – non induce nessuna reazione perlocutoria da parte del gruppo di Lucrezia Gonzaga,[57] viene qui messa in esergo l'irritazione dell'enunciatrice, Arianna: "Comendato fu da tutti l'acuto ingegno di Alteria in esponere il sottil enigma, non però fu senza grave sdegno di Arianna, la qual sola credeva sapere la sua isposizione"[58]. La *performance* enigmatica della risolutrice induce la sconfitta dell'enunciatrice. La Signora Lucrezia Gonzaga, che funge da 'arbitro comportamentale', lascia

[55] *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di Ch. S. Singleton, Bari, Laterza, 1936, pp. 483-484.

[56] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 551.

[57] Come segnala Michele de Filippis nel suo studio tuttora valido, benché remoto, questo enigma venne ripreso da Jean de Larivey nella sua prima traduzione delle *Piacevoli notti*, alla differenza dell'enigma VIII, 3 il cui testo ha per soluzione il vento, molto probabilmente, a parer nostro, per evitare il tassello dell'oscenità. M. de Filippis, *The Literary Riddle in Italy to the End of the Sixteenth Century*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1948, p. 35.

[58] G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*, cit., p. 551.

intravedere una futura rivincita: “Arianna, acquetati ora, perciocché un’altra volta verrà la tua”.[59]

Viene ora da chiedersi quali analogie e/o discrepanze presentino questi due enigmi straparoliani, del 1553, con il sonetto daphniano numero XIX, pubblicato un anno prima e dalla medesima soluzione. Ma vediamo, prima di tutto, come si presenta questa lirica:

> “Mentre ch’io fui, con mie sorelle in schiera
> M’alzai da terra, co’l corporeo velo
> E fei che gl’occhi alzò, più volte al cielo
> Quel che voleva di me, notitia vera,
> Ma poi che man audace, ond’io prim’era
> Mi svelse i rami miei, prima mi celo
> Tal’hor v’espongo il testo, del vangelo
> Che forse inteso, senza me non era,
> Orno tal’hor di voi, la miglior parte
> Ben che con trist’augurio, e son tal hora
> Che i pensier nostri alleggerisce in parte;
> Quella son io, ch’el bel secol honora
> Per cui i poeta, vergan tante carte
> E voi, Signori, m’adoprate anchora.”[60]

Sin dalla prima lettura, si osserva un netto distanziamento rispetto ai due enigmi delle *Piacevoli notti*: infatti la prosopopea, tropo tradizionale dell’enigma, veicola qui una serie di attributi che mettono in luce l’importanza rivestita dalla penna, ossia dalla scrittura, nella comprensione del Vangelo. Difficile non vedere in questi versi un rinvio al posto e al ruolo degli enigmi nella religione cattolica, come ricorda Simone Beta: “Gli enigmi […] avevano inoltre avuto un peso di primo piano nella predicazione di Gesù Cristo: che altro erano le parabole se non

[59] *Ibidem*.

[60] Madonna Daphne di Piazza, *Accademia d’enigmi in sonetti di Madonna Daphne di Piazza agli Accademici fiorentini suoi amanti. Cosa ingegnosa, arguta e bella da recitar agli acuti e elevati ingegni e di notabile piacere, non più veduta*, cit., p. 8.

formulazioni enigmatiche?”.[61] Permane, invece, come negli enigmi straparoliani, il legame stabilito con la letteratura, tramite la metonimia relativa ai poeti. L’apostrofe ai “Signori” si riallaccia peraltro a quella *élite* a cui è destinata la raccolta, come abbiamo visto nel frontespizio, unica in grado di risolvere gli enigmi, e non alle donne come nei due enigmi straparoliani.

Appare quindi palesemente che il misterioso caravaggino abbia avuto conoscenza del sonetto daphniano ma che se ne sia riappropriato a modo suo per rispondere alle aspettative di un pubblico sensibile alla poesia giocosa. Tale constatazione non elude tuttavia un elemento che, a parer nostro, avvicina i due poeti enigmisti, ossia il loro inscriversi in una tradizione enigmatica che, a partire dall’Antichità ha come oggetto la tecnica dello scrivere[62] e di cui l’indovinello veronese[63] costituisce una delle versioni più recenti.

Quali conclusioni, seppur provvisorie, possiamo trarre in termini di prossimità e/o di distanziazione dall’analisi svolta in queste pagine? Se consideriamo il peritesto, gli unici denominatori comuni sono l’intervento

---

[61] S. Beta, *ll labirinto della parola. Enigmi, oracoli e sogni nella cultura antica*, Torino, Einaudi, 2016, p. 136.

[62] Ricordiamo qui due indovinelli simposiani: “Sono piano in alto, ma in basso non sono piano. / La mano mi gira da una parte e dall’altra per svolgere funzioni differenti: / una parte disfa tutto quello che l’altra ha fatto” e “Semplice per natura, non mi procuro da nessuna parte nessuna sapienza, / anche se tutti coloro che sono sapienti seguiranno ore le mie tracce. / Benché adesso abiti la terra, prima vagavo nell’alto cielo; / il mio colore è bianco, anche se lascio tracce nere”, ivi, p. 121.

[63] “*Boves se pareba, / alba pratalia araba / et albo versorio teneba, / et negro semen seminaba*”. I buoi rappresentano le dita; l’aratura richiama lo scorrere della mano avanti e indietro lungo il foglio; i bianchi prati che vengono arati sono le pergamene; il bianco aratro è una penna d’oca; il nero seme è l’inchiostro con cui si scrive. Questo indovinello, scoperto nel 1924 dal paleografo Luigi Schiapparelli e la cui datazione oscilla tra la fine dell’ottavo e l’inizio del nono secolo, è oggetto di arguta analisi in chiave comparativa con altre culture europee nel saggio di A. Fassò, *Il Papa ce l’ha ma non lo usa mai: sul duplice indovinello veronese*, in “Anticomoderno”, 1, 1995, pp. 113-114.

dell'editore e il ricorso ai topoi della modestia e della gelosia letteraria di cui tanto Orfeo dalla Carta quanto Stefano di Alessi si fanno il portavoce. L'analisi comparativa dei due peritesti ha messo in luce il carattere particolarmente strutturato di quello daphniano, con un titolo che incuriosisce, seduce il lettore e che appare quasi come un enigma a se stante. La forma metrica si inserisce in una strategia di distanziazione e di avvicinamento al tempo stesso; infatti, tanto l'ottava quanto il sonetto potevano avvalersi della celebrità ad essi conferiti in ragione del successo conseguito prima della pubblicazione delle due raccolte dall'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto o dal *Guazzabuglio* di Angelo Cenni. La focalizzazione sulle soluzioni ha permesso di evidenziare una tipologia alquanto diversa, ma nella quale riscontriamo il riferimento comune al modello degli enigmi simposiani, in cui gli oggetti quotidiani occupano un posto di primaria importanza. Il raffronto effettuato a proposito dei tre enigmi con la medesima soluzione, la penna da scrivere, ha permesso di identificare il ricorso ai meccanismi della poesia giocosa, inesistenti invece nella raccolta daphniana: tuttavia, in tutti e tre spicca la medesima volontà di rendere omaggio alla scrittura e alla letteratura, ispirandosi al modello simposiano. Tanto nel *best-seller* straparoliano quanto nell''operina' daphniana leggiamo il bisogno di rinnovamento letterario e culturale di cui il genere dell'enigma diviene, a modo suo, l'emblema.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

MATTEO BOSISIO

FURTI TRA PASTORI: LA "TIRENA" DI CRESCI

1. *La "Tirena": un "primo parto"*

L'opera d'esordio dello scrittore anconetano Pietro Cresci, sul quale non si conoscono notizie biografiche dettagliate,[1] è la favola pastorale *Tirena*, definita un'"operina", un "primo parto" del suo "sterile ingegno". [2] Il testo, che ottiene un discreto successo editoriale,[3] è un rifacimento dell'*Aminta* di Tasso: sono riproposti con vari adeguamenti i dialoghi tra Dafne e Silvia e tra Aminta e Tirsi, l'episodio del bacio, il monologo del

[1] Membro dell'Accademia dei Fantastici di Ancona e degli Uranici di Venezia, è autore abbastanza prolifico: collabora con editori di un certo rilievo (Osanna, Sabbio, Somasco, Zoppini); pubblica la tragedia *Tullia feroce* nel 1591, commenti petrarcheschi (1592 e 1599), un libro di *Rime* (1593), due canzoni sulla guerra di Ungheria (1594-1595), componimenti religiosi ed encomiastici per Eleonora d'Austria e il pontefice Clemente VIII. Si veda in merito M. Vigilante, *Pietro Cresci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984, pp. 673-674.

[2] P. Cresci, *Tirena*, Venezia, Fabio e Agostino Zoppini, 1584, cc. A 2*v* e A 3*r*.

[3] La *Tirena* è riproposta da Zoppini (Venezia, 1589), da Bonibelli (Venezia, 1597) e da Carampello (Venezia, 1597).

satiro, il rapimento di Silvia e il finale felice dopo le convulse scene degli ultimi due atti.

La trama è poi accresciuta con storie marginali:[4] ad esempio, i pastori Selvaggio e Corebo amano le ninfe Silvia e Clori; il satiro è attratto da Dafne, che riesce a sottrarsi alle sue grinfie grazie all'intervento della dea Diana; in più, l'incontro tra i villani Orsacchio e Corbaccio offre l'occasione per introdurre scene comiche. Tirena infine non è la protagonista, ma una donna matura e saggia, che tenta di piegare la ritrosia di Silvia e Clori tramite continui interventi di mediazione.

Le citazioni disseminate nell'opera non sono certo di carattere allusivo, ma intendono esibire direttamente la fonte: del resto il consenso ottenuto dall'*Aminta* nei primi anni Ottanta del XVI secolo aveva incoraggiato altre operazioni simili.[5] Parimenti, gli stessi stampatori della *Tirena* appaiono ricettivi nei confronti dei nuovi gusti letterari.[6]

Cresci dunque non è il solo scrittore a elaborare il modello tassiano con esiti ai limiti del furto e del plagio:[7] un'opera analoga alla *Tirena* è

---

[4] Con icastica pregnanza, Enrico Carrara identifica nel testo di Cresci un "Aminta doppio" (E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909, p. 351).

[5] Dell'*Aminta* sono pubblicate dal 1580 (*princeps*) al 1584 (anno di stampa della *Tirena*) otto edizioni. Dopo l'*Aminta* vedono la luce, tra il 1581 e il 1584, circa quindici favole pastorali. Si vedano a proposito L. Sampson, *Pastoral drama in early modern Italy: the making of a new genre*, London, Legenda, 2006, e F. Schneider, *Pastoral drama and healing in early modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2010.

[6] I fratelli Zoppini pubblicano ventisei titoli teatrali su centonovanta volumi (oltre il 13% dell'intera offerta) in un arco di tempo che va dal 1583 al 1592. Diamo conto delle edizioni per genere: a) nove favole pastorali (Luigi Groto, *La Calisto*, 1582 e 1586; Id., *Pentimento amoroso*, 1583, 1585 e 1592; Pietro Cresci, *Tirena*, 1584 e 1589; Antonio Ongaro, *Alceo*, 1587; Giovan Donato Cucchetti, *La pazzia*, 1589); b) nove commedie (Luigi Groto, *Emilia*, 1583 e 1586; Id., *Thesoro*, 1583 e 1586; Id., *Alteria*, 1587; Niccolò Secchi, *L'interesse*, 1586 e 1587; Id., *La camariera*, 1587; Bernardino Pino, *Gli ingiusti sdegni*, 1589); c) sei tragedie (Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Orbecche*, 1583; Luigi Groto, *Dalida*, 1583 e 1586; Id., *Adriana*, 1583 e 1586; Torquato Tasso, *Il re Torrismondo*, 1588); d) due rappresentazioni religiose (Luigi Groto, *Isach*, 1586 e 1592).

[7] Sul concetto di furto e di plagio, da non intendere in un'ottica moderna, seguiamo L. Borsetto, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel*

l'*Alceo* di Antonio Ongaro.[8] La 'favola pescatoria' fonde la vicenda amintea con spunti sannazariani tratti dalle *Eclogae*. La trama poggia sull'amore di Alceo per la sdegnosa pescatrice Eurilla; la protagonista non corrisponde il giovane, nonostante questi l'abbia salvata dal dio Tritone. Eurilla capisce di essere innamorata solo quando viene a sapere che Alceo si è gettato in mare in preda alla disperazione; ma il personaggio, finito nelle reti di un peschereccio, rimane incolume, e può finalmente ricongiungersi all'amata.[9]

La *Tirena*, tuttavia, non dipende soltanto dall'*Aminta* e dall'*Alceo*, in quanto sottopone a riuso anche altre favole pastorali. Rimane vivo il ricordo delle bucoliche virgiliane, evocate in alcuni passaggi; le *Egloghe* interagiscono talvolta con l'*Arcadia* di Sannazaro, l'*Egle* di Giraldi Cinthio e l'*Aretusa* di Lollio. In aggiunta, Cresci si serve di Ovidio e soprattutto di alcuni passi danteschi per vivacizzare l'opera con inserti minimi, ma ben identificabili. Questo intarsio mira però a una semplificazione del modello principale e non disdegna qualche inserto comico. Il caso più eclatante riguarda il rifacimento della scena dell'*Aretusa* in cui Menalca si ubriaca. In più, la riproposizione dell'inseguimento delle ninfe raccontato nell'*Egle* fa da contrappunto alla brutalità del satiro dell'*Aminta*.

Questi aspetti meritano perciò di essere approfonditi attraverso un'analisi dello stile impiegato da Cresci per riproporre la favola pastorale tassiana e fonderla con gli altri modelli della tradizione. In generale,

Rinascimento, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990; P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998; e A. Quondam, *Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 373-400.

[8] A. Ongaro, *Alceo*, Venezia, Ziletti, 1582,

[9] Si vedano G. Dalla Palma, *Un capitolo della fortuna dell'"Aminta"*: *l'"Alceo" di Antonio Ongaro*, in "Rivista di letteratura italiana", XII, 1994, pp. 79-128, e Id., *Aminta, Alceo, Tirena: una serie pastorale*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 307-347.

prevale il desiderio di sfruttare gli ipotesti senza proporre cambiamenti tali da alterare la fonte di partenza. Rispetto alle altre pastorali dell'epoca, che si servono comunque dell'*Aminta* in modo esplicito, l'opera di Cresci rimane volutamente subalterna al modello tassiano senza ricercare variazioni significative nei personaggi e nella trama. Dunque la *Tirena* può essere inserita nel novero delle riscritture che non intervengono tanto sull'*inventio*, quanto piuttosto sulla *dispositio* e sull'*elocutio*: la sintassi diventa quanto più piana possibile; il lessico subisce lievi modifiche attraverso l'uso dei sinonimi, mentre le figure retoriche sono spesso ridotte o del tutto obliterate.

2. *Tra prestiti e calchi*

Un esempio del riuso di Cresci si coglie già nella prima scena del I atto, là dove Tirena sprona Silvia a concedersi all'amato:[10]

> "Deh, homai disponti, o Silvia,
> a sveller dal tuo cor pensier sì crudi
> e col vomer d'Amore,
> mentre giovane sei, leggiadra e bella,
> coltivarlo e con l'acqua
> di pietate bagnarlo onde ne nasca
> dolce fior, dolce frutto,
> che di soave sapore appaghi l'alma.
> Dona, dona la palma
> de la tua giovanezza
> e di tanta bellezza
> a giovanetto amante e pastor vago."[11]

[10] Per una lettura del I atto, si veda D. Colussi, *Per un commento all'"Aminta" di Torquato Tasso. Strutture del Prologo e dell'Atto primo*, in "Quaderni veneti", VI, 2017, pp. 155-167.

[11] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 1*r*. Si notino le espressioni colorite e concettose ("sveller", "vomer d'Amore", "coltivarlo", "frutto"), che attingono dal lessico rusticale. Tasso punta a un registro più elevato, come dimostrano M. Chieregato, *Analisi quantitativa e valutazione del lessico dell'"Aminta" di Torquato Tasso*, in "Studi di lessicografia italiana", IV, 1982, pp. 47-145, e H. Grosser, *"Aminta": lo stile della*

Lo scrittore recupera il discorso iniziale di Dafne a Silvia:[12] inoltre sono comuni l'assetto metrico, le parole rima dei versi 1 e 10 ("Silvia", "giovanezza"), e l'epanalessi ("cangia, cangia" diventa "dona, dona"). Non mancano tuttavia i passaggi in cui Cresci opera una correzione del testo di partenza: se Dafne in Tasso punta a descrivere la propria avvenenza giovanile ("biondo il crine", "vermigliuzza avea la bocca", "guance pienotte e delicate"), [13] Tirena ammonisce la ninfa, avvalendosi del tema tradizionale dello scorrere inesorabile del tempo e dell'invecchiamento ("quando di puro argento / avrai le chiome d'oro"; "le vermiglie guance / saran pallide e crespe").[14] Cresci cambia sì il modello, ma la riscrittura conserva comunque nel suo insieme l'impronta delle argomentazioni impiegate da Dafne.

Le rare variazioni rispetto all'*Aminta* sono costituite da prelievi di versi celebri: "Amore a nullo amato amar perdona".[15] La smaccata ripresa dantesca di *Inferno* V, 103 serve a presentare l'autorevolezza di Tirena, che talvolta si avvale di ragionamenti persuasivi;[16] eppure l'aggiunta trae ispirazione da Antonio Ongaro, che già nell'*Alceo* fa concludere il

pastorale, in *Il merito e la cortesia. Torquato Tasso e la Corte dei Della Rovere*, a cura di G. Arbizzoni, G. Cerboni Baiardi *et al.*, Pesaro, Il lavoro editoriale, 1999, pp. 237-271.

[12] "Vorrai dunque pur, Silvia, / da i piaceri di Venere lontana / menarne tu questa tua giovanezza? / Né 'l dolce nome di madre udirai, / né intorno ti vedrai vezzosamente / scherzar i figli pargoletti? Ah, cangia, / cangia, prego, consiglio, / pazzarella che sei". Si cita da T. Tasso, *Aminta*, a cura di M. Corradini, Milano, Rizzoli, 2015, pp. 67-68 (I, i, 92-99).

[13] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 71 (I, i, 140-143).

[14] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 1*v*. Cresci si rifà alla descrizione comico-burlesca e umanistica della vecchiaia; si pensi al celebre sonetto di Berni, *Chiome d'argento fino irte e attorte*, con cui condivide la topica espressiva.

[15] Ivi, c. B 1*r*.

[16] Lo stesso caso si verifica a c. B 5*v*, allorché Corebo spiega gli effetti improvvisi e sconvolgenti dell'amore ("in secco fieno picciola scintilla / accende alta facella"), parafrasando *Paradiso* I, 34 ("poca favilla gran fiamma seconda"). Si cita da D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

messaggio di Alcippe a Eurilla con un distico dal sapore popolaresco ("colui che non ama essendo amato, / commette gran peccato").[17] Cresci evita di inserire la rima baciata e i proverbi (come fa invece Ongaro), dimostrando una maggiore sensibilità stilistica.

Il poeta, a parte qualche sporadica eccezione, ricorre a evidenti prestiti dall'*Aminta*. Si veda il passo dove Dafne chiede a Silvia di ammirare gli animali per i loro istinti amorosi ("biscia", "tigri", "leon", "serpi"),[18] che si trasforma nella *Tirena* in una proposizione più schematica, sorretta dal costrutto anaforico: "serpe sì velenoso, / sì feroce leone, / lupo così rapace o crudel orso / la Libia non sostiene / che non senta d'Amore il dolce morso".[19] Nondimeno, nel corso della stessa scena, la citazione assume le forme di un calco:

> "Mira là quel colombo
> con che dolce susurro lusingando
> bacia la sua compagna.
> Odi quell'usignolo
> che va di ramo in ramo
> cantando: 'i' amo, i' amo'."[20]

> "Mira, deh, mira come
> con soave susurro
> bacia quella colomba
> l'amato suo colombo
> e quei vaghi augellin di ramo in ramo
> cantando dolcemente: 'io amo, io amo'."[21]

> "Veder puoi con quanto affetto
> e con quanti iterati abbracciamenti
> la vite s'aviticchia al suo marito;
> l'abete ama l'abete, il pino il pino,
> l'orno per l'orno e per la salce il salce

[17] A. Ongaro, *Alceo*, in *Favole*, a cura di D. Chiodo, Torino, RES, 1998, p. 15 (I, i, 12-13).
[18] T. Tasso, *Aminta*, cit., pp. 77-78 (I, i, 234-242).
[19] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 2*r*-2*v*.
[20] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 77 (I, i, 228-233).
[21] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 2*v*.

e l'un per l'altro faggio arde e sospira."[22]

"Ma tu vedresti ancora
come per l'olmo plora
la pampinosa vite,
come stretto abbraccia
e come senza lui è mal seconda,
come l'hedera allaccia e stringe 'l muro."[23]

I due brani della *Tirena* che abbiamo riportato condividono l'obiettivo di ridurre anzitutto la complessità sintattica e retorica dell'originale: Cresci attenua l'iperbato dei versi 228-230 ed elimina il chiasmo, nonché la coppia di aggettivi del verso 247. Sono davvero minime le correzioni, che non mascherano l'ipotesto: oltre al passaggio da "usignolo" ad "augellin", si consideri che il "susurro", "dolce" in Tasso, diventa "soave" in Cresci; tuttavia l'aggettivo è recuperato, come avverbio, pochi versi più avanti.

Anche le repliche di Silvia sono il prodotto di un rifacimento che non si discosta quasi mai dall'ipotesto. Diamo conto di due passaggi di rilievo: Silvia nell'*Aminta* giustifica la propria insensibilità verso gli uomini elogiando l'attività delle cacciatrici.[24] Nella *Tirena* si scorge una rivendicazione affine: "più tosto in alti pini / farà la coturnice / ai pargoletti figli il dolce nido / e l'aquila di Giove / pigra fia bianco il corvo e negro il cigno, / ch'io giamai segua Amore. / A me giova seguir Diana e al fianco / la faretra portare e l'arco in mano".[25] Cresci amplifica il catalogo della *Priamel* e di contro restringe la descrizione delle pratiche venatorie della

[22] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 78 (I, i, 242-247).

[23] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 2*v*-3*r*.

[24] Cfr. T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 68 (I, i, 100-107): "Altri segua i diletti de l'amore, / se pur v'è ne l'amor alcun diletto: / me questa vita giova, e 'l mio trastullo / è la cura de l'arco e de gli strali; / seguir le fere fugaci, e le forti / atterrar combattendo; e, se non mancano / saette a la faretra, o fere al bosco, / non tem'io che a me manchino diporti".

[25] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 2*r*.

protagonista;[26] ciò nondimeno resta dipendente dal testo tassiano, di cui ripropone persino i vocaboli ("seguire", "faretra", "arco") e le scelte retoriche principali.

Analogamente Silvia impiega nell'*Aminta* una serie di *adynata* per manifestare la propria incrollabile scelta di vita: "torneranno i fiumi / a le lor fonti, e i lupi fuggiranno / da gli agni, e 'l veltro le timide lepri; / amerà l'orso il mare, e 'l delfin l'alpi".[27] Cresci risponde con una soluzione più banale e scorciata, ma pur sempre aderente al testo originale: "e più tosto avverrà che i lupi l'agne / amin, che contra lui mai l'odio i' estingua".[28]

I cori, rilevanti e innovativi nell'*Aminta*, sono molto più brevi, giacché svolgono un mero compito di raccordo.[29] Si pensi soltanto che, in luogo del celebre coro finale del I atto (*O bella età de l'oro*), è introdotto un testo poco incisivo, incentrato sulle dittologie e sulla *climax*. Il madrigale, nel suo esile ragionamento, sembra contraddire il coro aminteo, perché si fa portatore di una visione negativa del sentimento amoroso:

> "Se nel regno d'Amore
> fosse pari l'ardore,
> dolci, soavi e cari
> sariano i pianti amari
> e gli ardenti sospiri
> dei miserelli amanti.
> Ma, più che quei costanti

[26] Le riflessioni di Dafne, che racconta le sue abitudini giovanili ("Era il mio sommo gusto (or me n'avveggio, / gusto di sciocca) sol tender le reti, / et invescar le panie, ed aguzzare / il dardo ad una cote, e spiar l'orme / e 'l covil de le fere": T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 71, I, i, 144-148), sono attribuite nella *Tirena* a Selvaggio ("Hor tenendo agli augelli / reti e panie invescate, / hor per i boschi errando / con l'arco e con lo strale / feci a più d'una fiera / sentir colpo mortale": P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 5*r*). Cresci non si cura delle differenze tra i personaggi e del contesto mutato; ogni scena dell'opera conta, in quanto offre il materiale da riscrivere.

[27] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 70 (I, i, 134-137).

[28] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 4*r*.

[29] I cori sono composti da un madrigale di dieci settenari e da un endecasillabo conclusivo a schema 'aabbcddeefF'. In due occasioni (III, ii e V, ii), le parti corali svolgono un compito di interlocuzione con i personaggi in scena.

sono fidi e sinceri,
tanto più duri e fieri
hanno l'amate e i cori,
che si pascono sol d'altrui dolori."[30]

Si aggiunga che Cresci interviene altresì sul cronotopo dell'*Aminta*, poiché conferisce una connotazione locale alla sua storia, ambientata tra gli "ombrosi boschi del piceno" e il "Conero monte".[31] Anche alcuni personaggi mostrano un profilo biografico di una certa concretezza, portando alle estreme conseguenze una prassi del genere pastorale:[32] Selvaggio, per esempio, dichiara di essersi trasferito "fanciullo" dall'"Etruria".[33] Evidentemente il poeta mira a incuriosire i circoli culturali a lui più prossimi e a sollecitarli, grazie a un'operazione volta al diletto che non intende indugiare su questioni ideologiche e valoriali.[34]

3. *Il bacio duplicato*

Uno degli episodi più noti dell'*Aminta*, quello del bacio furtivo, è riproposto nella *Tirena* intervenendo, in via del tutto eccezionale, sulla

[30] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 8*v*.

[31] Ivi, cc. B 1*v* e D 1*v*. Lo stesso espediente è adottato da Giraldi Cinthio nell'*Egle* (Venezia, Bascarini, 1545-1547), che si svolge tra l'Arcadia e Ferrara; la scelta non è insolita, in quanto l'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti (Venezia, Sessa, 1580) e l'*Alceo* di Ongaro hanno come sfondo la Toscana e le spiagge laziali di Nettuno.

[32] Ipotesi sull'identità dei personaggi dell'*Aminta* sono formulate nell'edizione a cura di C. Varese, Milano, Mursia, 1985.

[33] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 4*v*.

[34] Cresci, nella dedica a Marco Micheli, afferma di aver fatto stampare la favola pastorale grazie all'interessamento di alcuni amici, e in particolare di Giovanni Rinaldini, fondatore ad Ancona dell'Accademia dei Fantastici (P. Cresci, *Tirena*, cit., c. A 2*r*). Si noti poi che la *Tirena* è preceduta alle cc. A 4*r*-6*r* da cinque sonetti promozionali di esponenti dell'Accademia: Travagliato (*Mentre i sospiri, il duol, gli affanni, i pianti*), Malassortito (*L'alta virtù, che in voi, crescendo gli anni*), Affaticante (*Mentre con stil leggiadro i dolci amori*), Confuso (*Mentre cantare i boscarecci accenti*) e Disperato (*Ite Muse omai liete e frondi e fiori*).

trama:[35] se in Tasso la puntura d'ape di Filli, lenita dalle parole consolatorie di Silvia, dà lo spunto ad Aminta per il suo piano, in Cresci i pastori confessano con quali stratagemmi siano riusciti a baciare le due amate.[36] La scena tassiana è quindi duplicata con passaggi non del tutto convincenti. Selvaggio spiega dapprima come abbia raggiunto il suo intento:

> "Le dissi un dì tremante
> con singulti interrotti e con sospiri,
> con roca voce in lagrimosi giri
> che nominar colei non potea forse,
> ond'ella incauta porse
> prontamente l'orecchia a le mia labra
> ed io, fingendo susurrar piano piano,[37]
> leggermente baciai la bianca guancia
> ed ella mi diceva: 'io non t'intendo,
> alza alquanto la voce'. Et io di nuovo
> con nuovo mormorio le alabastrine
> gote baciai con le mie estreme labra."[38]

La partecipazione emotiva del personaggio emerge dalla dolcezza dei versi, dalle anafore, dall'inarcatura finale, dalla vaghezza di certe espressioni ("un dì", "forse"), dall'utilizzo copioso dell'aggettivazione, da un linguaggio lirico fortemente caratterizzato ("tremante").

In seguito, l'amico Corebo rivela di aver adottato un diverso atteggiamento: "finsi che da la destra mi cadesse / un mazzetto di fiori,[39] /

---

[35] In merito, si veda M. Residori, *"L'ape ingegnosa". Sull'uso di alcune fonti greche nell'"Aminta"*, in "Chroniques italiennes", III, 2003, pp. 1-9.

[36] Il brano è analizzato anche da G. Dalla Palma, *Aminta, Alceo, Tirena: una serie pastorale*, cit., pp. 324-327.

[37] Si osservi che Cresci rivede la vicenda con impercettibili variazioni, dato che nell'*Aminta* Silvia, e non l'amato, "con soave / susurro mormorò non so che versi": cfr. T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 95 (I, ii, 461-462).

[38] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 6*r*-6*v*.

[39] Lo spunto è contenuto nella disavventura capitata a Filli per cui l'ape punge la gota arrossata del personaggio credendola un "fior": cfr. T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 94 (I, ii, 449).

che di varii colori / contesto i' avea di propria man quel giorno / e, per raccorlo in terra, / fermai alquanto il passo / e, chinandomi al basso, / quella man le baciai".[40] La reazione di Clori ricorda simmetricamente quella di Silvia, quando Aminta dichiara il suo amore per lei:

> "A quel parlare
> chinò ella il bel volto, e fuor le venne
> un improviso, insolito rossore
> che diede segno di vergogna e d'ira:
> né ebbi altra risposta che un silenzio,
> un silenzio turbato e pien di dure
> minaccie. Indi si tolse, e più non volle
> né vedermi né udirmi. E già tre volte
> ha il nudo mietitor tronche le spighe,
> ed altretante il verno ha scosso i boschi
> de le lor verdi chiome."[41]

> "Ella divenne rubiconda in faccia
> più che fiaccola ardente
> e, d'ira accesa e sdegno,
> la sua polita mano
> da la tremante mia rabbiosa svelse
> quand'Euro il verno suol su l'Apennino
> sveller pianta novella
> e si diede a fuggire, anzi a volare."[42]

Ancora una volta Cresci opera una semplificazione dell'ipotesto: lo smarrimento psicologico di Silvia è sacrificato in favore di un passaggio più conciso. La confusione della protagonista dell'*Aminta*, testimoniata da un silenzio ambiguo, si trasforma in un atteggiamento ben più risoluto ("svelse", "a fuggire, anzi a volare").

Si noti poi che con "verno" (verso 528) nell'*Aminta* si allude ai tre anni trascorsi dal rifiuto di Silvia, mentre nella *Tirena* il termine spiega l'intensità eccezionale dello sdegno della ninfa. Tuttavia, il riferimento

[40] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. B 7*r*-7*v*.
[41] T. Tasso, *Aminta*, cit., pp. 98-99 (I, ii, 519-529).
[42] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. B 7*v*.

temporale affiora in Cresci in un altro punto, allorché Selvaggio è abbandonato dall'amata dopo il bacio ("ratta da me fuggendo agli occhi sparve / e già tre volte ha rinovato aprile / le verdi herbette e i vaghi fiori ai campi").[43]

Spesso la *Tirena* opta per la ridistribuzione del materiale testuale dell'*Aminta*. Quando un passo non è riscritto direttamente, viene collocato in scene diverse rispetto all'originale; l'effetto è quello di un'immagine moltiplicata, giacché il testo tassiano riemerge continuamente attraverso citazioni, ora congruenti all'episodio di appartenenza, ora avulse dal contesto originario.

4. *Storie tra pastori*

La favola pastorale di Tasso e l'*Alceo* non sono le uniche opere saccheggiate da Cresci, che nella scena terza del II atto recupera, in una sorta di centone, l'egloga III di Virgilio, i capitoli VI e IX dell'*Arcadia* e l'*Aretusa* di Alberto Lollio.

I pastori Orsacchio e Corbaccio, nel solco di Dameta e Menalca (*Bucoliche* III), si incontrano per caso tra i campi. Orsacchio sta cercando una capretta del padrone, che si è persa;[44] parimenti nell'*Arcadia* un pastore manda un suo "famigliare", il "peloso" e "rusticissimo" Ursacchio, alla ricerca dell'animale.[45] Cresci prende a modello un testo imprescindibile del genere, che vantava una notevolissima fortuna, conferendo però un andamento più lineare alla sua storia: in Virgilio la trama è articolata, poiché Dameta e Menalca si accusano a vicenda di varie malefatte prima di

[43] *Ibidem*.

[44] Cresci dimostra di conoscere l'episodio attraverso Sannazaro, che, a sua volta, si rifà a Calpurnio III, 1-2 e alla *Fabula de Orpheo* di Poliziano (17-19).

[45] I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 107 (VI, 9).

fronteggiarsi in un duello bucolico. Invece nella *Tirena* l'alterco nasce banalmente a causa della capra smarrita: Orsacchio chiede con invadenza informazioni a Corbaccio e questi risponde in modo risentito;[46] dalla replica piccata scaturiscono così la lite e il desiderio di sfidarsi.

A differenza di quanto avviene in Virgilio, Orsacchio e Corbaccio si limitano a enunciare sette indovinelli, che rimangono senza risposta; nelle *Bucoliche* gli enigmi sono solo due, ma giungono alla fine di una lunga tenzone. Le formule virgiliane, volutamente oscure,[47] stimolano Cresci ad attribuire ai suoi personaggi domande analoghe.[48] Prima Corbaccio pone il seguente quesito: "Qual è quel fior, che, in mezzo l'acque, / segue mai sempre il Sole e poi la notte / entro l'onde s'attuffa e a l'alba nasce?".[49] Poi Orsacchio chiede: "Qual è quell'animal che, rimirando / fiso un huomo nel volto, l'adormenta, onde rimane attonito e balordo?".[50] Seguono infine altri cinque indovinelli:

> *C*: "Qual è quell'animal che senza madre
> nasce, quando la Luna si congiunge
> col Sol nel fin del mese?
> *O*: E qual è l'herba

[46] "Ho visto il cancar, che ti mangi il viso / salvatico caprar, sii 'l mal venuto" (P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 4*v*). Le liti tra villani non sono infrequenti nelle favole pastorali e interessano, ad esempio, l'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti e *La pazzia* di Giovan Donato Cucchetti (Ferrara, Baldini, 1581).

[47] Si veda su tutti P. Gagliardi, *Novità e tradizione nell'"Ecl." 3 di Virgilio*, in "Eos", CV, 2018, pp. 201-220.

[48] "*D*: Dimmi, e sarai da me tenuto Apollo, / in qual part'è che non più che tre spanne / et non di manco vi si scorge il cielo? / *M*: Et tu, dimmi, qual fior porti dipinto / nel proprio sen degli altri regi il nome / et Fillide sia tua, se tu lo sai" (*L'opere di Vergilio, cioè la Buccolica, Georgica, & Eneida, novamente da diversi eccellentissimi autori tradotte in versi sciolti*, Venezia, Farri, 1573, c. B 1*v*). L'edizione – curata, sotto la supervisione di Ludovico Domenichi, da Tommaso Porcacchi (*Vita di Vergilio*), Andrea Lori (*Bucoliche*), Bernardino Daniello (*Georgiche*) e Alessandro Sansedoni (*Eneide*) – riscuote un discreto successo (sette edizioni tra il 1556 e il 1573); non è da escludere, vista la cultura modesta di Cresci e qualche possibile analogia lessicale, che la traduzione sia stata consultata dal poeta in sostituzione dell'originale in latino.

[49] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 5*r*.

[50] Ivi, cc. C 5*r*-5*v*.

che Progne porta ai ciechi figliuolini?
O: Qual è quell'animal le cui palpebre
crescono con la Luna e, con l'istessa,
scemano ancor?
C: Qual è quell'animale
che percosso di canna a un colpo solo
muore e a dui colpi poi ritorna in vita?
O: Dimmi, qual è quel sviscerato agnello
che sparge 'l sangue in dolce cibo ai figli?"[51]

Con tali formule bizzarre, di non facile soluzione, Cresci richiama al contempo l'episodio sannazariano in cui Elenco e Ofelia si affrontano durante un esteso canto, concluso da due indovinelli.[52] Si aggiunga altresì che nel IV atto dell'*Alceo* di Ongaro i pescatori Siluro e Mormillo si divertono tra di loro sottoponendosi alcuni quesiti a vicenda.[53]

Il lettore della *Tirena* non è spiazzato tanto dalla stratificazione delle fonti, né dal riuso di un episodio canonico o dall'accumulo degli indovinelli, quanto dal salto narrativo davvero brusco che si verifica successivamente: in effetti la contesa non è decisa da alcun giudice (si pensi invece al ruolo di Palemone in Virgilio); i due pastori si rappacificano all'improvviso, iniziando a rifocillarsi e a conversare, come se non ci fosse stato alcun diverbio a dividerli.

È evidente di nuovo l'amplificazione degli episodi inseriti nella trama: da questo passaggio in poi Corbaccio, che appare visibilmente

[51] Ivi, c. C 5*v*.

[52] "*E*: Dimmi, qual fera è sì di mente umana / che s'inginocchia al raggio de la luna / e per purgarsi scende a la fontana? // *O*: Dimmi, qual è l'ucello il qual raguna / i legni in la sua morte, e poi s'accende, / e vive al mondo senza pare alcuna?" (I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 163-164, IX, 133-138).

[53] Cfr., per esempio, A. Ongaro, *Alceo*, cit., p. 88 (IV, i, 130-138): "*S*: Dimmi, e sia il vanto tuo: qual è quel pesce / ch'ha tutti gli occhi d'oro, e 'l ciglio verde? // *M*: Dimmi, e sia il vanto tuo: qual è quel pesce / che col tempo le case acquista e perde? // *S*: Dimmi: qual pesce è buono / contra il veneno dei lepri marini? // *M*: Dimmi: qual pesce è buono / contra il veleno dei serpi marini?".

ubriaco, assomiglia al Menalca dell'*Aretusa* di Lollio.[54] Il capraio è spesso rappresentato in stato di ebbrezza allo scopo di creare divertenti scene comiche: i suoi vaneggiamenti, i sensi alterati, le allucinazioni, le difficoltà espressive e linguistiche si ritrovano nel brano della *Tirena* senza significativi ritocchi.

> "Par ch'io non possa star fermo su' piedi.
> O quante vacche e pecore vegg'io!
> Non odi, olà? Me…menami il ca…cane
> Bracco levriero. Ah, ah, sta' su, po…potta
> della natura! Odi un poco come
> ca…cantan ben quelle ranocchie e grilli.
> La strada balla, vo' ballare anch'io.
> Donne, mostratemi la po…po…porta
> dell'orto, ch'io vo' cor delle lasagne.
> Son io Menalca, o no? Non mi ricordo.
> Io non me n'avedrò che sarò giunto
> nell'altro mondo. Mi paion volare
> gli alberi e i monti, e 'l ciel cadere a basso.
> Veggio le stelle che si corron dietro
> l'un'all'altra."[55]

> "Io sono huomo da ben, sta indietro, oh là,
> correte in mio socorso, oh là correte!
> Tanti contra di me? Ov'è il bastone,
> ov'è il mio cane, oh che gran scuro è questo!
> […]
> Oh che gran fiume è questo e tu sta indietro,
> non mi urtar, perché sono unte le strade.
> Oh quante stelle, oh quanti soli in cielo.
> Oh che sudore, oh che gran caldo è questo.
> Non è già il solleon, fuggite capre!"[56]

---

[54] La favola pastorale è rappresentata nel 1563, presso Palazzo Schifanoia, al cospetto del duca Alfonso II. La storia è incentrata sui fratelli Silvia e Licida, sottratti da neonati al pastore Palemone; questi si reca in Arcadia e riesce, grazie a una serie di circostanze fortunate, a ritrovare i figli. Sull'opera si veda B. Concolino Mancini Abram, *Una commedia pastorale*: *"Aretusa" di Alberto Lollio*, in *Il mito d'Arcadia: pastori e amori nelle arti del Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Torino, 14-15 marzo 2005), a cura di D. Boillet e A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2007, pp. 37-47.

[55] A. Lollio, *Aretusa*, in *Favole*, a cura di F. Pevere, Torino, RES, 1999, p. 150 (II, ii, 112-126).

[56] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 6*r*.

La ripresa mimetica di molte espressioni non deve però ingannare, giacché nella *Tirena* mancano le battute licenziose di Menalca (versi 115 e 119): Cresci – che, come si è visto, non ripropone il proverbio di *Alceo* I, i, 12-13, sostituendolo con un noto verso dantesco – punta alla *medietas* tonale, escludendo soluzioni triviali.

5. *Riscrivere l'episodio del satiro*

L'ennesimo recupero diretto dell'*Aminta* si ravvisa al principio del III atto, allorché il satiro rivela nel corso del suo monologo di voler rapire l'amata.[57] Ovviamente a Cresci non importa affatto di intervenire sul profilo perturbante del personaggio, che non dimostra alcun tratto sorprendente o innovativo. Perciò la contiguità lessicale e sintattica all'ipotesto è garantita:[58]

> "Picciola è l'ape, e fa col picciol morso
> pur gravi e pur moleste le ferite;
> ma qual cosa è più picciola d'Amore,
> se in ogni breve spazio entra, e s'asconde
> in ogni breve spazio?"[59]

> "È picciola la mosca e nondimeno
> fa col suo picciol morso aspra puntura.
> Ma questo Amor da me non conosciuto
> con incognito mal mi crucia il core."[60]

---

[57] In proposito, si vedano tra tutti O. Garraffo, *Il satiro nella pastorale ferrarese del Cinquecento*, in "Italianistica", XIV, 1985, pp. 185-201; A. Andrisano, *Il satiro dell'"Aminta" e la sua tradizione classica*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 357-371; e F. Finotti, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 193-386.

[58] Cfr., in merito, G. Dalla Palma, *Aminta, Alceo, Tirena: una serie pastorale*, cit., pp. 331-334.

[59] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 155 (II, i, 724-728).

"Celan le selve angui, leoni ed orsi
dentro il lor verde: e tu dentro al bel petto
nascondi odio, disdegno et impietade,
fere peggior ch'angui, leoni ed orsi."[61]

"E queste man, che fêr oltraggio e onta
a feroci leoni, a crudeli orsi,
a rabbiosi cignali, a mille belve,
hor non potràn schermirsi da costui?"[62]

"Questa mia faccia di color sanguigno,
queste mie spalle larghe, e queste braccia
torose e nerborute, e questo petto
setoso, e queste mie velute cosce
son di virilità, di robustezza
indicio: e, se no 'l credi, fanne prova."[63]

"Creder non debb'io già che la Natura
invan mi desse 'ste robuste braccia,
queste nervose gambe e questi forti
homeri, ove più volte ho sostenuto
peso che stancarebbe Atlante e Alcide."[64]

Va rilevato che l'estensione della *Tirena* è ridotta rispetto all'*Aminta*: sono eliminati gli iperbati, le epanalessi e le interrogative dei versi 724-728; analogamente la struttura circolare e la *climax* ai versi 740-743 sono cassate in nome di un costrutto più piano. Il lessico rimane prossimo all'originale ed è variato solo mediante sinonimi talora più ricercati (per esempio, "ferite" > "punture"; "robuste" > "torose e nerborute"; "velute cosce" > "nervose gambe"; "spalle larghe" > "forti / homeri"); allo stesso modo non sono episodiche le inversioni impercettibili (per esempio,

[60] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 7*r*. La sostituzione dell''ape' a vantaggio della 'mosca' si giustifica con l'esigenza di distaccarsi dal modello; eppure la scelta lascia perplessi, in quanto l'insetto non punge, né è collegato al sentimento amoroso, anzi evoca spesso in poesia sentimenti di condanna morale o situazioni ripugnanti. Cfr. in proposito i passi di *Inferno* III, 66; XVII, 51; e XXVI, 28.

[61] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 116 (II, ii, 740-743).

[62] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 7*r*.

[63] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 118 (II, ii, 762-767).

[64] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. C 7*r*-7*v*.

"picciola è" > "è picciola"). Infine, l'introduzione delle figure mitologiche di Atlante ed Ercole, richiamato con il patronimico, pare volta a innalzare il registro del testo, che però rinuncia alla sequenza anaforica tanto incisiva dell'*Aminta*.

Con tutto ciò il cambiamento più significativo attiene alla trama: la vittima del satiro non è una delle protagoniste principali (Silvia e Clori), ma Dafne. Il nome del personaggio secondario suggerisce al lettore gli sviluppi mitologici della vicenda, che riprende l'*Egle* di Giraldi Cinthio:[65] se nell'*Aminta* non viene rappresentato il rapimento di Silvia, in Giraldi è descritto l'inseguimento dei satiri, che termina con la metamorfosi di alcune ninfe. In Cresci la ripulsa di Dafne verso le profferte ricevute ricorda le parole di sdegno con cui in Giraldi Napee accoglie la proposta di Egle di abbandonare per sempre ogni proposito di castità:

> "La lascivia tua
> ti fa parer vertù quello ch'è vizio,
> ma a noi, di pura mente e di pur core,
> pare altrimenti, et assai meglio parci,
> e tutte abbiàn disposto di servare
> la verginità nostra insino al fine,
> e certe siam ch'ogni tesoro avanza
> questa verginità che custodimo."[66]

> "Volgi altrove i pensier, perch'io ho dicata
> la mia virginitate a la gran dea,
> che nei boschi, nel cielo e ne l'inferno
> regna. Non mancarà più vaga ninfa
> che si congiungerà teco in consorte."[67]

[65] Nella favola pastorale, messa in scena nel 1545, le divinità dei boschi entrano in competizione con gli dèi olimpici per contendersi le ninfe. Sull'opera si rinvia all'analisi complessiva di M. Hagen, *"Egle" of Giraldi Cinthio: a satyr Play in the age of Pastoralism*, in *Rhetoric, Theatre and the Arts of Design. Essays presented to Roy Eritsen*, a cura di C. L. Guest, Oslo, Novus Forlag, 2008, pp. 194-205.

[66] G. B. Giraldi Cinzio, *Egle*, in Id., *Egle; Lettere sovra il comporre le satire atte alla scena; Favola pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985, p. 51 (III, i, 111-118).

[67] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 8*r*.

Giova segnalare che nell'*Egle* il personaggio si fa portavoce della posizione di tutte le ninfe, di cui difende i princìpi e le scelte conseguenti; invece nella *Tirena* Dafne espone le proprie idee personali. Cresci si sottrae di nuovo a qualsiasi rivendicazione ideologica e non è nemmeno interessato a lasciare messaggi che si spingano oltre la pura imitazione dell'ipotesto.

Più avanti, la ninfa della *Tirena* invoca Dafne e implora di trasformarla allo scopo di sfuggire al satiro. La scena drammatica è qui rappresentata in presa diretta, mentre Giraldi, al termine del V atto, fa raccontare quanto avvenuto a Pane, testimone oculare dell'avvenimento.[68] Cresci si riferisce al modello ovidiano delle *Metamorfosi* (I, 450-567), in cui sono riportati i discorsi di Apollo e di Dafne.[69] In più, se nell'*Egle* domina lo sconforto tra i pastori, a causa della scomparsa delle ninfe, nella *Tirena* l'atmosfera appare distesa, perché Dafne nell'atto V è accolta con affetto da Diana presso il suo regno.[70]

Il personaggio non è tramutato in una pianta, come il pubblico si attenderebbe, bensì in una fonte:[71] ciò dà adito a una scena di ispirazione

[68] Si veda in proposito F. Demnati, *La métamorphose de Syrinx, dans "Egle" de Giraldi Cinzio: signe de désespoir ou sublimation?*, in "Reforme, Humanisme, Renaissance", LXVII, 2008, pp. 99-122.

[69] Gli inviti del satiro a desistere ("non c'è legge che Amor ristringer possa, / tu vedi homai che sei ne le mie forze, / o disponti esser mia, od io ti rubo": P. Cresci, *Tirena*, cit., c. C 8*r*) e per converso l'invocazione di Dafne ("soccorri o casta dea / la tua divota serva, / ch'or mano empia e proterva / vuol far immonda e rea": *ibidem*) si leggono anche ne *Il ladro Cacco* di Domenico di Gismondi Tregiani (Venezia, Ciotti, 1583, cc. A 4*r*-5*v*). Il primo intermezzo, che precede il prologo, sviluppa estesamente le vicende di Apollo e Dafne.

[70] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. E 2r-3r.

[71] L'espediente della metamorfosi non è isolato: per esempio, nella *Fillide* di Camillo della Valle (Ferrara, Baldini, 1579), la protagonista è trasformata in albero a causa della sua eccessiva fierezza; nell'*Amarilli* di Castelletti, Cavicchio si tramuta in una pianta, perché ha profanato la fonte di Driope; nella *Martia* di Selvaggio de'

dantesca. Orsacchio, dopo aver accompagnato a casa Corbaccio, fa sosta vicino a un ruscello e si appresta a dissetarsi. Sennonché il corso d'acqua prende la parola e afferma: "ohimè non fare / che 'l sangue tu mi suggi invece d'acqua".[72] Appare esplicito il rimando al canto XIII dell'*Inferno*, e segnatamente al dolore provato da Pier delle Vigne, quando Dante spezza il "ramicel" (verso 32). È ovvio che l'episodio infernale, che dà origine alla confessione del dannato, non sia alluso per il suo contenuto tragico, ma per un'analogia legata alla situazione narrativa (un essere umano, tramutato in un elemento naturale, è ferito per caso). La riduzione del *pathos* è inevitabile con una figura ridicola quale Orsacchio: la scelta separa la *Tirena* dal canto dantesco, in cui il *viator* partecipa emotivamente al dramma di Pier delle Vigne.

6. *La retorica dell'eco*

L'episodio del satiro nell'*Aminta* svolge anche un ruolo diegetico significativo: il protagonista riesce a liberare Silvia, che scappa senza dimostrare riconoscenza nei confronti del suo salvatore. In seguito, il pastore crede che la donna sia stata sbranata dai lupi, giacché trova il velo insanguinato di Silvia, e tenta il suicidio in preda alla disperazione.[73] In Cresci al contrario la vicenda è a sé stante e appare un diversivo inserito in modo paratattico senza alcuna funzione drammaturgica.

Pertanto lo scrittore è costretto a ricorrere a una nuova scena, che compromette la scorrevolezza della storia: Selvaggio e Corebo, durante una

Selvaggi, Ortensio assume le sembianze di un rivo e Selvaggio di un lauro (Parma, Viotto, 1582).

[72] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. D 5*r*-5*v*.

[73] Su questo snodo narrativo interviene E. Fenzi, *Il potere dell'amore e l'amore come potere. Note per una rilettura dell'"Aminta"*, in "Italique", XXI, 2018, pp. 259-260.

battuta di caccia, salvano Silvia e Clori da un cinghiale inferocito. Nonostante la parziale deviazione dall'ipotesto tassiano, Cresci non cessa di seguire il suo punto di riferimento. Sembra ragguardevole il passo in cui Nerina riporta le azioni temerarie di Silvia a Dafne e ad Aminta: "un quadrello adatta in su la corda / d'un arco ch'io le diedi, e tira, e 'l coglie / a sommo 'l capo: ei [*scil*. il lupo] si rinselva, ed ella, / vibrando un dardo, dentro 'l bosco il segue". [74] Del tutto opposta è la sequenza che leggiamo nella *Tirena*: il cinghiale "a l'una tolse il dardo, a l'altra l'arco / e squarciò lor le vesti, / ond'in timida fuga ambe rivolte / eran di vita in forse".[75] Sebbene talvolta si distanzi dall'*Aminta*, la favola pastorale di Cresci non prescinde mai dal modello: lo scrittore, persino mentre rivisita l'opera tassiana con maggiore libertà, mostra le prove del suo furto, a livello tematico e terminologico ("dardo", "arco").

Un cambiamento più drastico si verifica nella scena successiva, là dove Selvaggio e Corebo vagano sconsolati tra i monti a causa della fuga delle ninfe sdegnose. Lo scrittore – memore della lezione di Poliziano ("Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? – Amo")[76] e soprattutto dell'*Alceo* di Ongaro –[77] registra le affermazioni di completo smarrimento di Corebo. Le sue stesse parole danno vita a un dialogo drammatico con l'eco, che risuona per tutta la valle:

> *C*: "Restate monti a Dio, restate piagge,
> serbate in seno i nostri affanni e guai! *E*: Ahi!
> *C*: Chi pietoso risponde in cauto speco? *E*: Eco.
> *C*: Tu che d'amore amaro fine avesti,
> deh, al mio parlar per tua pietà rispondi! *E*: Di'!
> *C*: Dimmi, qual fine avrà chi segue amore? *E*: More.
> *C*: Tosto tosto di vita uscirò fuora? *E*: Hora.

[74] T. Tasso, *Aminta*, cit., p. 171 (III, ii, 1390-1393).
[75] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. D 2*r*.
[76] A. Poliziano, *Poesie*, a cura di F. Bausi, Torino, UTET, 2006, § XXXVI.
[77] A. Ongaro, *Alceo*, cit., pp. 69-80 (III, iv).

C: Hor hor, ma sol mi duol che 'l mio compagno,
quasi nel suo fiorire, a morte venga. *E*: Venga."[78]

In seguito, le presunte morti dei pastori sono esorcizzate con canti che riprendono di peso gli stilemi della V egloga virgiliana e dell'XI capitolo dell'*Arcadia*. In particolare, l'invito a piangere si accompagna alla constatazione che i ritmi della natura si sono improvvisamente arrestati:

"Piangean le ninfe intorno al morto Dafni,
chiamando cruda e dispietata morte
fuste voi testimon corili e voi
ninfe de' fiumi.
[…]
Nel morir tuo non fu pastor con greggia
mai visto a chiaro fonte e mai gustaro
le tenere herbe i tori per li prati,
l'empio tuo fato i leoni africani
piansero, o Dafni, el fan le selve e ' monti."[79]

"Piangi, colle sacrato, opaco e fosco,
e voi, cave spelunche e grotte oscure,
ululando venite a pianger nosco.
Piangete, faggi e querce alpestre e dure,
e piangendo narrate a questi sassi
le nostre lacrimose aspre venture.
Lacrimate voi, fiumi ignudi e cassi
d'ogni dolcezza; e voi, fontane e rivi,

[78] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. D 4*r*-4*v*. Si notino le affinità con A. Ongaro, *Alceo*, cit., p. 80 (III, iv, 618-627): "*A*: Da me fugge e s'invola. *E*: O là. / *A*: Ma chi mi chiama, a chi ragiona meco? *E*: Eco. / *A*: Se vieni a darmi aita, io la rifiuto, / poiché niega di darmela colei / che darmela devria. *E*: Ria. / *A*: Poi ch'ella è ria, sii tu pietosa almeno, / e a quel che son per chiederti rispondi. *E*: Di'. / *A*: Di', qual fin fa chi segue ingrato amore? *E*: More. / *A*: Morir dunque conviemmi; / e quando vuol crudel Amor ch'io mora? *E*: Ora". Sul tema si segnalano N. Catelli, *Voce fuori canto. Su alcune ricorrenze di Eco nel Cinquecento*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi.* Atti del Convegno di studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla e S. Morando, Bologna, Archetipolibri, 2013, pp. 129-149; e I. Falini, *L'artificio retorico dell'eco nella poesia volgare di fine Quattrocento*, in *Repetita iuvant, perseverare diabolicum: un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di D. Mastrantonio, V. Bianchi, M. Marrucci, O. Paris, I. Abdelsayed e M. Bellinzona, Siena, Edizioni UniStraSI, 2023, pp. 269-278.

[79] *L'opere di Vergilio, cioè la Buccolica, Georgica, & Eneida, novamente da diversi eccellentissimi autori tradotte in versi sciolti*, cit., c. B 5*r*.

fermate il corso e ritenete i passi.
E tu, che fra le selve occolta vivi,
Eco mesta, rispondi a le parole,
e quant'io parlo per li tronchi scrivi.
Piangete, valli abandonate e sole;
e tu, terra, depingi nel tuo manto
i gigli oscuri e nere le vïole.
La dotta Egeria e la tebana Manto
con súbito furor Morte n'ha tolta.
Ricominciate, Muse, il vostro pianto."[80]

"Piangete ninfe tutte,
che con ragion piangete.
Piangan tutti i pastori,
poscia ch'oggi sono morti
i più vaghi pastori, i più leggiadri
ch'avesser le vicine o le lontane
selve, piangete dico
e Selvaggio e Corebo.
Non cantino gli augelli,
non pascano gli armenti,
non germogli la terra,
corran torbidi i fiumi,
conturbinsi le fonti,
escano fuori i lupi e l'altre belve
da le grotte e dirupi in queste selve."[81]

L'invito a piangere e il ricorso agli *adynata* sono elementi tipici del genere bucolico; nondimeno la complessità descrittiva di Sannazaro e di Virgilio si disperde in una sequenza anaforica abbastanza monotona, che tra l'altro fa leva quasi solo sui settenari.

7. *Ultimo atto*

La trama alla fine dell'opera è ricondotta con maggiore precisione all'*Aminta*: il racconto provvidenziale di Licino, conforme all'Elpino dell'ipotesto, rende nota la verità ai pastori. Selvaggio e Corebo si sono

[80] I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 206 (XI, 4-21).
[81] P. Cresci, *Tirena*, cit., c. E 2*v*.

alfine salvati: così Silvia e Clori raggiungono i loro amanti e accettano di sposarli. Cresci sigilla definitivamente l'opera sotto il segno di Tasso, attenendosi al modello. Le considerazioni di inizio atto valgono da suggello emblematico:

> "Veramente la legge con che Amore
> il suo imperio governa eternamente
> non è dura, né obliqua; e l'opre sue,
> piene di providenza e di mistero,
> altri a torto condanna. Oh con quant'arte,
> e per che ignote strade egli conduce
> l'uom ad esser beato, e fra le gioie
> del suo amoroso paradiso il pone,
> quando ei più crede al fondo esser de' mali!
> Ecco, precipitando, Aminta ascende
> al colmo, al sommo d'ogni contentezza.
> Oh fortunato Aminta, oh te felice
> tanto più, quanto misero più fosti!
> Or co 'l tuo essempio a me lice sperare,
> quando che sia, che quella bella ed empia,
> che sotto il riso di pietà ricopre
> il mortal ferro di sua feritate,
> sani le piaghe mie con pietà vera,
> che con finta pietate al cor mi fece."[82]

> "Certamente la legge onde governa
> Amore 'l mondo è così giusta e retta
> che, quando men si spera nel suo regno
> aver del suo servire il giuderdone,
> allhor più si consegue; ma l'humana
> natura, ch'è imperfetta, non discerne
> l'arti celesti sue e le maniere
> e gli incogniti modi, ond'egli pone
> i suoi seguaci in non sperata gioia.
> E, s'unqua essempio antico o se moderno
> lo dimostrò, non pure in queste selve,
> ma, ne le più famose e celebrate
> de la famosa e celebrata Arcadia,
> il caso di Selvaggio e di Corebo,
> già sfortunati ed infelici amanti,
> hor fortunati et hor giocondi e lieti,
> chiaramente il dimostra, onde a me lece

[82] T. Tasso, *Aminta*, cit., pp. 209-211 (V, i, 1839-1857).

sperar col loro essempio o tregua o pace
da l'aspra e cruda guerra, che negl'occhi
de l'empia e bella Linnia Amor mi face."[83]

Si noti come il complesso discorso tassiano sia sottoposto a un attento lavorio di chiarimento e di concretizzazione: l'ambiguo "altri" del verso 1843 è sciolto in "humana natura"; in più, Elpino non specifica il nome dell'amata, a differenza di quanto faccia Licino ("Linnia"). Il testo di Cresci riprende poi parole ed espressioni quasi alla lettera. Ad esempio, "veramente" diventa "certamente"; il verbo "pone" è in posizione enfatica in entrambi i brani; le locuzioni "lice sperare" e "lece / sperar", nonostante la differente sede metrica occupata, restano pressoché uguali. In aggiunta, se in Tasso la legge d'Amore "non è dura, né obliqua", in Cresci è eliminata la litote in favore della dittologia "giusta e retta". Parimenti Selvaggio e Corebo, "già sfortunati" e "hor fortunati", sono messi a raffronto con il "fortunato Aminta".

Quest'ultimo passo conferma inequivocabilmente che i furti di Cresci non intendono sottoporre l'*Aminta* a un vaglio morale, né tantomeno valorizzare certi aspetti trasgressivi della trama tassiana.[84] Il che sorprende, se si pensa alla *Tullia feroce* di Cresci, pubblicata nel 1591 (Venezia, Somasco): la tragedia recupera sì la *Tullia* di Ludovico Martelli;[85] eppure lo scrittore accentua molte asprezze, assenti nel poeta fiorentino. Infatti Cresci introduce scene efferate, descrive un'atmosfera plumbea e infernale, fa ricorso al tema della magia, attribuisce alla protagonista intenzioni di

[83] P. Cresci, *Tirena*, cit., cc. E 3*r*-3*v*.

[84] Ciò appare in controtendenza rispetto alle opere studiate in M. Corradini, *Letture e riscritture dell'"Aminta" nel Cinquecento e nel Seicento*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-12. Lo studioso individua due linee opposte di revisione dell'*Aminta*: una offre una lettura edificante dell'archetipo, l'altra enfatizza la componente più audace dell'opera.

[85] L'opera si legge in L. Martelli, *Tullia*, a cura di F. Spera, Torino, RES, 1998.

assoluto cinismo, indugia su violenze indicibili, assecondando un gusto spiccato per episodi macabri di ascendenza senecana.

Invece la *Tirena*, a metà strada tra un grande repertorio della poesia bucolica e il centone dell'*Aminta*, non recupera, rielaborandola, la tradizione di riferimento, bensì procede per calchi automatici e convenzionali, privi di autentica autonomia. In questa oltranza imitativa – eccezionale rispetto a molte pastorali coeve, che cercano una maggiore indipendenza dal modello tassiano (per esempio l'*Alceo* stesso, ambientato in un contesto marittimo) – risiede la vera specificità dell'operazione di Cresci.

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

ELENA SANTAGATA

LETTURA DI "PAOLO E VIRGINIA" DI GUIDO GOZZANO: RISCRIVERE UN CLASSICO

1. *"Paul et Virginie" di Bernardin de Saint-Pierre*

Il romanzo *Paul et Virginie* nasce durante un viaggio che Bernardin de Saint-Pierre compie in qualità di capitano-ingegnere nel 1768 a Port-Louis, nell'Île de France, attuale isola Mauritius, a quel tempo sotto l'egemonia della Compagnia delle Indie orientali francese, sudditanza che durò dal 1715 al 1810.[1] Il luogo esotico aveva suscitato in Saint-Pierre una profonda malinconia e un'avversione nei confronti delle popolazioni europee, responsabili dei traffici di potere per il governo dell'isola e dello sfruttamento della popolazione. Di tutte queste sensazioni l'autore parla distesamente nel suo resoconto di viaggio, *Voyage à l'Île de France* (1773). Tornato in Francia, Saint-Pierre inizia la stesura, lunga dieci anni,

[1] J. H. Bernanrdin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Île de France (1773)*, Paris, La Découverte/Maspéro, 1983, p. 83. Per un approfondimento sulla storia del romanzo *Paul et Virginie* e sulla ricezione francese nel XIX e XX secolo, cfr. H. D'Almeras, Paul et Virginie *de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Société Française d'éditions Littérarires et Techniques, 1937, e J. M. Racault, *Études sur* Paul et Virginie *et l'ouvre de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Didier, 1986.

della sua opera più nota, *Paul et Virginie,*[2] della quale si conoscono tre edizioni principali: la prima del 1788, seguita da quella del 1789 e dalla terza del 1806. Inizialmente il romanzo è pubblicato come appendice al quarto volume dell'opera teorica *Études de la nature*, successivamente è edito insieme alla *Chaumière indienne* e al *Café de Surate*, per raggiungere infine l'autonomia completa nella quarta edizione. L'opera ha un successo incredibile che si prolungherà fino all'epoca della Restaurazione: "Le bruit de mon livre m'attire plus de cinq cents lettres par an",[3] scrive Saint-Pierre, e la critica è unanimamente entusiasta.

La storia ha avuto una fortuna straordinaria sia in Francia sia all'estero, divenendo oggetto di numerose riscritture: il racconto *Virginie et Paul* di Villiers de l'Isle-Adam, confluito, dopo numerose pubblicazioni su rivista,[4] nell'edizione dei *Contes cruels* del 1883; l'opera comica scritta da Cocteau e Radiguet nel 1920, o ancora il poema ottocentesco in ottave, opera del compositore Luigi Bandelloni,[5] che costituisce l'unica riscrittura italiana in versi, oltre a quella di Guido Gozzano, dell'opera di Saint-Pierre. Dal romanzo prende spunto anche Balzac sia per *Pierrette*, sia per l'opera giovanile *Le Vicaire des Ardennes*. Il romanzo si trova ampiamente citato, secondo la formula della *mise en abyme*, nel libro *Graziella* di Alphonse de Lamartine,[6] che ha costituito uno dei principali modelli gozzaniani; nel

[2] J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo et Virginia*, trad. di M. Dandolo, Milano, Rizzoli, 1949, p. 20.

[3] M. Souriau, *Bernardin de Saint-Pierre d'àpres ses manuscrits*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de libraire, 1905, p. 242.

[4] Il racconto *Virginie et Paul* viene pubblicato per la prima volta il 12 marzo 1874 su "La Semaine Parisienne", presentato dal sottotitolo come una *Fantasie littéraire*; il 13 febbraio 1875 su "La Comédie française" con sottotitolo *Conte cruel*; il 20 aprile 1876 su "La République des lettres" senza sottotitolo; il 26 dicembre 1880 su "La Vie populaire" con sottotitolo *Nouvelle*, e il 29 dicembre 1880 su "L'Étoile française", con un nuovo titolo, *Amour er argent*.

[5] L'informazione è riportata anche in P. Toinet, *Paul et Virginie. Répetoire bibiliographique et iconographique*, Paris, G. P. Maisonneuve et larose, MCMLXIII: "*Paolo e Virginia*, poema di L. Bandelloni; Montepulciano, Ang. Fumi, 1840".

[6] A. De Lamartine, *Graziella*, Milano, Sonzogno, 1930.

racconto *Un cœur simple* di Gustave Flaubert,[7] forse altrettanto noto al poeta dei *Colloqui*,[8] in cui Paolo e Virginia sono i figli della signora Aubain, presso la quale la giovane Felicita è a servizio; in *Madame Bovary*, in cui il romanzo *Paul et Virginie* è una delle letture di Emma in collegio; infine, più volte, in *Indiana*[9] di George Sand, dove svolge nuovamente il ruolo di fonte metaletteraria.

La vicenda narrata in *Paul et Virginie* è assai conosciuta: un anonimo *vieillard* racconta la storia di due giovani adolescenti, Paolo e Virginia, figli di due donne francesi emarginate dal paese per averne violato le norme culturali: Madame de la Tour, nobile e vedova del signor de la Tour, e Margherita, figlia di contadini, sedotta e abbandonata dal signorotto del paese. Le due donne si incontrano, instaurano una sincera amicizia e decidono di andare a vivere insieme, con i propri nati, annullando così ogni forma di differenza socio-culturale. Nell'Île de France, Paolo e Virginia crescono puri e innocenti, lontani dalla corruzione dell'Occidente, a stretto contatto con una natura benigna che si impone come modello etico alternativo a quello borghese europeo. L'idillio si spezza nel momento in cui Virginia è richiamata in Francia da una ricca zia che, non avendo avuto figli, desidera istruire la nipote al fine di lasciarle la sua eredità: prevedendo ingenuamente un vantaggio per i propri cari, la fanciulla abbandona l'isola, senza tuttavia riuscire a distaccarsi realmente dalla propria terra natia. Virginia, incapace di adattarsi alla vita borghese, decide dunque di tornare a casa, ma, poco prima dello sbarco, una tempesta fa naufragare la nave, il *Saint Géran*, sotto gli occhi dei propri cari e dell'amato Paolo, che, gettatosi in mare, tenta invano di salvarla. Il corpo di

[7] G. Flaubert, *Trois contes,* in Id., *Oeuvres,* a cura di A. Thibaudet e R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1936, vol. II.

[8] S. Calì, *Felicita, Speranza e un "cuore semplice": Gozzano e Flaubert*, in "Levia Gravia", X, 2008, pp. 55-64.

[9] G. Sand, *Indiana*, Paris, Michel Lèvy frères editeurs, 1869.

Virginia viene restituito alla riva, ormai privo di vita. Paolo, disperato, muore di dolore due mesi dopo.

Tra le numerose riscritture dell'opera di Saint-Pierre, c'è la canzone *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio* di Guido Gozzano, collocata nella raccolta *I colloqui* (1911) e già oggetto di numerosi studi.[10] Il sottotitolo apposto da Gozzano, *I figli dell'infortunio*, è ricavato dalla traduzione anonima del romanzo di Saint-Pierre del 1812, intitolata appunto *Paolo e Virginia, o i Figli dell'Infortunio*.[11] Il sottotitolo compare anche in numerose traduzioni successive. La riscrittura di *Paul et Virginie* di Gozzano, che ha fatto dell'arte del riscrivere la cifra stilistica della propria poesia, imitando, parodiando o arricchendo di citazioni i suoi modelli, è stata probabilmente ispirata dal grande successo che la vicenda narrata da Saint-Pierre aveva riscosso: il romanzo francese, che Gozzano conosceva nella sua versione originale prima ancora che in traduzione, metteva a dura prova la sua abilità poetica, impegnandolo così a cimentarsi sia nel procedimento di traduzione, sia nel tentativo di riscrittura da un ipotesto in prosa a uno in versi. La poetica della reminiscenza nell'opera gozzaniana è stata a lungo studiata, con particolare attenzione all'influsso della letteratura francese, verso la quale l'autore sviluppò un delicato rapporto di 'clientela' che, assimilato spesso al plagio, si realizza nella traduzione e condensazione, ovvero nel meccanismo di 'raccogliere in poco'.

[10] Ricordo qui il volume di M. Guglielmi, *Virginia ti rammenti...Le riscritture di Paul et Virginie*, Roma, Armando editore, 2002; il saggio di E. Refini, *L'identificazione sconfessata. Lettura di" Paolo e Virginia. I figli dell'Infortunio" di Guido Gozzano*, in "Italianistica", XXXVII, 2, 2008, pp. 89-103; D. Pellizzari, *Paolo e Virginia, o della frustrazione poetica: Guido Gozzano e Bernardin De Saint-Pierre*, in "Italianistica", L, 2, 2021, pp. 93-106.

[11] P. Toinet, *Paul et Virginie. Répetoire bibiliographique et iconographique*, cit. p. 77.

Paolo e Virginia costituisce una vera e propria prova di stile e tale la percepisce anche la poetessa e amica del poeta, Amalia Guglieminetti, quando, in una lettera del 3 settembre 1910, scrive:

> "Caro Guido, dal finestrino del vagone mentre il treno sbuffando partiva ho lasciato cadere nelle mani tese di Borgese i foglietti stampati di *Paolo e Virginia* che m'erano giunti poco prima all'albergo dopo varie peregrinazioni per gli hotels di Alassio. Ho gridato a Borgese che tu vuoi un suo giudizio, ho udito che me l'ha promesso e sono scomparsa nel buio di una galleria in una nuvola grigia di fumo. Ora attendo il giudizio per comunicartelo; il mio se lo vuoi è questo: che quella poesia è fatta con un'arte finissima, che piacerà certo anche agli eruditi, ma è una virtuosità, ed ha la freddezza del puro virtuosismo. Forse m'inganno ma ne ebbi questa impressione. Del resto può stare in compagnia delle tue migliori per la misura perfetta e il limpido stile."[12]

Il virtuosismo e l'artificiosità si riscontrano già dalla prima evidente modifica gozzaniana rispetto al modello francese: nella canzone è infatti Paolo stesso a narrare la propria storia. Trasfigurandosi nel protagonista, Gozzano è sia narratore sia protagonista della propria vicenda, operando così una sottile *mise en abyme*: Gozzano-Paolo, addolorato dalla perdita di Virginia, legge, "chino sul libro", ovvero sulla propria copia di *Paul et Virginie* di Saint-Pierre, la triste vicenda dei due amanti.

Il primo forte richiamo è a Francis Jammes, uno dei modelli più amati: si veda l'*Elégie sixième* della raccolta *Le Deuil des Primevères* (1898):

> "Tu ne comprenais pas les mots de mon silence.
> Et, revenus, tu dis: Ami, tu es un peu triste?...
> Puis-je te consoler? Veux tu que je te lise…
> Je ne répondis pas, et tu pris dans la chambre
> mon livre bien-aimé, le *Paul et Virginie*
> que, sur le coteau bleu qui n'est qu'une caresse,
> j'ai rempli de bruyère ainsi qu'une écolière."[13]

[12] G. Gozzano – A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, a cura di F. Contorbia, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 20.

[13] F. Jammes, *Le Deuil des Primevères*, Paris, Gallimard, 1967, p. 41.

Dal testo di Jammes, Gozzano sembra riprendere non solo l'espediente della *mise en abyme*, ma anche l'allusione al poeta come "scolaretta" ("écolière"): Gozzano-Paolo si definisce infatti "scolaro" ("posso / piangere (ancora!) come uno scolaro...") piangente sulla commovente storia dell'amore tra Paolo e Virginia, così come il poeta francese veste i panni della "scolaretta" che riempie il libro di violette:

> "Io fui Paolo già. Troppo mi scuote
> il nome di Virginia. Ebbro e commosso
> leggo il volume senza fine amaro;
> chino su quelle pagine remote
> rivivo tempi già vissuti e posso
> piangere (ancora!) come uno scolaro..."[14]

2. *Riscrivere un best-seller*

In ambiente italiano sono noti solamente due rifacimenti in versi di *Paul et Virginie*: la canzone di Gozzano e il poema in ottave di Luigi Bandelloni, pubblicato nel 1840. Da menzionare in aggiunta solo il ballo semiserio in tre atti composto e diretto da Antonio Montecini e databile al 1826, che prevedeva un lieto fine in cui Virginia si salvava dal naufragio e sposava l'amato Paolo.

Di Luigi Bandelloni si hanno pochissime informazioni: poeta e compositore, si definisce "fiorentino" ma pare fosse nato a Roma nel 1790 e avesse studiato a Napoli con Niccolò Zingarelli, maestro al conservatorio San Pietro a Majella. Nella prefazione al poema, Bandelloni scrive di aver concepito l'opera in suolo napoletano, terra che più di ogni altra poteva

[14] L'edizione da cui si cita è G. Gozzano, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

somigliare all'Île de France che aveva ispirato Saint-Pierre.[15] Aggiunge inoltre "circa l'azione" di aver mantenuto "il piano stesso [...] dell'Autore del romanzo; e per ciò che riguarda lo stile, si potrà ben dire che non è del romantico moderno; che non abbonda, cioè, d'immagini lugubri e di tetro-sonanti vocaboli".[16] Uno stile limpido dunque, che si ritroverà in certa misura anche nella canzone gozzaniana, anche se non è dato sapere se Gozzano, pur essendo un lettore onnivoro e sempre a caccia di novità alle quali attingere per idee e citazioni, fosse venuto in contatto con questa fonte: alcuni richiami intertestuali tra la poesia gozzaniana e le ottave del compositore suscitano ipotesi suggestive sulla possibilità che il poeta dei *Colloqui* avesse effettivamente letto il poema, anche perché, come è noto, egli era un appassionato di lirica e attingeva a piene mani dai libretti d'opera come spunto per la propria poesia.[17]

È indubbio che nel poema siano presenti numerosi *loci* che ricorrono assai simili anche nella canzone gozzaniana e che si uniscono a quella capacità di 'raccogliere in poco' che sembra accomunare Bandelloni e Gozzano. Per esempio, la descrizione dell'Île de France come *locus amoenus*, lontano da ogni forma di civilizzazione (ricorre in ambo i testi la definizione di "isola romita"), la si ritrova assai simile in entrambe le sedi:

> "Il suo terren quell'isola romita
> Offre a tutti comune, e bella pace
> A trarne frutti col lavoro invita"[18]

> "abitavamo l'isola romita
> senz'altro dove che la terra nostra,
> senz'altro quando che la nostra vita."[19]

[15] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, Tipografia di Angiolo Fumi, Montepulciano, 1840, p. VII.

[16] Ivi, p. VIII.

[17] Cfr. a tal proposito A. Rocca, *Gozzano ospite di Puccini (e viceversa)*, Milano, Adularia minima, 2017.

[18] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, cit., p. 9 (I, xii, 1-3).

[19] G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., p. XXX (III, 44-46).

La dimensione insulare che nella "bella pace" invita al lavoro è analoga a quella gozzaniana, in cui si è paghi dei beni della pesca e della caccia ("Immuni dalla gara che divampa / nel triste mondo, crescevamo paghi / dei beni della rete e della freccia").[20] I luoghi dell'isola possiedono nomi che Gozzano definisce "figli" della "retorica del tempo". Questi, con alcune modifiche, si ritrovano anche nel poema di Bandelloni:

> "Un dì ambedue, per offerirgli un pegno,
> Di rispetto e d'amor, l'ospite loco
> Voller nomato 'D'Amistade il regno'"[21]

> "L'isola si chiamò per suo consiglio
> secondo la retorica dei tempi:
> Rivo dell'Amistà, Colle del Giglio,
> Fonte dei Casti Accenti....
> Era il tempo dei Nestori morali,
> dei *saggi ammonimenti*
> era il tempo dei *buoni sentimenti*,
> della *virtù*, dei *semplici ideali*."[22]

Il regno dell'Amicizia, che "D'Amistade il Regno" è nominato nel poema in ottave, mentre nella canzone gozzaniana diventa il "Rivo dell'Amistà", era presente anche nel romanzo francese ("La Riscoperta dell'amicizia").[23]

A livello fonico e semantico, il passaggio da 'regno' a 'rivo' è abbastanza immediato: alla luce di ciò, è più probabile che il toponimo gozzaniano sia stato ispirato da quello del poema di Bandelloni, piuttosto che dall'originale francese, in cui il luogo prende il nome "La Découvrte de l'amitié", nella traduzione italiana "La Riscoperta dell'amicizia". Nel poema troviamo anche la "Rupe dell'addio" ("La rupe dell'addio chiamar

[20] Ivi, p. XXX (V, 69-71).
[21] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, cit., p. 15 (I, xxx, 1-3).
[22] G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., inserire pagina (IV, 61-68).
[23] J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo et Virginia*, cit., p. 20.

la volle", XXIII), che ricorre anche nel romanzo ("e di dare a quella roccia, per amor suo, il nome di Roccia dell'Addio").[24] Mentre non vi è allusione al toponimo nel testo a stampa della canzone gozzaniana, la "Roccia degli Addii" è presente invece nella redazione manoscritta.[25] Le restanti località evocate nella poesia di Gozzano sono state da lui inventate, esagerando quel dubbio gusto per i buoni sentimenti che trapela dall'ipotesto francese: ecco quindi l'ironica "Fonte dei Casti Accenti" (che richiama il "picciolo antro e bello" che era chiamato "del pudore" nel poema di Bandelloni, XLI) e, nella redazione manoscritta, la affettata "foresta del cuore".

Si noti anche la comunanza lessicale tra il poema in ottave e la canzone, laddove Bandelloni parla della "pudibonda misera famiglia", mentre Gozzano definisce la sola Virginia quale "pudibonda", in rima con "onda".

Gozzano e Bandelloni condividono una forma di passione "botanica", che li spinge a ricercare un lessico quanto più specialistico, adatto alla tipologia di piante tropicali dell'isola. Mentre nel poema di Bandelloni trovano spazio il *conocarpi*, il *palsifero*, la *scolpendra*, la *tannosa*, il *pero*, nella canzone gozzaniana fioriscono piante esotiche più conosciute: nella redazione manoscritta della poesia si leggono infatti i nomi di *cocchi*, *manga*, *papai*, *guiava*, *cacki*, *sicomoro*, *gardenia* e molti altri ancora. Tra questa flora, compare il *tamarindo*, che, mentre è assente nel testo francese, si ritrova sia nel poema ("Poi, giunti al pié d'un *tamarinto* ombroso", XXXI) sia nella redazione manoscritta della canzone ("la notte è prossima, i *tamarindi* chiudono le foglie"). Per concludere la parentesi vegetale, l'allusione a "l'ignoto frutto" in riferimento alle piante sconosciute che popolano l'Île de France ricorre in entrambe le sedi:

[24] J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, cit., p. 60.

[25] Il quaderno manoscritto è consultabile presso l'Archivio "Gozzano-Pavese" dell'Università di Torino con segnatura AG VIII A3-B1, [16], qui v. 7.

"Bramava ancor raccorre ignoto frutto"[26]

"Odore di non so che ignoto frutto"[27]

Si veda la somiglianza tra alcune brevi descrizioni e si apprezzi la capacità di entrambi i poeti di condensare, nel breve respiro del verso, gli avvenimenti narrati più distesamente nella prosa francese. Per esempio, la scena in cui, alla vista del *San Germano*, Paolo invoca Virginia: mentre Gozzano introduce il discorso diretto ("– Giunge la mia sposa,/ ritorna a me Virginia mia fedele!... –"),[28] Bandelloni scrive che "Paolo sposa l'appella",[29] ma, pur cambiando la forma, la scena risulta assai simile. Paragonabili sono anche i versi in cui si parla dell'educazione e del *modus vivendi* delle due famiglie. Un'esistenza basata sui valori e sui buoni sentimenti che Gozzano tratta con la usuale sottile ironia:

"Le dolci madri a sera
c'insegnavano il Bene, la Pietà.
la Fede unica e vera;
e lenti innalzavamo la preghiera
al Padre Nostro che nei cieli sta…"[30]

"Pascean gli animi lor dell'esultanza
Che si ritrae dai naturali affetti
Di materna pietà, di fratellanza
E d'amor filial nei giovanetti"[31]

Si noti infine il *focus* ricco di particolari che viene rivolto, in entrambi i testi, al corpo ormai morto di Virginia, trasportato fino a riva:

[26] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, cit., p. 102 (IV, xxvii, 5).

[27] Si veda la redazione manoscritta di G. Gozzano, *Paolo e Virginia*, cit., AG VIII A3-B1, [16], qui v. 32.

[28] Id., *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., pp. 162-167 (VII, 104-105).

[29] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, cit., p. 196 (VII, xxii, 7).

[30] G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., pp. 162-167 (III, 47-51).

[31] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, cit., p. 7 (I, viii, 1-4).

"Era l'alba e il tuo bel corpo travolto
stava tra l'alghe e le meduse attorte,
placido come in placido sopore.
Muto mi reclinai sopra quel volto
dove già le viole della morte
mescevansi alle rose del pudore...
Disperato dolore!
Dolore senza grido e senza pianto!
Morta giacevi col tuo sogno intatto,
tornavi morta a chi t'amava tanto!
Nella destra chiudevi il mio ritratto,
con la manca premevi il cuore infranto..."[32]

"Supina giace, e con fronte serena
Sembra che al ciel rivolga il suo desire;
E tanta in lei soavità balena,
che par dal labbro del pudore uscire.
Sì leggiadra è la guancia ancor, che appena
Diresti che costei vien di morire,
E benché il fral dall'alma sia diviso
Non sai se è morto, o se dorma quel viso.

Ha ricurva la destra a far ritegno
Alle pudiche vesti; e posta al core
La manca tien tenacemente in segno
Che qualche oggetto ivi ritien d'amore;
Bramoso è ognuno di veder qual pegno
Ella si stringa, ed oh! quanto stupore
Si desta in loro poiché gliel'ebber tolto
Pinto mirando del suo Paolo il volto."[33]

Se nel testo di Gozzano Virginia esangue si preme il cuore con la mano sinistra, mentre nella destra custodisce l'amata effige di Paolo, in quello di Bandelloni la scena è analoga ma opposta: la sinistra tiene il ritratto e la destra tenta di trattenere invano le vesti sul corpo, in un disperato ultimo gesto di pudicizia. Nel romanzo di Saint-Pierre, non è precisata quale mano compia l'uno o l'altro gesto: "Una delle mani

[32] G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., pp. 162-167 (IX, 137-148).

[33] L. Bandelloni, *Paolo e Virginia*, cit., p. 191 (VIII, vii-viii).

stringeva ancora le vesti: l'altra, posata sul cuore, era chiusa e irrigidita".[34] La pudicizia di Virginia descritta da Gozzano ("Un marinaio nudo / tenta svestirla e seco darsi all'onda; / si rifiuta Virginia pudibonda/ (retorica del tempo!) e si fa scudo delle due mani..."),[35] la quale tenta di coprirsi a fatica mentre il *Saint Géran* affonda, evoca anche alcune raffigurazioni iconografiche della vicenda: in particolare l'incisione in rame, *Le naufrage*, a opera di Pierre-Paul Prud'hon, che si trova nella terza edizione francese del romanzo, la Didot del 1806. Qui Virginia, in bilico sulla prua spezzata del *Saint Geran*, trattiene le vesti leggere e strappate sul corpo:



Pierre-Paul Prud'hon, *Le naufrage*, 1806

Il modello di Bandelloni, che alla luce di questi punti di contatto potrebbe essere stato una fonte di ispirazione rilevante per Gozzano, deve però essere affiancato necessariamente ad altri ipotesti. Nel quaderno manoscritto è documentata la genesi della canzone: le pp. 3-4 sono

[34] J.H Bernardin de Saint-Pierre, *Paolo et Virginia*, cit., p. 83.

[35] G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., inserire pagina (VIII, 127-131).

occupate dalla stesura delle stanze III° e VIII°, mentre le pp. 5-8 da abbozzi prevalentemente riferibili alla II°. Le pagine 9-4, fino al rigo 9, contengono appunti in prosa, narrativi e descrittivi, tratti dall'omonimo romanzo.

3. *La riscrittura tra Dante e Petrarca*

La versione manoscritta di *Paolo e Virginia* riporta un cospicuo numero di citazioni incastonate nel tessuto poetico del testo, che solo in parte sopravvivono nella redazione finale. I modelli di riferimento sono quasi sempre Dante e Petrarca, anche se la loro predominanza nell'ordito del manoscritto è affiancata, seppur in maniera decisamente meno incisiva, da alcune tessere leopardiane e pascoliane.

Alle pagine [4]-[5] del manoscritto, in particolare nei versi 120-136, Gozzano lima la descrizione del naufragio del *San Germano*:

"Il San Germano affonda. I marinai
tentano invano d'ormeggiare; tutti
balzano in mare, da che vana è l'arte.
Rotto ha la nave contro i polipai.
sopra coperta già fremono i flutti,
spezza il vento governi alberi e sarte…
Virginia ecco in disparte
debole e sola! Un marinaio nudo
tenta svestirla e trarla seco all'onda;
si rifiuta Virginia pudibonda
(retorica del tempo!) e si fa scudo
delle due mani…il San Germano affonda
il San Germano affonda…Un sciabordare
ultimo, cupo, mozzo:
e non rivedo al chiaro balenare
più nulla! Al mio singhiozzo
risponde il vasto singhiozzar del mare"

A pagina [5] segue poi un ulteriore tentativo di perfezionare la strofa:

> "nave dall'onda combattuta e vinta
> spezza a tristo nocchier governi e sarte
> alternar poggia con orza.
> le vele e i remi sforza"

I versi 16-17 di pagina [4] del manoscritto, conservati nella redazione a stampa ("Il mio singhiozzo / disperde il vasto singhiozzar del mare" VIII, 135-136), rimandano immediatamente a *La cetra d'Achille*, nei *Poemi conviviali* di Pascoli: qui si legge che ad Achille, sveglio nel cuore della notte, insieme al "muto sonno" degli Achei, "giungeva un vasto singhiozzar dal mare" (v. 27).[36] Il richiamo è evidente, soprattutto se si tiene in considerazione che il verso, nell'edizione posseduta dall'autore (Zanichelli, 1905), è interamente sottolineato con penna rossa, indice dell'interesse che la poesia aveva suscitato nell'autore.

Le occorrenze del modello dantesco e di quello petrarchesco dominano e allo stesso tempo si equivalgono: a pagina [5] "nave dall'onda combattuta e vinta" (v. 124) rimanda a Petrarca ("Più di me lieta non si vede a terra / nave da l'onda combattuta e vinta")[37] e, in seconda istanza, a Leopardi ("da chiuso morbo combattuta e vinta").[38] La seconda riga di pagina [5] "spezza a tristo nocchier governi e sarte" rimanda ancora a Petrarca ("spezza a' tristi nocchier' governi et sarte"),[39] così come la riga 3 ("alternar poggia con orza") e la riga 4 ("le vele e i remi sforza") richiamano rispettivamente Petrarca ("Lo qual senz'alternar poggia con orza"),[40] ma ricordano anche Tasso ("O sembrerò nocchier che poggia e

[36]G. Pascoli, *Poemi conviviali*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Roma, Newton Compton, 2001, pp. 527-31.

[37] Inserire riferimento bibliografico: F. Petrarca, *Canzoniere*, nuova edizione aggiornata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004, p. 133 (XXVI, 1-2).

[38] G. Leopardi, *A Silvia*, in Id., *Canti*, a cura di L. Blasucci, Parma, Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 2021, vol. 2, pp. 53-73 (v. 41).

[39] F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 225 (XLI, 11).

[40] Ivi, p. 801 (CLXXX, 5).

orza / ne l'onde")[41] e di nuovo Petrarca ("L'acqua, e 'l vento, e la vela, e i remi sforza").[42]

Alcune citazioni sono utilizzate per le rappresentazioni naturali: a pagina [6], dove Gozzano tenta di descrivere la natura dai contorni paradisiaci de l'Île de France, i versi 13-14 ("La strana terra accesa di quel sole / che fa nascere i fiori e i frutti strani") rimandano a Dante ("accesi di quel caldo / che fa nascere i fiori e' frutti santi").[43] Si veda anche p. [7] riga 17, dove Gozzano allude ai ("vedovi siti settentrionali") con richiamo ancora una volta a Dante ("Goder pareva 'l cielo di lor fiammelle: / oh settentrional vedovo sito, / poi che privato se' di mirar quelle!");[44] e di nuovo a p. [8] del manoscritto, riga 1 ("Vago già di cercar dentro e dintorno / la divina foresta spessa e viva")[45] e riga 4 ("Da tutte parti per la gran foresta"), da collegarsi a "Da tutte parti per la gran foresta";[46] infine, a p. [8] riga 6, "favoleggiava con la sua famiglia" è da riferire a "favoleggiava con la sua famiglia / d'i Troiani, di Fiesole e di Roma".[47]

Sorge spontaneo chiedersi perché la redazione manoscritta della canzone non sia altro che un lunghissimo tentativo di riscrivere un ipotesto in prosa francese utilizzando però tessere dantesche e petrarchesche in maniera così ingente e forse eccessiva. La risposta affonda le proprie radici da un lato nella situazione particolare del poeta Gozzano e della sua indole, dall'altro nel panorama culturale di inizio Novecento. Il caso di Gozzano è forse un *unicum* nella produzione novecentesca italiana: nessun poeta come lui ha praticato così tanto l'arte della riscrittura, spesso sconfinando quasi

[41] T. Tasso, *Rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno ed., 1994 (*Rime d'amore* 72), t. 1, p. 77.
[42] F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 801 (CLXXX, 8).
[43] D. Alighieri, *Paradiso*, XXII, 47-48.
[44] Id., *Purgatorio*, I, 25-27.
[45] Id., *Purgatorio*, XXVII, 1-2.
[46] Id., *Purgatorio*, XXIX, 17.
[47] Id., *Paradiso*, XV, 125-126.

nel plagio. E la riscrittura, per Gozzano, è sempre parodia del modello, avvertito come sgusciante e ingombrante, una presenza opprimente e solida che da un lato rassicura, dall'altro genera una forma di competizione. Mentre, in un primo tempo, le poesie di Gozzano nascono quasi tutte come *collage* di tessere petrarchesche e dantesche, spesso decontestualizzate, successivamente, nel lungo percorso che conduce dal primo abbozzo alla redazione a stampa, la 'funzione Petrarca; e la 'funzione Dante' assumono contorni più marcati: le citazioni, in principio avulse dal contesto, trovano la rispettiva collocazione e parlano in maniera assai chiara al lettore colto, in grado di coglierle e apprezzarle. Vale la pena di contestualizzare alcuni esempi: "spezza a tristo nocchier governi e sarte" è da riferirsi, oltre che al già citato caso di *RVF* 41, al celebre sonetto *La vita fugge, et non s'arresta un hora* ("stanco omai / il mio nocchier, et rotte arbore et sarte")[48] che si conclude con la metafora della navigazione: la Ragione (il "nocchier"), spenti gli occhi di Laura, e con la nave dell'ingegno alla deriva dei venti, si lascia affondare. Gozzano richiama la metafora petrarchesca della perdita della ragione e della speranza e la inserisce nel contesto di un vero naufragio, quello del *San Germano* che trasporta Virginia, lasciando così intendere che con lei e con tutto l'equipaggio affonda anche il cuore di lui, che fu Paolo, e che osserva, impotente, dalla riva.

L'allusione a "La strana terra accesa di quel sole / che fa nascere i fiori e i frutti strani" costituisce invece un gioco parodico estremamente sottile: Dante parla de "i fiori e 'frutti santi", riferendosi alle opere buone ("fiori e frutti santi") che l'ardore di carità ha ispirato agli spiriti di *Paradiso* XXII, 48. Gozzano opera uno slittamento nel passaggio da 'santi' a 'strani' con allusione ai frutti della terra, esotici e particolari nel territorio insulare, talmente odorosi e dai colori così vivaci da richiamare una sorta di

[48] F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1110 (CCLXXII, 12-13).

paradiso dantesco, che funge quindi da motore per la rappresentazione di un nuovo Eden, di matrice settecentesca, che ne banalizza le caratteristiche.

Bisogna riconoscere che le parole rivolte da Guglieminetti a Gozzano sono, almeno in parte, veritiere: la canzone si rivela essere un sottile virtuosismo, in cui la barocca cura formale e il gusto per il citazionismo sono così evidenti da lasciare quasi interdetto il lettore. In questa prova di stile e di erudizione risiede tutto il narcisismo di Gozzano-Paolo, che nella canzone ruba la scena a tutti gli altri personaggi: non c'è posto per la pudica Virginia, non c'è spazio per le madri affrante, né per il vegliardo. Il vero protagonista è Gozzano, che, calato nelle vesti di un Paolo dantesco, esordisce già nell'*incipit* con una presentazione: "Io fui Paolo già". Dante è dunque il modello dichiarato fin dal principio, se non che, nell'epilogo, la poesia si conclude con una ripresa dell'epigrafe, che, invece, è da ricondursi alla matrice petrarchesca dei *Fragmenta* che domina la struttura dei *Colloqui* e che chiude il cerchio del processo di riscrittura e rifacimento come esempio massimo di 'prova di stile':

> "Amanti! Miserere,
> miserere di questa mia giocosa
> aridità larvata di chimere!"[49]

[49] G. Gozzano, *Paolo e Virginia. I figli dell'infortunio*, cit., inserire pagina (X, 167-169).

Parole Rubate / Purloined Letters
http://www.parolerubate.unipr.it
Fascicolo n. 29-30 / Issue no. 29-30 – 2024

FABRICE DE POLI

PASCOLI E IL MONTALE DI "MEDITERRANEO"

Gli è mancata l'autoironia
(la più importante che ci sia)[1]

Duraturo e problematico, come suggerisce il distico in esergo, del 1976, il rapporto di Eugenio Montale con Giovanni Pascoli è stato a lungo sottovalutato e spesso considerato prevalentemente attraverso il prisma dello stile o della tecnica, come se l'influenza pascoliana non toccasse in profondità l'ispirazione di Montale. Scopo di questo studio, sulla scia dei lavori critici più recenti sul tema, è di mettere in discussione tale prospettiva critica e di mostrare che il pascolismo di Montale, nella fattispecie del Montale di *Mediterraneo*, non si limita a strategie espressive ma tocca zone profonde della sua ispirazione.

[1] E. Montale, *G. Pascoli*, in Id., *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di R. Cremante e G. Lavezzi, Milano, Mondadori, 2006, p. 14.

1. *Gli studi del pascolismo montaliano*

A tale fine occorrerà prima di tutto proporre una rapida retrospettiva della critica sul rapporto Pascoli / Montale, il che ci permetterà di definire ed esplicitare il nostro metodo di ricerca.

I primi critici di Montale, senza trattare specificatamente la questione, hanno presto cominciato ad individuare prestiti o accenti pascoliani nella sua poesia. Giuseppe De Robertis, ad esempio, in un articolo del 1940 sulle *Occasioni* scriveva che Montale aveva compiuto un suo "fertile, rigoglioso studio delle *Myricae* pascoliane" e aveva tolto a Pascoli non solo "versi quasi frusti [e] impalpabili sensazioni" ma ancora "qualcosa di più, di più".[2] Senza approfondire ulteriormente l'indagine, De Robertis intuiva che l'influenza pascoliana non si poteva limitare ad un semplice elenco di recuperi. Oltre ai critici di Pascoli e quelli di Montale che hanno dato spunti, anche importanti, sulla questione, il rapporto Pascoli / Montale è stato oggetto di diversi studi a partire dal secondo dopoguerra. Il primo saggio specifico, a nostra conoscenza, è il *Pascoli e Montale* di Pasolini,[3] del 1947, in cui sono individuati due aspetti pregnanti del retaggio pascoliano in Montale: da un lato la poetica dell'oggetto, la quale nasce da un senso di meraviglia "di fronte agli oggetti e ai minimi fatti del mondo";[4] dall'altro la memoria come canale dell'espressione lirica che sfocia in un tono poetico "che si potrebbe dire epistolare".[5] L'articolo di Pier Paolo Pasolini era uno dei primi tasselli della ricostruzione di un

[2] G. De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 310.

[3] P. P. Pasolini, *Pascoli e Montale,* in "Convivium, raccolta nuova", 2, 1947, pp. 199-205; ora in Id., *Antologia della lirica pascoliana*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 222-229.

[4] Ivi, p. 224.

[5] Ivi, p. 226.

Pascoli precursore del Novecento, prima del 1955, anniversario della nascita del poeta durante il quale verranno pubblicati una serie di contributi che mettono in luce la modernità del linguaggio poetico pascoliano (Gianfranco Contini[6]), del suo verso (Alfredo Schiaffini[7]), della sua poetica dell'oggetto (Pasolini, e più tardi Luciano Anceschi nel 1962[8]). Va notato che tutti (salvo qualche eccezione puntuale) tendevano a limitare di fatto l'influenza pascoliana sui poeti del Novecento alla tecnica, sia essa linguaggio o poetica dell'oggetto. Pasolini concludeva così il suo *Pascoli e Montale* del 1947:

> "Con questo nostro discorso non vogliamo attribuire a Montale una lettura molto importante del Pascoli; certo, un Pascoli, letto con una nuova coscienza, può essere considerato come colui che ha contribuito a render possibile l'italiano in cui Montale ha inserito il suo linguaggio."[9]

Anceschi, nel 1962, concluderà analogamente il suo studio sulla modernità di Pascoli affermando che la sua lezione per i poeti del Novecento "può fermarsi qui: ad una proposta tecnica", proposta identificabile col "culto del particolare in poesia" di cui le *Myricae* sono "il primo esempio eloquente"[10]. Anceschi illustra le sue asserzioni citando per intero l'osso breve *Spesso il male di vivere...*. Con uno sguardo retrospettivo, Francesca Nassi potrà scrivere nel suo saggio del 2008 sugli

---

[6] G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, *Conferenza tenuta a S. Mauro il 18 dicembre 1955*, in *Studi pascoliani*, a cura di A. Baldini, Faenza, Fratelli Lega, 1958, pp. 27-52.

[7] A. Schiaffini, *Forma e rivoluzione poetica di Giovanni Pascoli*, in *Studi in onore di S. Santangelo*, "Siculorum Gymnasium", VIII, 2, Università di Catania, 1955, pp. 509-567; A. Schiaffini, *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, in *Omaggio a G. Pascoli nel centenario della nascita*, a cura di M. Valgimigli, Milano, A. Vicinelli, 1955, pp. 240-246.

[8] L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972, pp. 95-113.

[9] P. P. Pasolini, *Pascoli e Montale*, cit., p. 229.

[10] L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., p. 110.

Echi pascoliani nelle Occasioni che il ruolo di Pascoli in Montale è stato sempre studiato "a partire da una premessa teorica che, dagli anni '60, è rimasta essenzialmente insuperata": "[i] recuperi da Pascoli sarebbero cioè di natura puramente tecnica, puntuale, discontinua, a causa di una profonda diversità ideologica tra i due poeti."[11]

Contro Pasolini che dava un ruolo centrale alla figura pascoliana nella poesia di Montale, Pietro Bonfiglioli produrrà ben quattro studi, approfonditi e documentati, tra il 1958 e il 1965,[12] sul rapporto Pascoli / Montale, rapporto diretto o mediato da altri poeti (Dante o Gozzano). Seguendo un metodo che si fonda sul "registrare, a livello stilistico, degli scarti differenziali", come spiega all'inizio del saggio *Dante Pascoli Montale*,[13] Bonfiglioli intende esplicitamente "limitare la fecondità di questo rapporto [Pascoli / Montale]".[14] Perciò l'evidenziazione del lessico pascoliano recuperato da Montale mira per il critico a mostrare che l'influenza tocca solo i mezzi espressivi e non il discorso montaliano in profondità. Scrive Bonfiglioli nella conclusione del suo *Pascoli e Montale*, esplicitando sostanzialmente il postulato su cui si fondano i suoi saggi sulla questione: "l'ipotesi di un suo pascolismo [di Montale] va risolutamente

---

[11] F. Nassi, *Echi pascoliani nelle Occasioni*, in *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno internazionale «Credo non esista nulla di simile al mondo» (Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre 200*9),* a cura di P. Polito e A. Zollino, Firenze, Olschki, 2009, p. 23.

[12] P. Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in "Il Verri", II, 4, 1958, pp. 34-54; Id., *Pascoli e Montale*, in *Studi per il centenario della nascita di G. Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. I, pp. 219-243 ; Id., *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, a cura di L. Anceschi, Bolzano-Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige-Società degli Studi romagnoli, 1963, pp. 35-62; Id., *Il 'ritorno dei morti' da Pascoli a Montale*, in *Pascoli: atti del Convegno nazionale di studi pascoliani: San Mauro Pascoli, 11-12-13 maggio 1962*, a cura di M. Biagini, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 1965, pp. 55-72.

[13] P. Bonfiglioli, *Dante Pascoli Montale*, cit., p. 35.

[14] Id., *Il 'ritorno del morti' da Pascoli a Montale*, cit., p. 55.

negata. [...] i rapporti tra Montale e il pascolismo vanno limitati a una serie di incontri lessicali".[15] Questi rapporti non riguardano il sostrato ideologico, così diverso tra i due poeti, se si considera in particolare la concezione della natura – essendo la natura nel mondo pascoliano caratterizzata da un'"armonia prestabilita"[16] estranea al mondo poetico montaliano. Pietro Bonfiglioli, come dopo di lui Edoardo Sanguineti, è restìo a fare di Pascoli un precursore del Novecento e quindi ad attribuirgli un ruolo determinante nella poesia di Montale. Anche se, quasi a sfumare la sua linea critica, riconoscerà nel suo ultimo saggio sulla questione un lascito pascoliano per la tematica funeraria: sfruttando una suggestione di De Robertis risalente al 1940, Bonfiglioli individua in un passo di *Notizie dell'Amiata* (sul tema del colloquio con i morti) delle analogie col pascoliano *Giorno dei morti* che lo spingono a riconoscere una situazione "per tanti aspetti pascoliana".[17]

L'altro grande studioso della questione dei rapporti Pascoli / Montale, Pier Vincenzo Mengaldo, si rifà esplicitamente a Bonfiglioli nel suo voluminoso e importante lavoro critico *Da D'Annunzio a Montale*,[18] pubblicato nel 1975, ampio studio sistematico dedicato all'influenza sui poeti novecenteschi della lingua poetica coniata da Pascoli e D'Annunzio, la "koînè pascoliano-dannunziana".[19] Mengaldo relativizza doppiamente l'influenza di Pascoli, da un lato confrontandola con quella di D'Annunzio, che Mengaldo ritiene più attinente al discorso montaliano,

---

[15] Id., *Pascoli e Montale*, cit., p. 243.

[16] Ivi, p. 224.

[17] Id., *Il 'ritorno del morti' da Pascoli a Montale*, cit., p. 63.

[18] P. V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*. *Ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in Id., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 163-259, ora in Id., *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 13-107.

[19] Id., *L'opera in versi di Eugenio Montale* [1965], in E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. D'Amely, Milano, Mondadori, 2003, p. VLVI.

dall'altro perché, sulla scia di Bonfiglioli, limita l'influenza pascoliana sui poeti novecenteschi alla sfera tecnica:

> "è chiaro, ma occorre ripeterlo, che continuità di materiali linguistici e tematici non significa necessariamente continuità di poetica e di ideologia: l'esempio pascoliano, per quello che vale anche metodicamente, dovrebbe ormai essere – almeno ci auguriamo – parlante."[20]

> "ci sono buoni motivi per credere che nel complesso l'interesse di Montale per la poesia italiana del tardo Ottocento-primo Novecento sia stato prevalentemente di natura tecnica [...] e perciò con le sue ragioni che l'ideologia non conosce."[21]

L'interesse prettamente 'tecnico' di Montale per Pascoli si spiegherebbe con un contrasto, in Pascoli, "tra la modernità di molte scelte stilistiche […] e i pesanti limiti di poetica e di concezione della realtà".[22] Di conseguenza, in Montale "l'utilizzazione dei pascolismi è sempre e fondamentalmente discontinua, arbitraria".[23]

Ma anche Mengaldo, come e più di Bonfiglioli, smusserà la propria punta critica. Nel saggio scritto quasi venti anni dopo, nel 1992, *L'opera in versi di Eugenio Montale*,[24] Mengaldo affermerà che Pascoli esercitò su Montale un'azione non inferiore a quella di D'annunzio e "di durata pari all'intensità",[25] che non si limita più alla terminologia ma tocca, oltre al tema del ritorno dei morti, "il motivo legato al senso della natura ostile e minacciosa".[26] In una comunicazione del 2005 su *Pascoli e la poesia del Novecento*, Mengaldo sottolinea ulteriormente l'influenza del linguaggio

[20] Id., *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 28.
[21] Ivi, p. 32.
[22] Ivi, p. 28.
[23] Ivi, p. 81.
[24] P. V. Mengaldo, *L'opera in versi di Eugenio Montale*, cit. Il saggio è stato scritto nel 1992 e viene pubblicato inizialmente nel 1995 (in A. Asor Rosa, *Letteratura italiana. Le opere*, IV, I, *Il Novecento. L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 625-661).
[25] Ivi, p. XLVI.
[26] Ivi, p. XLVIII.

pascoliano su Montale: "Forse e senza forse Montale è il poeta più pascoliano del secolo trascorso, ed è di conseguenza anche quello presso il quale l'esistenza e la forza di una koinè pascoliano-dannunziana si verifica con più precisione".[27] Pascoli ha portato a Montale non solo "parole singole [...] rime caratteristiche [...] sintagmi e giunture particolari"[28] ma anche "contesti più ampi e dunque ancor più significativi", in particolare "nella zona del pathos e del terribile, fuori dalla nominazione esatta che è il punto d'incontro più noto fra i due poeti."[29]

L'evoluzione critica di Mengaldo sulla questione potrebbe esser stata facilitata dalla lettura di un ricco saggio di Antonio Girardi pubblicato nel 1983, *Montale "attraverso" Pascoli: costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*.[30] Girardi intendeva completare il lavoro di Bonfiglioli "nella ricognizione dei pascolismi in Montale, che [...] risultano assai più ricchi e sintomatici".[31] Scopo di Girardi era l'analisi di "costruzioni più o meno complesse di tipo metaforico"[32] comuni ai due poeti. Anche se lo studio riguardava ancora una volta la tecnica espressiva, la sua novità stava nel fatto di raggruppare le presenze pascoliane lessicali o sintagmatiche attorno a nodi metaforici comuni con Montale. Era questo, secondo noi, un primo passo verso un'analisi che confrontasse la comunanza tra i due poeti non solo tramite parole e ritmi o immagini puntuali ma anche attraverso la visione e il pensiero di fondo che 'animano' il linguaggio poetico.

---

[27] P. V. Mengaldo, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento. Atti del Convegno tenuto a Torre di San Mauro Pascoli nel 2005*, a cura di A. Battistini, G. M. Gori e C. Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, p. 121.

[28] Ivi, p. 121-122.

[29] Ivi, p. 122.

[30] A. Girardi, *Montale "attraverso" Pascoli: costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*, in *Convegno internazionale di studi pascoliani: Barga 1983*, Barga, Tip. Gasperetti, 1988, pp. 97-142.

[31] Ivi, p. 100.

[32] *Ibidem*.

Il gran merito di questi studiosi è di avere stabilito un'ampia mappatura delle presenze lessicali, sintagmatiche e delle costellazioni metaforiche pascoliane nella poesia di Montale e, fatta eccezione dello studio sintetico di Pasolini, *Pascoli e Montale*, quelli di Bonfiglioli, Girardi e Mengaldo si distinguono per la mole di ritrovamenti pascoliani individuati. Questi studi presentavano tuttavia, come ogni impostazione critica, dei limiti. Il primo dei quali stava nella tendenza a concentrarsi su porzioni linguistiche limitate di discorso poetico, e spesso su porzioni che hanno almeno in parte identità di forma (lessicale, verbale o metaforistica). In questo modo, l'approccio linguistico-stilistico rendeva più difficile l'individuazione di motivi di fondo comuni tra Pascoli e Montale che non si traducono necessariamente in evidenti parentele linguistiche. Inoltre, l'idea ripetuta dell'opposizione ideologica tra i due poeti (che giustificava ulteriormente l'attenzione alla tecnica espressiva) rendeva più difficile l'individuazione di motivi comuni. Girardi lamenta, nel 1983, l'insistenza eccessiva dei critici "sullo *scarto stilistico*, oltre che *semantico e ideologico* tra Montale e Pascoli" poiché siffatta insistenza "genera la convinzione, errata, che tra Pascoli e Montale ci sia […] solo un rapporto a livello meramente vocabolaristico".[33]

Ma il maggior limite a nostro avviso della critica sui rapporti tra i due poeti stava nel fatto di isolare una piccola porzione di linguaggio pascoliano (vocabolo, gruppo nominale) in una poesia di Montale senza indagare fino in fondo le ragioni della sua presenza nell'intero componimento montaliano. Piuttosto che considerare un pascolismo in Montale come un fatto discontinuo, arbitrario, sembra più proficuo domandarsi se esso non sia la spia di una 'presenza' pascoliana più diffusa nel testo montaliano che accoglie quel pascolismo. Non per forza tutti i

[33] *Ibidem*.

pascolismi rispondono a semplici logiche di suono, ritmo o espressione poiché, almeno per alcuni di essi, è molto probabile che il ricordo di una parola o sintagma pascoliano in Montale nasca dal ricordo di motivi e visioni fondamentali dell'opera pascoliana.

Se dal dopoguerra in poi molti studiosi di Montale hanno individuato presenze pascoliane nella sua poesia (e per una lista non esaustiva ma indicativa di quei critici rimandiamo al saggio di Carmine Chiodo, *Montale e Pascoli: indicazioni e percorsi critici*, che ripercorre le grandi tappe della critica sul tema dagli anni Quaranta al 1997[34]), bisognerà aspettare il 2007 per vedere un più netto cambio di prospettiva, con la pubblicazione del saggio di Francesca Nassi, *Echi pascoliani nelle Occasioni*,[35] e poi il 2015 con la pubblicazione del libro di Enrico Tatasciore, *Di ombre e cose salde. Studio su Montale*,[36] dedicato per metà all'influenza pascoliana in Montale (prevalentemente il Montale delle *Occasioni* e della *Bufera*). Nassi e Tatasciore non solo cercano influenze pascoliane a partire da zone dell'opera pascoliana poco esplorate fino ad allora (soprattutto i *Poemi conviviali*, poiché Pasolini, Bonfiglioli e Mengaldo si erano concentrati sulle *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*), ma soprattutto prendono in esame solo poche poesie montaliane in modo da, come scrive Nassi, "indagare più a fondo l'influenza di Pascoli su Montale, soprattutto sul Montale successivo agli *Ossi di seppia*".[37]

Sulla scia di questi più recenti studi sul pascolismo montaliano, ci è sembrato utile e importante applicare questa tipologia d'indagine anche

[34] C. Chiodo, *Montale e Pascoli: indicazioni e percorsi critici*, in "Sincronie", I, 1997, pp. 195-218. Poi pubblicato in Id., *Su alcuni poeti del Novecento. Saba, Alvaro, Montale, Quasimodo, De Michelis, Calogero*, Roma, Edicampus, 2012, pp. 71-90.

[35] F. Nassi, *Echi pascoliani nelle Occasioni*, cit.

[36] E. Tatasciore, *Di ombre e cose salde. Studio su Montale*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

[37] F. Nassi, *Echi pascoliani nelle Occasioni*, cit., p. 232.

sugli *Ossi di seppia* e in particolare sul poemetto *Mediterraneo*, relativamente poco citato nell'ottica del pascolismo di Montale.

2. *Dal primo al quarto movimento di Mediterraneo: uccelli e visioni marine*

Iniziamo la nostra analisi proprio col primo movimento di *Mediterraneo*:

> "A vortice s'abbatte
> sul mio capo reclinato
> un suono d'agri lazzi.
> Scotta la terra percorsa
> da sghembe ombre di pinastri,
> e al mare là in fondo fa velo
> più che i rami, allo sguardo, l'afa che a tratti erompe
> dal suolo che si avvena.
> Quando più sordo o meno il ribollio dell'acque
> che s'ingorgano
> accanto a lunghe secche mi raggiunge:
> o è un bombo talvolta ed un ripiovere
> di schiume sulle rocce.
> Come rialzo il viso, ecco cessare
> i ragli sul mio capo; e scoccare
> verso le strepeanti acque,
> frecciate biancazzurre, due ghiandaie."[38]

Il "capo reclinato" del poeta su cui s'abbattono nell'ora del meriggio gli "agri lazzi" di due ghiandaie riecheggiano indubbiamente alcune immagini del poeta disperato nelle *Fleurs du mal* di Charles Baudelaire, in particolare in questi due passi che Montale sembra aver fuso nell'attacco del suo poemetto:

[38] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., pp. 124-125 (*Mediterraneo*, I, vv. 1-17).

"[…] l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir."[39]

"Je vis en plein midi descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux."[40]

Ma sarà la poesia di Pascoli a ispirare l'espressione del superamento dello "spleen". Al di là dei prestiti lessicali pascoliani puntuali che vi troviamo, come il sintagma "sghembe ombre di pinastri" (v. 5), segnalato da Mengaldo, che riprende simili formulazioni pascoliane,[41] o l'uso del sostantivo "bombo" ("o è un bombo talvolta ed un ripiovere / di schiume sulle rocce", v. 12-13) segnalato come pascolismo da Mengaldo e da Girardi,[42] il primo movimento di *Mediterraneo* presenta una situazione analoga alla poesia myricea *In cammino*:

"Siede sopra una pietra del cammino,
a notte fonda, nel nebbioso piano:
e tra la nebbia sente il pellegrino
le foglie secche stridere pian piano:
il cielo geme, immobile, lontano,
e l'uomo pensa: Non sorgerò più.

Pensa: un'occhiata quale passeggero,
vana, ha gettata a passeggero in via,
è la sua vita, [...]

Ed ecco — quasi sopra la sua tomba
siede, tra l'invisibile caduta —
passa uno squillo tremulo di tromba
che tra la nebbia, nel passar, saluta;
squillo che viene d'oltre l'ombra muta,

[39] C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal / I Fiori del Male*, Milano, Mondadori, 1983, p. 136 (*Spleen*, vv. 19-20).

[40] Ivi, p. 220 (*La Béatrice*, vv. 5-8).

[41] P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 19.

[42] A. Girardi, *Montale "attraverso" Pascoli: costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*, cit., pp. 108-109.

d'oltre la nebbia: di più su: più su,

[...]
passano squilli come di fanfare,
passa un nero triangolo di gru.

Tra le serene costellazïoni
vanno e la nebbia delle lande strane;
vanno incessanti a tiepidi valloni,
a verdi oasi, ad isole lontane,
a dilagate cerule fiumane,
vanno al misterïoso Timbuctù.

Sono passate... Ma la testa alzava
dalla sua pietra intento il pellegrino
a quella voce, e tra la nebbia cava
riprese il suo bordone e il suo destino:
tranquillamente seguitò il cammino
dietro lo squillo che vanìa laggiù."[43]

In entrambi i componimenti la disperazione del poeta in posizione affranta, con la testa bassa in Pascoli e col capo "reclinato" in Montale, viene rimossa da un volo di uccelli che spingono il poeta ad alzare lo sguardo verso uno spazio immenso (lo stellato in Pascoli, le "strepeanti acque" in Montale) e a camminare nella loro direzione: il poeta in Pascoli segue le gru, rasserenato; il poeta in Montale seguirà le ghiandaie verso il mare che lo inebrierà, come indica l'attacco del secondo movimento di *Mediterraneo*: "Antico, sono ubriacato dalla voce / ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono"[44] (vv. 1-2). Dopo il passaggio energico delle ghiandaie, "frecciate biancazzurre", il mare che era velato dai rami e soprattutto dall'afa sembra offrirsi adesso pienamente allo sguardo del poeta camminante.

[43] G. Pascoli, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 295-298 (*In cammino*, vv. 1-36).

[44] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 127.

La spinta vitale procurata dagli uccelli è un tema prettamente pascoliano che si trova anche nella poesia myricea *Nella macchia*, nel cui finale un canto di capinera rompe la solitudine tetra del poeta:

"Errai nell'oblio della valle
[...]

errai nella macchia più sola,
[...]

errai per i botri solinghi:
[...]

Io siedo invisibile e solo
[...]

Io siedo invisibile e fosco;
ma un cantico di capinera
si leva dal tacito bosco.

E il cantico all'ombre segrete
per dove invisibile io siedo,
con voce di flauto ripete,
Io ti vedo!"[45]

Noteremo, per inciso, che Montale utilizzerà anche lui l'immagine del "flauto" per esprimere un verso di uccello, quello del merlo acquaiolo nella *Bufera*.[46]

La presenza degli uccelli assume un'analoga funzione simbolica di gioia ritrovata nel terzo movimento, *Scendendo qualche volta...*, in cui il poeta scende verso il mare in uno stato di comunione quasi panica:

"Tu vastità riscattavi
anche il patire dei sassi:

[45] G. Pascoli, *Myricae*, cit., pp. 171-172 (*Nella macchia*, vv. 1-24).

[46] "Ho visto il merlo acquaiolo / spiccarsi dal parafulmine: / al volo orgoglioso, a un gruppetto / di flauto l'ho conosciuto": cfr. E. Montale, *Da una torre* (vv. 1-4), in Id., *La bufera e altro,* in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadoi, 1984, p. 216.

pel tuo tripudio era giusta
l'immobilità dei finiti.
Chinavo tra le petraie,
giungevano buffi salmastri
al cuore; era la tesa
del mare, un giuoco di anella.
Con questa gioia precipita
dal chiuso vallotto alla spiaggia
la spersa pavoncella."[47]

Altri retaggi pascoliani si possono percepire all'inizio di questo terzo movimento di *Mediterraneo*:

"Scendendo qualche volta
gli aridi greppi
ormai divisi dall'umoroso
Autunno che li gonfiava,
non m'era più in cuore la ruota
delle stagioni e il gocciare
del tempo inesorabile..."[48]

Da un lato l'immagine del tempo che goccia ("il gocciare / del tempo inesorabile") riprende un'immagine della poesia myricea *Il nunzio* ("E cadono l'ore / giù giù, con un lento / gocciare") e rimanda più generalmente al metafora del tempo-acqua, frequente in Montale, la cui ascendenza pascoliana è stata analizzata da Bonfiglioli[49] e da Girardi;[50] dall'altro il confronto con una stagione passata (siamo in estate, il poeta ricorda com'era il paesaggio in autunno) è un procedimento frequente in Pascoli che spinge Bonfiglioli a considerare questo passo come un "controcanto" del tema autunnale della poesia myricea *I gattici*, nella quale il poeta pascoliano si astraeva dal presente autunnale per tornare alla primavera passata :

[47] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., pp. 132-133 (*Mediterraneo*, III, vv. 20-31).
[48] Ivi, p. 131 (*Mediterraneo*, III, vv. 1-7).
[49] P. Bonfiglioli, *Il 'ritorno del morti' da Pascoli a Montale*, cit., p. 69.
[50] A. Girardi, *Montale «attraverso» Pascoli: costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*, cit., pp. 112 e ss.

"E vi rivedo, o gattici d'argento,
brulli in questa giornata sementina:
e pigra ancor la nebbia mattutina
sfuma dorata intorno ogni sarmento.

Gia vi schiudea le gemme questo vento
che queste foglie gialle ora mulina..."[51]

Ci si può interrogare sull'inversione di senso nel recupero di materiale pascoliano da parte di Montale. Il "gocciare" del tempo, palese prestito pascoliano, viene superato dal poeta ("non m'era più in cuore [...] / [...] / il gocciare / del tempo inesorabile"). Allo stesso modo, il confronto tra le stagioni è di segno inverso in Montale: il poeta pascoliano ricordava con nostalgia la primavera mentre il poeta montaliano ricorda, e senza nostalgie, l'autunno. Se, prese isolatamente, queste differenze possono sembrare insignificanti, assumono, messe una dopo l'altra, un senso generale di opposizione ad un modello. Si consideri, per rimanere sul tema meteorologico, che la stagione assurta dalla tradizione e da un suo sommo rappresentante, Pascoli, come stagione dell'incanto e dell'inno diventa negli *Ossi* stagione infernale in quanto emblematica del male di vivere.

La matrice pascoliana è più pregnante ancora nel movimento successivo di *Mediterraneo*, *Ho sostato talvolta nelle grotte*....:

"Ho sostato talvolta nelle grotte
che t'assecondano, vaste
o anguste, ombrose e amare.
Guardati dal fondo gli sbocchi
segnavano architetture
possenti campite di cielo.
Sorgevano dal tuo petto
rombante aerei templi,
guglie scoccanti luci:
[...]

[51] G. Pascoli, *Myricae*, cit., pp. 227-228 (*I gattici*, vv. 1-6).

Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
róso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,
[...]
Nel destino che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra minaccia.
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia."[52]

Il componimento nasce dall'intreccio di varie fonti fra cui si possono annoverare in particolare, oltre al preludio di Debussy individuato da Ettore Bonora,[53] *La cathédrale engloutie*, che si ispira ad una famosa leggenda bretone di città inghiottita dal mare, anche un breve testo di Ernest Renan che dettaglia questa leggenda nella prefazione ai suoi *Souvenirs d'enfance*[54] e soprattutto la poesia di Baudelaire *La vie antérieure* che rievoca una contemplazione marina da vasti portici che sembrano "grotte basaltiche" mentre in Montale le grotte, "vaste / o anguste" si trasformano in "architetture / possenti")[55]Ma altrettanto forte è l'influenza della poesia pascoliana myricea *Dalla spiaggia*, individuata come fonte per il quarto movimento di *Mediterraneo* da Alberto Bertoni che ricorda più generalmente che "per Montale [questa poesia pascoliana] ha agito evidentemente quale matrice profonda di poesia perché viene citata anche

[52] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., pp. 135-137 (*Mediterraneo*, IV, VV. 1-29).

[53] E. Bonora, *La poesia di Montale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 [1962], pp. 88-89.

[54] E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, 455, pp. I-II.

[55] "J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / que les soleils marins teignaient de mille feux, / et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. // Les houles, en roulant les images des cieux, / mêlaient d'une façon solennelle et mystique / les tout-puissants accords de leur riche musique / aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.", C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *I Fiori del Male*, cit., p. 30.

in *Meriggiare* e in *Arremba su la strinata proda* 'È l'ora che si salva solo la barca in panna' (v. 11)".[56] Se la situazione della contemplazione da uno spazio maestoso quali le grotte basaltiche rimanda a Baudelaire, l'oggetto contemplato invece rimanda assieme alla leggenda bretone e alla poesia *Dalla spiaggia* in cui il poeta ha una sorta di visione mistica contemplando il mare e scorgendovi il profilo di un bianco tempio dalle "nivee colonne":

"C'è sopra il mare tutto abbonacciato
il tremolare quasi d'una maglia:
in fondo in fondo un ermo colonnato,
nivee colonne d'un candor che abbaglia:

una rovina bianca e solitaria,
là dove azzurra è l'acqua come l'aria:

il mare nella calma dell'estate
ne canta tra le sue larghe sorsate.

II
O bianco tempio che credei vedere
nel chiaro giorno, dove sei vanito?
Due barche stanno immobilmente nere,
due barche in panna in mezzo all'infinito.

E le due barche sembrano due bare
smarrite in mezzo all'infinito mare;

e piano il mare scivola alla riva
e ne sospira nella calma estiva." [57]

Bertoni mette in evidenza, come punti in comune con Montale, il tema centrale della visione marina e la ripresa della metafora pascoliana del filo associato alla bonaccia ("il filo della bonaccia" in Montale riprendendo il motivo della maglia tremolante del mare "abbonacciato" in Pascoli). Aggiungiamo che il finale del componimento montaliano presenta un'ambivalenza di motivi (il flutto in furia / la bonaccia) paragonabile

[56] A. Bertoni, *Montale, in conclusione*, Ro Ferrarese, Book Editore, 2014, p. 35.
[57] G. Pascoli, *Myricae*, cit., pp. 240-41 (*Dalla spiaggia*, vv. 1-24).

all'ambivalenza creata in Pascoli dal confronto tra il finale della prima parte (il mare canta) e il finale della seconda parte (il mare sospira) – dicotomia, questa, tra gioia e dolore, tipica del mondo pascoliano. Montale, come Pascoli, rievoca una visione ambivalente in quanto portatrice di una forma di gioia (con la contemplazione e visione estatica) e di serietà (con la considerazione della finitezza umana).

3. *La matrice dei Vecchi di Ceo*

Il sesto movimento di *Mediterraneo* (*Noi non sappiamo*...) merita un'attenzione particolare nel discorso del pascolismo montaliano. Il componimento è stato citato da Mengaldo per l'immagine delle "api ronzanti" che illustrerebbe, secondo il critico, la prevalenza dell'influenza dannunziana su quella pascoliana:

> "Pur di una cosa ci affidi,
> padre, e questa è: che un poco del tuo dono
> sia passato per sempre nelle sillabe
> che rechiamo con noi, api ronzanti.
> Lontani andremo e serberemo un'eco
> della tua voce..."[58]

Mengaldo scarta un possibile riferimento pascoliano ("la ronzante arnia degl'inni", *I vecchi di Ceo*, II, 21, *Poemi conviviali*) a favore di una traduzione dannunziana di Orazio in cui il poeta antico si paragonava ad una "ronzante / ape matina // che i dolci timi con alacre industria / sugge".[59] Ma se si confrontano non solo i singoli sintagmi pascoliani e montaliani ma le due poesie per intero, l'analisi si complica e viene alla luce l'importanza

[58] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 144 (*Mediterraneo*, VI, vv. 16-20).

[59] P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, cit., pp. 17-18.

che ha potuto avere *I vecchi di Ceo*, poema pascoliano ambientato nella Grecia antica che sviluppa la tematica della vita fugace in un paesaggio mediterraneo solare e marino. Lo stimolo allo studio comparato può trovare un'ulteriore giustificazione nel fatto che *I vecchi di Ceo*, come ha mostrato Girardi, ha potuto ispirare un altro componimento di *Ossi di seppia*, *Casa sul mare*, per la metafora della vita come flusso alterno marino.[60]

Anzitutto soffermiamoci sull'immagine delle "api ronzanti", comune a Pascoli e Montale. Il motivo per il quale Mengaldo scarta la fonte pascoliana a favore di quella oraziano-dannunziana è soprattutto di natura grammaticale; le "api ronzanti" sono riferite, in Montale, al poeta, sulla scia della "ronzante / ape" di D'Annunzio, mentre "ronzante" in Pascoli qualificava non il poeta ma gli "inni". Girardi invece ricorda che in *The hammerless gun* (dei *Canti di Castelevecchio*) e nel *Vischio* (dei *Primi poemetti*) il poeta pascoliano era già visto come ape che fa il miele della vita.[61] In realtà, la metafora del poeta-ape era espressa esplicitamente da Pascoli nella nota ai *Vecchi di Ceo* nella prima edizione dei *Conviviali*,[62] ma pure nel poema stesso, con gli appellativi che il poeta greco Bacchilide (al quale Pascoli si è ispirato) dava a se stesso: "isolana ape canora" e "usignolo che di miele ha il canto" (I, 47-48). Per di più, la citazione di Bacchilide inserita nel testo pascoliano ribadisce un motivo che permea sia il poemetto pascoliano sia l'intera sezione montaliana *Mediterraneo*, vale a dire l'opposizione tra la finitezza mortale dell'uomo e l'eternità del mare:

> "Disse Panthide: 'Ricordiamo il detto
> Dell'usignolo che di miele ha il canto,
> dell'isolana ape canora: *Il cielo*

[60] A. Girardi, *Montale "attraverso" Pascoli: costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*, cit., pp. 106-107.

[61] Ivi, p. 105.

[62] G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. 380.

alto non si corrompe, non marcisce
l'acqua del mare... L'uomo oltre passare
non può vecchiezza e ritrovare il fiore
di gioventù'."[63]

Aggiungiamo che la tematica della finitezza mortale nei *Vecchi di Ceo* – espressa al canto III del poema (intitolato *Efimeri*) con un'altra citazione antica (di Pindaro questa volta), "Sogno d'ombra, l'uomo!" (III, v. 50) – viene associata da Giuseppe Nava, in una nota della sua edizione critica dei *Conviviali*, al nono movimento di *Mediterraneo* per l'uso dell'aggettivo "effimero":[64]

"Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna..."[65]

I poeti "api ronzanti" del sesto movimento montaliano porteranno con sé "un'eco" della voce del mare:

"Lontani andremo e serberemo un'eco
della tua voce, come si ricorda
del sole l'erba grigia
nelle corti scurite, tra le case.
E un giorno queste parole senza rumore
che teco educammo nutrite
di stanchezze e di silenzi,
parranno a un fraterno cuore
sapide di sale greco."[66]

[63] Ivi, p. 299 (*I vecchi di Ceo*, I, vv. 46-52). Il corsivo è di Pascoli.
[64] Ivi, p. 304.
[65] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 154 (*Mediterraneo*, IX, vv. 1-4).
[66] Ivi, p. 144-145 (*Mediterraneo*, VI, vv. 20-22).

I poeti di Montale serberanno quindi qualcosa che ha a che fare con l'inno, dato che il mare, nonostante la sua legge "rischiosa", è oggetto di un vero e proprio inno in *Mediterraneo*.

Troviamo nel poema pascoliano una trama molto simile. I due vecchi sentono da lontano i canti della Scuola di coro di Ceo, evocata come "ronzante arnia degl'inni", e i loro inni pervadono l'intero spazio, il cielo e il mare: "l'inno cercava le memorie antiche, / volava in cielo, si tuffava in mare" (II, 28-30). Gli inni della "ronzante arnia" sono sentiti da lontano come "eco": "Eppur di là l'alterna eco d'un inno / giungeva al cuore, o forse era nel cuore" (II, 36-37).

La voce del mare in Montale (di cui i poeti serberanno un'*eco*) svolge la stessa funzione degli inni antichi (tradotti o inventati) rievocati da Pascoli. Da un lato, sia la voce del mare in Montale che gli inni greci in Pascoli dispensano saggezza e dettami morali attorno alla legge della finitezza umana (fatta risaltare dal contrasto col mare, immagine di eternità). Dall'altro, mare ed inni esprimono e suscitano entusiasmo e slancio vitale. Il poema *Mediterraneo* può essere considerato come un lungo inno al mare (al quale, alla fine, il poeta si abbandona) mentre *I vecchi di Ceo* è tutto strutturato attorno all'idea dell'inno, una parola che vi ricorre ben 13 volte. L'ultimo inno antico citato nel poema conviviale è cantato poi da un coro di cantanti appena scesi dalla nave, per cui l'inno si mescola al rumore del mare:

> "Stridé la tibia, tintinnì la cetra,
> e il coro alzò tra il sussurrìo del mare
> un inno di Bacchylide..."[67]

[67] G. Pascoli, *Poemi conviviali*, cit., p. 313 (*I vecchi di Ceo*, V, vv. 27-29).

Ma il parallelismo tra mare e inni, parallelismo comune ai due 'poemi' presi in considerazione, sta anche nel loro carattere assieme mediterraneo, *antico* e musicale. Ricordiamo che il poeta di *Mediterraneo* comincia il suo inno al secondo movimento chiamando il mare "Antico" ed evocandolo con le immagini musicali delle campane e di un coro dalle molteplici bocche:

> "Antico, sono ubriacato dalla voce
> ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
> come verdi campane e si ributtano
> indietro e si disciolgono."[68]

Il mare è "voce" (*Mediterraneo*, IV, 7) e anche "canto" (che scioglie i "groppi interni" del poeta). Questi parallelismi aiutano la comprensione della conclusione del sesto movimento di *Mediterraneo*:

> "Lontani andremo e serberemo un'eco
> della tua voce, come si ricorda
> del sole l'erba grigia
> nelle corti scurite, tra le case.
> E un giorno queste parole senza rumore
> che teco educammo nutrite
> di stanchezze e di silenzi,
> parranno a un fraterno cuore
> sapide di sale greco."[69]

Perché le parole del poeta dovrebbero essere "sapide di sale greco"? Pietro Cataldi decodifica uno dei possibili significati dell'immagine finale indicando che queste parole hanno "qualcosa in comune con la tradizione più antica della lirica occidentale, quella greca classica, esemplare fra l'altro per l'essenzialità".[70] Lo studio comparato ci permette di fare un'altra

[68] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 127 (*Mediterraneo*, II, vv. 1-4).
[69] Ivi, p. 144 (*Mediterraneo*, VI, vv. 20-22).
[70] Ivi, p. 145.

ipotesi. La memoria dei *Vecchi di Ceo* sembra aver operato anche nel finale del componimento montaliano, non come fonte di spunti lessicali ma come matrice di senso. Il "sale greco" rimanda alla Grecia antica, ma secondo noi più specificatamente alla visione del mondo che ha dominato la Grecia antica, quella di un *cosmo*, di un mondo retto dal *logos*, da un ordine – un ordine che appunto il poeta di *Mediterraneo* dice di aver perso "in viaggio" (come recita l'ultimo movimento, *Dissipa se tu lo vuoi...*, vv. 7-9); un ordine che il poeta ha l'impressione di ricordare di fronte allo spettacolo solare e grandioso del Mediterraneo. Nel mondo mediterraneo e greco dei *Vecchi di Ceo* vige un'armonia ribadita dalle occorrenze della parola "inno" la quale, per giunta, riguarda sia la poesia sia il respiro stesso dei protagonisti, intimamente associato al mare:

> "Tacquero intenti a udirsi, dentro, l'inno
> del lor respiro, onda che viene e onda
> che va, seguite da un pensiero immoto."[71]

Il mondo dei *Vecchi di Ceo* sembra insomma il mondo scolpito sul bassorilievo sepolcrale montaliano dei *Sarcofaghi* (altra sezione di *Ossi di seppia*) in cui nel "sole che va in alto", "ricciute donzelle" portano anfore sulle spalle ed hanno il passo "sì leggero": "Mondo che dorme o mondo che si gloria / d'immutata esistenza, chi può dire?" (*Dove se ne vanno le ricciute donzelle*, vv. 1-16). Le parole "sapide di sale greco" che il poeta montaliano rivolge ad un "fraterno cuore" sono parole intimamente legate al Mediterraneo e all'antico, perché esprimono un'adesione (anche momentanea) ad una forma di *logos*.

L'adesione al *logos*, all'ordine delle cose, si esprimeva emblematicamente nell'isola di Ceo cantata da Pascoli attraverso il

[71] G. Pascoli, *Poemi conviviali*, cit., p. 306 (*I vecchi di Ceo*, III, vv. 31-32).

personaggio di Panthide, per il quale la coscienza della finitezza umana non intacca l'inno cantato alla vita. L'isola ospita una forma estrema di adesione poiché i due vecchi, rispettando le leggi del luogo, si preparano al suicidio, e nel caso di Panthide il suicidio è accettato "felicemente", senza speranza ultramondana, come ribadiscono gli ultimi versi del poema: "Buona, la sorte! buona! Ché concesso / non gli era mica di salire al cielo!"

Anche la conclusione della sezione *Mediterraneo* dichiara l'abbandono del poeta alla legge del mare (della vita) e quindi l'accettazione del suo destino mortale:

> "a te mi rendo in umiltà. Non sono
> che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
> questo, non altro, è il mio significato."[72]

Proseguiamo nello studio comparato, precisando per prima cosa che il paesaggio del poema conviviale pascoliano, ben delineato, corrisponde in tutto e per tutto ad un paesaggio mediterraneo estivo e presenta aspetti comuni, anche di dettaglio, col paesaggio di *Mediterraneo* e più generalmente degli *Ossi*: la costa rocciosa ("rocciosa Euxantide" I, 1; "Iulade pietrosa", I, 10; "sassoso poggio", I, 28); un sole che arde ("l'affocava il sole", I, 10-11; "arsa Ceo" I, 14, "vigne solatie", II, 7) le cicale che cantano ("l'aspro citareggiar delle cicale", II, 5; "canto di cicale", II, 15). Un altro spunto pascoliano in questo sesto movimento di *Mediterraneo* è indicato da Girardi per il quale il discorso delle "api ronzanti" va strettamente collegato con quello del "tintinnare delle rime" del verso 12 che ha "molte parentele con Pascoli".[73] Il poeta montaliano si

[72] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 155 (*Mediterraneo*, IX, vv. 21-23).

[73] A. Girardi, *Montale "attraverso" Pascoli: costellazioni metaforiche da Pascoli a Montale*, cit., p. 105.

chiede cosa porterà il futuro e teme di perdere la memoria della comunione marina:

> "Ancora terre straniere
> forse ci accoglieranno: smarriremo
> la memoria del sole, dalla mente
> ci cadrà il tintinnare delle rime."[74]

La perdita della "memoria del sole" è associata alla perdita del "tintinnare delle rime". Il "tintinno', come si sa, è rumore tipicamente pascoliano, ricorrente nella sua poesia; ma è interessante osservare, con Girardi, che le occorrenze di 'tintinno' in Pascoli spesso sono in rima con "inno".[75] Aggiungiamo che il motivo del 'tintinno' in Pascoli è più volte legato a contesti antichi e più precisamente usato per indicare il suono della cetra, negli stessi *Poemi conviviali* (*I vecchi di Ceo*, v. 27; *Solon*, v. 72; *Il cieco di Chio*, v. 95) o in *Odi e Inni* (*L'isola dei poeti*, v. 32). Un lettore assiduo di Pascoli può finire quindi con l'associare tintinno-inno-antichità. Il timore del poeta montaliano di dimenticare la dimensione dell'inno marino, nel quarto movimento di *Mediterraneo*, viene quindi espresso con un suono, il tintinno, che Pascoli associava già fortemente all'idea di inno.

Allarghiamo ora la prospettiva all'intero poema marino montaliano. Il legame essenziale che unisce il respiro del mare a quello del poeta è tematica comune ai *Vecchi di Ceo* e a *Mediterraneo*, II:

> "Tacquero intenti a udirsi, dentro, l'inno
> del lor respiro, onda che viene e onda
> che va, seguite da un pensiero immoto."[76]

---

[74] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 143 (*Mediterraneo*, VI, vv. 9-12).
[75] *Ibidem*.
[76] G. Pascoli, *Poemi conviviali*, cit., p. 306 (*I vecchi di Ceo*, III, vv. 31-32).

"Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso..."[77]

Il paradosso movimento / immobilità che caratterizza il mare di *Mediterraneo* ("essere vasto e diverso / e insieme fisso") caratterizza nel poema pascoliano il respiro quasi 'marino' dei poeti (per cui l'alternare delle onde del respiro è seguito da un "pensiero immoto") e soprattutto il mare stesso, al canto V ("il mare eterno, il mare / alterno", vv. 24-25) e prima al canto II:

"Sotto il giorno e la notte, e la vicenda
di luce e d'ombra, di speranza e sogno,
stava la terra immobile. Ma il coro
era più rapido. Arrivava un'onda
al mare, un'altra ritornava al mare.
Era la vita. Dopo il moto alterno
d'un'onda sola che salìa cantando
scendea scrosciando, mormorava il mare
immobilmente. E molte vite in fila
salìan dal mare riscendean nel mare:
quindi l'eterno."[78]

L'immobilità (della terra e del mare) viene implicitamente opposta al cambiamento continuo a cui l'uomo viene sottoposto, alla "vicenda / di luce e d'ombra, di speranza e sogno" che riassume la vita umana – una formula che Montale riprenderà in *Sarcofaghi*, in cui il mondo antico (con donne che portano anfore) scolpito in un sepolcro, e quindi eterno nella sua

[77] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 128 (*Mediterraneo*, II, vv. 9-17).
[78] G. Pascoli, *Poemi conviviali*, cit., p. 303 (*I vecchi di Ceo*, II, vv. 45-57).

rappresentazione sepolcrale, si oppone alla vita presente sottomessa al cambiamento, alla corrosione:

> "Mondo che dorme o mondo che si gloria
> d'immutata esistenza, chi può dire?,
> uomo che passi, e tu dagli
> il meglio ramicello del tuo orto.
> Poi segui: in questa valle
> non è vicenda di buio e di luce."[79]

La serie (non esaustiva) di parallelismi tra *I vecchi di Ceo* e *Mediterraneo* ci aiuta a capire il riferimento al "tirso" nella conclusione del poema montaliano:

> "a te mi rendo in umiltà. *Non sono*
> che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
> questo, non altro, è il mio significato."[80]

Viene difficile interpretare il significato, nella poesia e nel poemetto, della parola "tirso" la quale, come ricorda Cataldi, indica un "bastone sormontato di vegetazione fiorita portato in onore di Dioniso nelle celebrazioni bacchiche".[81] Se l'idea della favilla rimanda al fuoco che consuma, perché evocare proprio la favilla d'un tirso? Non pensiamo, come Contini, che si tratti di uno dei vocaboli "lessicalmente impropri, semplici approssimative onomatopee"[82] che Montale talvolta impiega. Il riferimento dionisiaco potrebbe rimandare all'idea della furia del mare che il poeta esprime con le parole "delirio" (*Avrei voluto sentirmi scabro...*, v. 24) e "disfrenamento" (*Ho sostato talvolta...*, v. 16), alludendo metaforicamente alla vita come fenomeno dirompente e violento. Ma soprattutto la parola

[79] E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 40 (*Sarcofaghi*, I, vv. 15-20).
[80] Ivi, p. 155 (*Mediterraneo*, IX, vv. 21-23).
[81] *Ibidem*.
[82] Citato dal commento di Cataldi a E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., p. 155.

"tirso" rimanda al "sapore greco" e, più indietro all'*incipit* del poemetto in cui il poeta si rivolgeva al Mediterraneo con l'aggettivo "antico" ("Antico, sono ubriacato dalla voce..."). Il riferimento ad un oggetto della Grecia antica rafforza allusivamente lo sfondo mitico-ideologico del poemetto, quello del Cosmo greco, di un mondo che, nonostante la sua dionisiaca furia, ha un "ordine" che il poeta moderno, "in viaggio", si è scordato.

Questo studio intertestuale conferma, a nostro avviso, sulla scia dei lavori di Nassi e Tatasciore, la pregnanza dell'influenza pascoliana in Montale. Precisa che quest'influenza diffusa produce effetti non solo sulle *Occasioni* od opere ulteriori ma anche sul primo Montale. Permette, nel caso specifico del poemetto *Mediterraneo*, di mostrare che, al nome spesso evocato dalla critica per la dimensione panica della comunione marina, il D'Annunzio dell'*Alcyone*, va aggiunto proprio quello di Pascoli e, a sorpresa, del Pascoli dei *Poemi conviviali*, un'opera poco citata dalla critica sul pascolismo montaliano – forse perché la critica, concentrandosi su elementi lessicali e stilistici, è andata spontaneamente ad indagare opere del Pascoli più innovative e anticipatrici del Novecento, e non i neoclassici *Poemi conviviali*.

Pubblicato *online*, Giugno 2024 / Published online, June 2024

Copyright © 2024

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archiviarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.
Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.
I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.
This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.
Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.